

**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA**



**TESIS DOCTORAL**

**EL PLATONISMO EN LA FANTASÍA DE CLIVE STAPLES LEWIS**

**CONCEPCIÓN HERNÁNDEZ GUERRA**

Las Palmas de Gran Canaria, 2002

x

79/2001-02

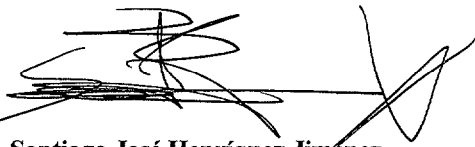
**UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
UNIDAD DE TERCER CICLO Y POSTGRADO**

Reunido el día de la fecha, el Tribunal nombrado por el Excmo. Sr. Rector Magfco. de esta Universidad, el/a aspirante expuso esta TESIS DOCTORAL.

Terminada la lectura y contestadas por el/a Doctorando/a las objeciones formuladas por los señores miembros del Tribunal, éste calificó dicho trabajo con la nota de Subsistente "cum laude" por unanimidad

Las Palmas de Gran Canaria, a 18 de julio de 2002.

  
El/a Presidente/a: Dr.D. Germán Santana Henríquez,

  
El/a Secretario/a: Dr.D. Santiago José Henríquez Jiménez,



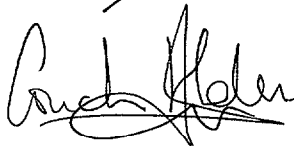
El/a Vocal: Dra.Dña. Geraldine Boylan,



El/a Vocal: Dr.D. José Luis García Pérez,



El/a Vocal: Dra.Dña. Victoria Guillén Nieto,



La Doctoranda: D<sup>a</sup>. Concepción Hernández Guerra,



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
LAS PALMAS DE G. CANARIA  
N.º Documento 258916  
N.º Copia 685079



***EL PLATONISMO EN LA FANTASÍA DE***

***CLIVE STAPLES LEWIS***

**CONCEPCIÓN HERNÁNDEZ GUERRA**

Tesis Doctoral dirigida por la doctora Dña. Carmen Martín Santana.

Vº Bº  
La Directora,

*Carmen M.S.*

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA  
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
2002





*A mis padres  
A Quique, Conchi y Elena,  
como siempre*



## AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi agradecimiento a la directora de esta tesis, Dña. Carmen Martín Santana, por la confianza mostrada desde un comienzo y el apoyo ofrecido durante todos estos años, llegando a percibir una relación, más que académica, de amistad.

Aprovecho, igualmente, para dar las gracias a todas las personas que me han ayudado, directa o indirectamente, durante este tiempo. Directamente, en cuanto a las siempre interesantes aportaciones que me han hecho con respecto a la elaboración del trabajo. Dentro de estas personas debo agradecer a Yaya Hernández las muchas horas de dedicación a la lectura de este estudio para aconsejarme con sus inteligentes comentarios; a Juan Hernández por buscar un hueco en su periplo por Méjico para brindarme su siempre acertado punto de vista en cuanto a la filosofía de Platón; destaco un especial agradecimiento a mi padre por ofrecerse a surtirme de la bibliografía necesaria en sus viajes al extranjero, aun siendo yo consciente de lo apretado de su agenda. Le agradezco, también, a Julio Navarro y a Jesús Reyes su ayuda con las herramientas informáticas que tantos quebraderos de cabeza me siguen dando.

El apoyo indirecto, casi más valioso que el anterior, es el que mi familia y mis amigos me han ofrecido durante todos estos años de realización de la tesis. A toda mi familia la he sentido siempre cercana a mí, sabiendo dar un toque de humor en los momentos difíciles. Entre mis amigos destaco a Laura Cruz y a Leida Torrent, ya que han sido dos de las más fieles víctimas de estos años; ellas no han dudado en interesarse por mi trabajo y alentarme en todo momento.

Todas estas personas y muchas más que no he nombrado han contribuido a llevar a cabo este proyecto, pero con quien sin duda contraigo una deuda impagable es con Gracia Piñero, por ser la persona que primero y más fuertemente confió y apostó por mí. De forma callada pero constante ha estado siempre cerca de mis obstáculos y logros para saber darme la palabra de aliento y el gesto de ánimo. Si algún elogio merece este trabajo se lo debo a ella.



# ***Índice***



# ÍNDICE

CAPÍTULO	PÁGINA
1. INTRODUCCIÓN .....	17
1.1. Marco teórico.....	21
1.2. Fases de la investigación .....	23
2. CLIVE STAPLES LEWIS.....	25
2.1. Introducción.....	27
2.2. Evolución del género fantástico.....	27
2.3. La fantasía con C. S. Lewis .....	29
2.4. Características del género fantástico .....	31
2.5. Nota biográfica .....	33
2.6. Producción literaria.....	37
2.7. Producción fantástica.....	47
2.8. Recapitulación .....	48
3. LA FANTASÍA EN LA LITERATURA.....	51
3.1. Introducción.....	53
3.2. Definiciones de la fantasía.....	54
3.3. La fantasía en los cuentos de Clive Staples Lewis .....	63
3.4. Otros ingredientes de la fantasía.....	69
3.4.1. Los animales hablan.....	69
3.4.2. Mundos en paralelo .....	69
3.4.3. Mundos secundarios.....	71
3.4.4. Punto temático.....	72
3.5. Referencias de Lewis a la fantasía.....	74



3.6. Recapitulación .....	80
4. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN FANTÁSTICA DE LEWIS .....	83
4.1. Introducción.....	85
4.2. Los Cuentos de Narnia.....	85
4.2.1. <i>The Magician's Nephew</i> .....	90
4.2.2. <i>The Lion, The Witch and The Wardrobe</i> .....	94
4.2.3. <i>The Horse and His Boy</i> .....	99
4.2.4. <i>Prince Caspian</i> .....	103
4.2.5. <i>The Voyage of the "Dawn Treader"</i> .....	107
4.2.6. <i>The Silver Chair</i> .....	110
4.2.7. <i>The Last Battle</i> .....	114
4.3. Recapitulación .....	119
4.4. Perelandra .....	121
4.4.1. Propiedades de la ciencia-ficción .....	121
4.4.2. La anticiencia-ficción .....	126
4.4.3. <i>Out of the Silent Planet</i> .....	128
4.4.4. <i>Voyage to Venus</i> .....	132
4.4.5. <i>That Hideous Strength</i> .....	135
4.5. Recapitulación .....	138
4.6. <i>Till we have Faces</i> .....	139
4.6.1. Introducción.....	139
4.6.2. Características del mito.....	140
4.6.3. Características del mito en Clive Staples Lewis.....	145
4.7. Recapitulación .....	152
5. PLATÓN .....	155
5.1. Introducción.....	157
5.2. Nota biográfica .....	157
5.3. Obra filosófica .....	159

5.4. Aportaciones de Platón .....	160
5.4.1. Ideal Político .....	161
5.4.1.1. <i>La República y Las Leyes</i> .....	161
5.4.1.2. Las clases sociales .....	163
5.4.1.3. Justicia y bondad .....	164
5.4.1.4. Formas de Estado .....	165
5.4.2. La Teoría de las Ideas .....	167
5.4.2.1. Mundo Inteligible y Mundo Sensible .....	168
5.4.2.2. El conocimiento de la realidad .....	170
5.4.2.3. El cuerpo y el alma .....	171
5.4.2.4. Objetos e ideas .....	176
5.4.3. El Hombre y el mundo de las esencias .....	177
5.5. Los mitos .....	183
5.6. Recapitulación .....	185
6. EL PLATONISMO EN LEWIS .....	191
6.1. Introducción .....	193
6.2. Evolución del pensamiento filosófico de Lewis .....	194
6.3. Platón en el pensamiento de Lewis .....	197
6.4. Ideas platónicas presentes en la fantasía de Lewis .....	204
6.4.1. Metafísica .....	204
6.4.2. Ética .....	228
6.5. Otras ideas platónicas .....	236
6.5.1. Cosmología .....	237
6.5.2. La muerte .....	239
6.6. Recapitulación .....	241
7. CONCLUSIONES .....	243
7.1 Aportaciones al género literario .....	245
7.2 Influencia platónica .....	250

7.3 Futuras líneas de investigación.....	253
BIBLIOGRAFÍA .....	257
1. Fuentes primarias .....	259
1.1 Obra de Clive Staples Lewis.....	259
1.2 Obra de Platón .....	260
2. Fuentes secundarias.....	261
2.1 Obras relacionadas con la literatura fantástica .....	261
2.2. Obras relacionadas con Platón.....	268

# ***Capítulo 1***

## ***Introducción***



## Capítulo 1. INTRODUCCIÓN

---

Esta investigación persigue un doble objetivo: de una parte, delimitar las aportaciones originales del escritor británico Clive Staples Lewis (1898-1963) al género fantástico y, de otra, analizar y precisar el grado de platonismo presente en su producción fantástica.

En los últimos años, y tras la proyección de la película *Shadowlands* (1993), interpretada magistralmente por Anthony Hopkins y Debra Winger, se ha acrecentado el interés de los estudiosos por la figura y la obra de este autor. Y es que, a pesar de las opiniones de Bruce L. Edwards en el sentido de que su director, Richard Attenborough, no nos ofrece una versión muy veraz de la biografía y la personalidad del escritor, se le ha de reconocer el mérito de haber contribuido a atraer la atención del público en general y de los investigadores en particular hacia este personaje como objeto de estudio y conocimiento.

Debo reconocer, en este sentido, que la proyección de esta película ejerció sobre mí un efecto de estas características al despertar mi interés científico por un autor inglés del que por entonces no poseía un conocimiento profundo y exhaustivo.

Varios argumentos me llevaron a confirmar esta atracción inicial de un modo más riguroso. En efecto, tras comprobar que la producción fantástica del autor constituye uno de sus aspectos más relevantes –tanto por los elementos originales que presenta como por los mensajes que subyacen bajo la exposición de las ideas– y tras constatar, también, el calificativo de *atrayente* que los estudiosos

aplican unánimemente a la personalidad de Clive Staples Lewis, tomé la decisión de centrar esta monografía en el autor de *Las Crónicas de Narnia*.

Sin embargo, la ingente obra del autor imponía la necesidad de delimitar con mayor precisión nuestro objeto de estudio. Precisamente entonces, y estando ya en la fase de recopilación de material, tuve la enorme suerte de asistir, en la Universidad de Granada, a un Congreso sobre Lewis celebrado con motivo del centenario de su nacimiento (1998), en el que participaron especialistas tan renombrados como Walter Hooper y Colin Duriez. Ante tal circunstancia, y tras haber comprobado la existencia de un importante corpus de información relacionado con la fantasía de este autor, solicité el criterio de estos eruditos sobre aquel aspecto dentro de la fantasía de Clive Staples Lewis en el que pudiera basar mi tesis doctoral. Ellos me indicaron que un importante vacío en la investigación era la influencia de Platón en su obra de ficción; un vacío que, por otra parte, era necesario cubrir con rapidez –afirmaban– puesto que el escritor británico, además de poseer grandes conocimientos sobre filosofía, era un reconocido entusiasta de uno de los filósofos más importantes de todos los tiempos.

Aunque la elección de esta temática suponía para mí un proyecto de gran envergadura, particularmente denso y dificultoso, consideré desde un primer momento que se trataba de una materia original e interesante, digna de merecer la dedicación que exige una tesis doctoral. Y no sólo porque la filosofía forma parte de cada uno de nosotros sino también porque la producción fantástica de Clive Staples Lewis –en la que la dimensión filosófica adquiere mayor relevancia– ha constituido un objetivo capital de esta investigación desde sus inicios.

Este trabajo, estructurado en siete capítulos, se inicia con la exposición de los datos más destacados de la vida y obra de Clive Staples Lewis. No será, sin embargo, una biografía en el sentido más estricto del término puesto que ya contamos con varias publicaciones dedicadas exclusivamente a la vida del autor. Pretendemos, en nuestro caso, centrarnos en aquellos aspectos de su vida que más nos interesen por su acercamiento al tema que nos ocupa. Para ello, destacaremos los datos biográficos que acontecieron en el momento de escribir cada una de sus obras más importantes. De toda su producción literaria (tanto crítica literaria,

como autobiográfica, teológica, epistolar y poética) consideramos destacadas las obras que más han influido en el pensamiento contemporáneo y en las que concentra más opiniones sobre aspectos filosóficos. Excluiremos su producción fantástica ya que será analizada en un capítulo posterior.

El capítulo tres, por su parte, se ocupa de la evolución del género fantástico en el panorama de la literatura de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX en el Reino Unido. Para ello comenzaremos haciendo un estudio del concepto en sí, destacando las aportaciones de los investigadores a la propia definición del término. A continuación, y dentro del mismo capítulo, procederemos a exponer la idea que tenía el propio Lewis sobre la fantasía, su visión personal del género. Haremos referencia, además, a las opiniones que el autor expone sobre la fantasía en sus distintas obras (principalmente de crítica literaria) con el fin de ahondar lo más posible en su concepción de lo fantástico, aportando como base no sólo su obra de ficción sino también los comentarios que él mismo emite en este sentido.

El capítulo cuarto recoge un análisis de la producción fantástica de Clive Staples Lewis, que hemos dividido en tres apartados, representativos de cada uno de los subgéneros que trató: el primero sería el de los cuentos para niños (*The Chronicles of Narnia*); el segundo, la trilogía de ciencia-ficción (*Perelandra*); y el tercero, la novela basada en el mito de Psique (*Till We Have Faces. A myth retold*). En el desarrollo de este análisis desglosaremos en cada una de las historias los aspectos fantásticos más originales, haciendo hincapié en los elementos que emplea nuestro autor para llenar la obra de magia y misterio. Para ello comenzaremos exponiendo una breve sinopsis del contenido de la historia y nombraremos, además, el juicio que ha merecido cada uno de los relatos a los estudiosos más renombrados.

Como se puede constatar, estos tres capítulos configuran el primer bloque de este trabajo, que da cuenta de uno de los objetivos que nos proponíamos alcanzar, esto es, la delimitación de las aportaciones originales de Lewis al género fantástico. Sin embargo, los dos capítulos siguientes, el quinto y el sexto, desarrollan el segundo de los objetivos que queríamos conseguir, es decir, el análisis del grado de platonismo presente en su producción fantástica.



Efectivamente, el capítulo quinto, por su parte, está dedicado a las doctrinas de Platón más destacadas. Por ello nos hemos encontrado con la dificultad de sintetizar, por un lado, las ideas principales de su filosofía como, por otro, las que más nos interesan en el estudio ya que no siempre coinciden debido al inmenso caudal de conceptos que expuso a lo largo de su vida. Hemos dividido su producción filosófica en tres grandes apartados: el ideal político, la teoría de las ideas y su opinión sobre los mitos. Los dos primeros sintetizan las dos mayores aportaciones de este genial filósofo y constituyen, además, los aspectos sobre los que encontraremos mayores muestras en los cuentos y en la trilogía que vamos a analizar; el tercero, por su parte, es indispensable para estudiar la novela ya citada. En el desarrollo de estos tres grandes apartados iremos comentando las razones por las que encontramos fundamentales esos aspectos en el trabajo que nos ocupa.

Habiendo expuesto las características principales de Platón y de la fantasía de Lewis, nos resta aplicar y contrastar, en el capítulo seis, los fundamentos de este imprescindible filósofo en la historia del pensamiento con los de nuestro autor. En este capítulo no vamos a respetar los límites anteriormente expuestos entre los subgéneros utilizados por nuestro autor ya que las ideas del filósofo se entremezclan en las distintas obras; por consiguiente, el hilo conductor de este capítulo estará constituido por los puntos en común existentes entre Lewis y Platón a partir de los supuestos de este último. Reservaremos la última parte de este capítulo para nombrar otros aspectos de la filosofía de Platón que también han incidido en el pensamiento de Lewis que, aunque no tan claramente destacado en su producción fantástica, sí se refleja en el resto de su obra.

Reservamos el último capítulo para exponer las conclusiones a las que hemos llegado en este estudio y las posibles líneas de investigación futuras; por último, finalizaremos el trabajo con la relación de la bibliografía consultada.

### 1.1. Marco teórico

Como ya hemos señalado en las páginas introductorias, esta investigación pretende lograr dos objetivos prioritarios. En primer lugar, analizar el concepto de fantasía de Clive Staples Lewis a partir de su obra de ficción entresacando los datos más relevantes que permiten considerarla una producción novedosa y original. En este sentido, es nuestra intención determinar los rasgos conceptuales que diferencian la obra de este escritor británico de la de sus contemporáneos, de modo que podamos establecer sus aportaciones personales al género.

En segundo lugar, pretendemos demostrar el interés que, a lo largo de su vida, manifestó el escritor hacia la obra de Platón, para lo cual será necesario destacar tanto aquellos datos biográficos que corroboran el influjo que ejerció este filósofo sobre nuestro autor como las huellas de platonismo presentes en su producción literaria, principalmente, la fantástica. Con este propósito, una vez delimitados los fundamentos esenciales del ideario de Platón, desarrollaremos un estudio contrastivo entre éste y el que nos permite entrever Lewis en su producción fantástica y señalaremos la originalidad del legado literario de nuestro autor en relación con las ideas platónicas que asimiló.

Por lo que se refiere al segundo de los objetivos que nos proponemos alcanzar, se ha de señalar que, teniendo en cuenta la gran variedad de corrientes e influencias que ha alumbrado Platón en la historia del pensamiento universal, tenemos la intención de circunscribirnos a la producción original del filósofo. Esta decisión implica discriminar –una tarea, por otra parte, nada fácil– la fantasía de nuestro autor del aspecto religioso de su producción, que constituye precisamente uno de los asuntos más tratados en las investigaciones sobre Lewis ya que buena parte de su obra está dedicada a la exposición de postulados teóricos sobre la defensa del Cristianismo. De igual modo, esta elección supone también que no vamos a ocuparnos del desarrollo de otras corrientes ligadas a la filosofía de Platón, como serían, por ejemplo, el platonismo cristiano, surgido por la consideración de Platón como el filósofo pagano más próximo al cristianismo, o como sería también el neoplatonismo, última manifestación del platonismo antiguo que, junto a la doctrina de Platón, aglutina elementos muy heterogéneos,

tales como las ideas de Pitágoras, Aristóteles y Zenón e incluso las aspiraciones místicas de origen hindú y judío.

Hasta este momento, los estudiosos se han ocupado de la influencia de Platón sobre Clive Staples Lewis de manera muy superficial, como pone de manifiesto el hecho de que sólo sea posible rastrear ciertas pinceladas sobre el tema. Destaca, en este sentido, la aportación de David Allred (2001) que, como indica el propio título, “The Platonic Foundation of *The Great Divorce*”, está basada en una de las obras teológicas de Lewis; las restantes investigaciones disponibles se han ocupado, en términos generales, de la influencia de la filosofía en la vida y la obra de del autor británico. Tal es el caso del artículo de Glenn Giokaris (2000) “The Philosophical Journey of C. S. Lewis”, en el que el autor hace un recorrido por las diversas corrientes filosóficas de las que se ha ido nutriendo Lewis a lo largo de su trayectoria, y del libro de James Patrick (1985) *The Magdalen Metaphysicals Idealism and Orthodoxy at Oxford 1901-45* que, junto a otros autores, se ocupa también de la figura de Lewis, de quien trata en un período concreto de su producción literaria y, por consiguiente, no aborda toda su producción fantástica.

En nuestro caso, y para alcanzar los objetivos propuestos, ha resultado ineludible partir de los diversos tratados escritos por Platón y, muy especialmente, de los que abordan el mundo de las ideas (*Menón, El Banquete, Fedón, Fedro y Timeo*) y la organización de la sociedad ideal (*La República y Las Leyes*). Todo ello con el propósito de aplicar las ideas que en todos ellos expone Platón a la obra fantástica de Lewis, que abarca, como ya adelantamos, la trilogía de ciencia-ficción (*Perelandra*, 1938-45), los siete cuentos para niños (*The Chronicles of Narnia*, 1950-56) y su única novela (*Till We Have Faces*, 1956). Hemos de precisar, no obstante, que, para confirmar las conclusiones a las que vamos llegando en nuestro estudio, será necesario hacer referencia a obras que no forman parte de la producción fantástica de Lewis, sobre las que, como ya hemos apuntado, no nos detendremos en consideraciones religiosas que pudieran tener relación con Platón.

## 1.2. Fases de la investigación

En el desarrollo de esta investigación es posible reconocer tres fases: en la primera de ellas, hemos establecido los presupuestos teóricos que definen tanto el concepto de fantasía desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, como la filosofía de Platón.

Por lo que se refiere a la evolución del género fantástico, hemos hecho uso de las herramientas metodológicas propuestas por diversos expertos, como Tzvetan Todorov (1989) en su monografía titulada: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, o como Eric Rabkin (1979) en su obra: *Fantastic Worlds. Myths, Tales and Stories*; de gran utilidad han resultado también las aportaciones de Rosemary Jackson (1981) y María Nikolajeva (1988).

En lo que respecta al establecimiento de los presupuestos filosóficos de Platón, nos hemos basado tanto en sus propios escritos como en las opiniones de los expertos. Entre estas últimas cabe destacar las propuestas de G. M. A. Grube (1984) y las de I. M. Crombie (1979). Interesantes han resultado las aportaciones de Nicolás Abbagnano en su *Historia de la Filosofía* (1973) y sendas introducciones ofrecidas por Jose Antonio Míguez, Luis Gil y Francisco de P. Samaranch, entre otros, a las distintas obras de Platón en su *Obras Completas* (1986).

La segunda fase de nuestro estudio ha consistido en contrastar las características que la fantasía adquiere con Clive Staples Lewis frente a sus contemporáneos, con el objeto de determinar aquellos aspectos en los que radica la originalidad de nuestro autor; en este sentido, citaremos, además, las razones por las que es considerado un escritor inadaptado dentro del movimiento literario de su tiempo. En esta fase de nuestra investigación, resulta ineludible mencionar las novedosas aportaciones de Gilbert Meilaender (1998) con su *The Taste for the Other. The Social and Ethical Thought of C. S. Lewis*; Lee Rossi (1984) con su destacado libro titulado *Politics of Fantasy, C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien*; y Martha C. Sammons (1988) con el artículo titulado "A Better Country. The World of Religious Fantasy and Science Fiction".

En la tercera y última fase de nuestra investigación hemos establecido un estudio comparativo entre estas características originales de Lewis y las heredadas de Platón para concluir hasta qué punto se puede considerar relevante la influencia del filósofo en el escritor que tratamos.

Además de las obras anteriormente citadas, ha resultado del todo imprescindible en la elaboración de este trabajo la continua consulta de la enciclopedia *The C. S. Lewis Readers' Encyclopedia*, dedicada íntegramente al autor que tratamos y escrita por Jeffrey Schultz y John G. West (1998). Se trata de una obra de obligada referencia porque además de abordar todos los aspectos imaginables sobre Lewis cuenta con la colaboración de los más renombrados especialistas en este autor. Ofrece, además, referencias bibliográficas de las investigaciones disponibles en relación con cada uno de los aspectos que trata.

Finalmente, hemos de subrayar la utilidad de la biografía sobre Lewis escrita por George Sayer (1994), amigo personal de nuestro autor, y titulada *Jack. A Life of C. S. Lewis*. En ella no sólo se comentan los datos biográficos del escritor sino que se amplía esta información con su situación personal y con los factores que pudieron influir en y durante la redacción de cada una de sus obras.

***Capítulo 2***  
***Clive Staples Lewis***



## Capítulo 2. CLIVE STAPLES LEWIS

---

### 2.1. Introducción

Hemos dividido este capítulo en cinco apartados que englobarían los aspectos que más nos interesan del autor que nos ocupa, tanto en su relación con el género fantástico en el momento que le tocó vivir como en referencia a sus datos personales y profesionales. El primer apartado trata sobre la evolución del género fantástico desde finales del siglo XIX hasta los años de mayor producción literaria de Lewis que sirva como punto de arranque para el desarrollo del primero de los objetivos propuestos; en el siguiente apartado nombraremos los principales aspectos biográficos del autor, centrándonos en los que pudieran influir en la evolución de su pensamiento, para continuar, seguidamente, exponiendo su más destacada producción literaria; la que se refiere a su obra fantástica la dejaremos para un posterior apartado y poder, así, dedicar una mayor atención a estos relatos al ser el eje sobre el que gira nuestro estudio; terminaremos el capítulo haciendo una recapitulación de las ideas más importantes expuestas a lo largo de estas páginas.

### 2.2. Evolución del género fantástico

Toda la literatura, como la entendemos hoy en día, se afirma como ficción y, por consiguiente, como fantasía. La distinción entre el género fantástico y el realista radica en la intención del primero de establecer una antítesis de la representación de la realidad, frente al segundo que tiene la función de hacer parecer como real incluso lo ilusorio o inadmisibile.



Los orígenes de la fantasía como género sólido se encuentran en el siglo XVIII, cuando los estudiosos convienen en disociar la verdad empírica y científica del plano de la fe religiosa; es decir, comienzan a distinguirse las dos esferas, la de lo cotidiano racional y la de lo irracional maravilloso o sobrenatural (Risco, 1982:13).

Durante el siglo XIX la literatura fantástica se dirige a un público formado en una determinada manera de ver la realidad y su representación en las artes y en el lenguaje; un lector para el que el elemento maravilloso o fantástico adquiere un carácter escandaloso en tanto que representa la anormalidad inexplicable. Este tipo de relato se extiende hasta finales del siglo XIX o mediados del XX hasta el punto de que la fantasía en sí es un género menor al que apenas se le presta atención pero, al mismo tiempo o paralelamente, a principios de siglo se inicia un proceso de renovación profunda de la técnica literaria. La desintegración de la novela tradicional era ya un hecho en los años veinte, aunque circunscrito a artistas experimentales cuya influencia irá irradiando lentamente.

Como decimos, la fantasía a principios de siglo constituye un género en crisis considerado como una literatura de segunda clase que sólo relata hechos irreales, carentes de valor y mensaje. Y es que los autores del movimiento renovador tales como Henry James, Joseph Conrad y Virginia Woolf, entre otros, destacan por enfatizar la abstracción, el ángulo de visión y el punto de vista (Bradbury, 1990:4) dentro de esta línea marcada por el mito y el símbolo; aunque aún predomina la estructura decimonónica, se observan ya las nuevas tendencias.

Si esbozamos las líneas generales de estos autores diremos que Henry James, por ejemplo, es considerado como uno de los novelistas de mayor prestigio del siglo tanto por sus colegas de oficio como por los críticos literarios más renombrados; toda su obra representa una huida del *americanismo*, en cuanto enfrentamiento con una naturaleza nueva y con una sociedad en pleno desarrollo industrial.

Joseph Conrad, por su parte, al haber aprendido el idioma inglés a los veinte años, lo emplea de una forma ceremoniosa y distante, que denota la carencia de la seguridad y la confianza propias del hablante nativo. Además de

esto, se deja llevar de una tendencia desgarrada a la generalización filosófica y moral. Destacan los prólogos de sus narraciones, donde expone cuidadosamente su concepto del arte narrativo como manifestación de la verdad. Se trata de escritos en los que el autor expone principios ajenos a su propia obra novelística.

Por último, Virginia Woolf pretendió con sus últimas novelas captar la vida cambiante e inasible de la conciencia y el colorido inestable del universo; con toda su experiencia de profundización en el *yo* y en la palabra, no se deja llevar por las normas prefijadas, y construye hermosos poemas en prosa del tamaño de novelas, que en cada caso estructuran una nueva forma posible de lo literario, con plena cohesión objetiva. Reconocidos fueron, asimismo, los ensayos de crítica literaria, que aportaron ideas muy originales sobre los grandes clásicos.

Retomando la línea marcada por este movimiento y, en concreto, por el uso del mito como recurso literario, se puede afirmar que, en términos generales, al ser los protagonistas dioses, a ellos todo les está permitido, por lo que en un mito puede ocurrir cualquier suceso, incluso el más inverosímil; a partir de ahora, sin embargo, estas historias se someten a una elaboración más profunda en un intento de proporcionarles sentido y validez universales y llegan a afirmar que el realismo no supone ninguna aportación porque se limita a relatar los acontecimientos tal y como son, hasta el punto de que incluso se proclama que este nuevo movimiento es capaz de expresar mejor la realidad que los propios realistas<sup>1</sup>.

### 2.3. La fantasía con C. S. Lewis

La generación de los años 30 rechazará el movimiento anterior por considerarlo elitista, y por su incapacidad para conectar con el público. En esta generación, en la que se encuentran escritores como George Eliot, Charles Williams y su círculo, Clive Staples Lewis, Graham Greene y Evelyn Waugh, adquiere gran fuerza la

---

<sup>1</sup> Aunque Lewis pertenece a la generación posterior, defiende también esta misma idea en su obra *Of Other Worlds* (1994:13) donde afirma lo siguiente: “The Logic of a fairy-tale is as strict as that of a realistic novel, though different”. Aunque la primera edición es de 1966, a lo largo de este trabajo citaremos la edición publicada en 1994.

influencia del cristianismo como literatura antihumanista. Posteriormente, ya en los años cincuenta, el movimiento se torna antimodernista.

De entre los nombrados, es George Eliot el que describió con singular detalle el drama de los seres oscuros cuyos esfuerzos sientan las bases de una sociedad que exterioriza sus pensamientos y deseos más íntimos, tales como los de una infanticida, de un hombre traicionado sumergido en la avaricia y que hace renacer a una niña, de la riqueza inolvidable de las relaciones fraternales, y todo esto porque, aunque no reconoce la existencia de Dios, la ley moral subsiste y se reinventa despreciando las convenciones. Preconizó la humanización de todas las relaciones, describiendo con tono épico la destrucción de las almas en manos de la sociedad.

Charles Williams, influido por T. S. Eliot, se inspiró en las novelas artúricas y presentó una versión del amor y de la iniciación a menudo etérea, que señala la renovación del estilo *gótico* –entendido como el género narrativo prerrománico, cultivado principalmente por escritores ingleses, que se basa en el misterio y el terror y cuya acción transcurre generalmente en el marco de los castillos medievales–. Fue también Charles Williams el iniciador del género del *thriller* metafísico, que posteriormente inspiró a C. S. Lewis.

Por su parte, Graham Greene acertó a reflejar una honda comprensión del alma humana a través del catolicismo, con una magistral habilidad para mantener despierto el interés del lector, como si se tratara de novelas policíacas; todo ello con una expresión que, sin ser especialmente novedosa y creativa, se emparenta legítimamente con las lecciones de los principales maestros modernos ingleses.

Este repaso de los contemporáneos de Lewis finaliza con la figura de Evelyn Waugh, quien destaca por su sátira mordaz y por su habilidad en la descripción de los ambientes.

Esta generación de los años 30, entre cuyos miembros se encuentra también John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973)<sup>2</sup>, culmina con el proceso

---

<sup>2</sup> Con respecto a Tolkien no debemos olvidar que fue amigo personal de Lewis y destaca por ser el autor de clásicos de la fantasía como *El Hobbit*, *El Señor de los Anillos* y *El Silmarillion*. Lewis admiraba a Tolkien por su integridad humana y reconoce que la relación con él fue una de las causas directas de su conversión al cristianismo. En su obra autobiográfica, Lewis admite, por un

comenzado tímidamente por la generación anterior y acaba con la idea de que lo fabuloso es secundario. La fantasía será, a partir de ahora, un vehículo para analizar temas y valores de nuestro mundo (Waugh, 1990:100) así como para presentar ideas morales, religiosas o filosóficas. Estos autores tienen la ventaja de que pueden hacer uso del lenguaje a su antojo; prácticamente todo está permitido aunque, como veremos más adelante, dentro de unos cánones. La innovación radica en que el lector acepta cualquier situación imaginable porque no se desarrolla en este mundo. Son años en los que el debate ideológico adquiere gran relevancia y tiende a poner especial énfasis en demostraciones y explicaciones de carácter discursivo.

Podemos comprobar, por tanto, que en estos años los cambios se producen tanto extremando al máximo corrientes anteriores, como explotando una visión nueva y vanguardista que destruye la confianza en la imperturbable solidez de la realidad y la coherencia lógica del desarrollo narrativo. Todo asume apariencias equívocas y cambiantes, desde el mundo exterior a la interioridad del personaje.

#### **2.4. Características del género fantástico**

En este contexto, y poco a poco, el género fantástico comienza a ser experimental: los autores se inclinan por la investigación de los mitos y los símbolos. Entre 1955 y 1960 se promueve una manera de escribir muy diferente que transforma los hábitos de lectura: la sociología, el psicoanálisis y la nueva crítica literaria proporcionan los instrumentos necesarios para llevar a cabo esta lectura diferente. En estas circunstancias, la literatura fantástica empieza a cobrar una importancia no reconocida hasta entonces. Se hace uso de ella no sólo para hablar de dragones y duendes, sino para explicar gran parte del comportamiento humano, para razonar sobre temas universales y profundos, a través de diálogos entre personas de distintos planetas, entre animales u otros personajes inexistentes, combinados siempre con buenas dosis de aventura, humor y entretenimiento. Se ha de señalar, no obstante, que no pueden dejarse de lado los

---

lado, que había sido siempre escéptico hacia los papistas y, por otro lado, reconoce como una de sus máximas no creer en los filólogos; Tolkien era ambas cosas.

lazos que unen el mundo real con el ficticio; debe haber ciertas características que permanezcan para hacernos creer que este mundo paralelo o secundario podría existir; por ello, realmente, el comportamiento humano debe ser creíble, y la base, real.

Como es sabido, una obra de ficción no plantea la verdad porque ésta no es importante; por el contrario, en otros géneros, como la novela sentimental, por poner sólo un ejemplo, la realidad debe hacerse palpable y las situaciones no pueden extremarse demasiado pues, cuanto mayor sea la impresión de extrañeza que provoquen, menor será el grado de atracción que despierten en el público; esta diferencia proporciona a la novela fantástica la ventaja de poder cubrir los huecos aparentes que existen en el conocimiento del hombre y constituye una vía para tratar cuestiones que nos preocupan pero a las que no tenemos acceso sino por medio de la suposición. Un procedimiento para introducir al lector en estos temas podría ser el punto de vista animal: el hombre nunca podrá tener la certeza sobre la opinión que el ser humano despierta en los animales; sin embargo, a través de la ficción se pueden poner en boca de ellos y de otros personajes ideas que nos hagan reflexionar. Como dice Génette (1991:55):

El relato de ficción es un puro fingimiento o simulación del relato factual, en que el novelista, por ejemplo, hace sencillamente como que cuenta una historia verdadera, sin aspirar en serio al crédito del lector, pero sin dejar la menor huella en su texto de ese carácter no simulado en serio.

El autor puede, además, permitirse otras licencias, como es la relacionada con el tiempo. La secuencia temporal no se rige por la linealidad necesaria en una novela. Al cambiar de un mundo a otro el personaje puede trasladarse a otra época, retrocediendo en el caso de los cuentos fantásticos o avanzando, en el caso de la ciencia-ficción. Aunque, en cuestión de segundos, los personajes se encuentran con situaciones absolutamente ajenas al mundo que conocen se ha de señalar que, una vez situados en este nuevo mundo, el tiempo sí debe regirse por

unas normas: su transcurso podría ser más lento o más rápido, pero todos los personajes deben experimentarlo de la misma manera. Por otra parte, además, cuando estos personajes regresan al mundo real, el tiempo no ha transcurrido para ellos, de modo que figuran con la misma edad y en el mismo instante en que se trasladaron hasta el punto de que los adultos no notan la desaparición, lo que supone la única manera de negar que esos acontecimientos hayan sucedido, de negar la existencia de los mundos fantásticos.

Decimos que los “adultos” no se dan cuenta porque los protagonistas por excelencia de los mundos fantásticos son los niños, quienes encierran lo que de positivo tiene la fantasía: el poder de soñar, volar e imaginar países maravillosos. Ellos tienen mayor capacidad para adaptarse a las nuevas situaciones y lo llevan a cabo con más naturalidad. En otras palabras, la infancia encierra todo lo bueno que se pierde cuando crecemos; aunque los adultos también pueden ser protagonistas de estos relatos, los niños aparecen con mucha más frecuencia que en otros géneros.

En este caso la fantasía discrepa de la ciencia-ficción, en la que los protagonistas suelen ser adultos ya que se hace mayor hincapié en la descripción de los avances técnicos impensables para el receptor contemporáneo; por otro lado, este género constituye una vía para desarrollar una crítica de la sociedad del momento, como se comprueba tanto en las novelas como en las películas de ciencia-ficción, en donde tiene tanta importancia la aventura en sí como el mensaje que se quiere transmitir.

## 2.5. Nota Biográfica

En este contexto que acabamos de esbozar surge la figura de Clive Staples Lewis (1898-1963), nacido en Belfast<sup>3</sup> en el seno de una familia culta. El propio autor recuerda su infancia en una casa siempre llena de libros donde todas las habitaciones contaban con estanterías cargadas de novelas. Tiene un único hermano, mayor que él, Warren, al que está muy unido. Ambos estudian los

---

<sup>3</sup> A pesar de esta circunstancia, el autor no se considera irlandés sino galés.

primeros años con una institutriz, que les instruye en todas las materias propias de la edad. Son años, por tanto, en los que no se relacionan con muchos niños de su entorno, razón de más para que los dos hermanos inventaran multitud de juegos en la buhardilla de casa durante los largos días de invierno. Esta circunstancia propicia también la afición de ambos por la lectura, costumbre que agrada a los padres enormemente<sup>4</sup>.

Pero este paraíso de la infancia desaparece a la edad de diez años cuando su madre muere de cáncer y, casi inmediatamente, su padre lo envía a un internado, regentado por un director con claros problemas psiquiátricos. El propio Lewis titula el capítulo de su obra autobiográfica *Surprised by Joy* (1977:23), dedicado a este colegio “Concentration Camp”, lo que nos puede dar una idea del recuerdo que conserva el autor. Todos estos acontecimientos propician un estado general de abatimiento:

With my mother's death all settled happiness, all that was tranquil and reliable, disappeared from my life. There was to be much fun, many pleasures, many stabs of Joy; but no more of the old security. It was sea and islands now; the great continent had sunk like Atlantis.

Es fácil entender lo duro que es para cualquier niño la pérdida de su madre; en el caso que nos ocupa, hablamos además de un personaje cuyo mundo era el círculo cerrado de su familia: no alternaba con otros niños ni apenas se relacionaba con sus parientes. La vida era sencilla y alegre hasta la enfermedad de la madre. Sibley (1994:26) afirma que el agnosticismo de Clive Staples Lewis comienza al no haber conseguido que su madre sanara, a pesar de haber rezado para ello: “Jack continued to pray, this time for a miracle, and when the miracle didn't happen, simply assumed that the magic hadn't worked”.

Como comentamos anteriormente, en este período ya es destacado su gusto por la literatura y la fantasía. Como señala el propio autor (1977:34), “and also the ‘scientification’ of H. G. Wells. The idea of other planets exercised upon

---

<sup>4</sup> Resulta curioso comprobar que el nombre Jack por el que le conocían todos sus amigos durante toda su vida surgió cuando a los cuatro años de edad anunció en su casa que su nombre era Jacksie

me then a peculiar, heady attraction, which was quite different from any other of my literary interests”.

A partir de ese momento es alumno en varios centros del país de los que no guarda un recuerdo especialmente agradable, como muestran sus críticas hacia el sistema educativo (Lewis, 1977:88). Pero en 1914 se traslada a vivir con William T. Kirkpatrick –amigo personal de su padre– para preparar la prueba de acceso a la universidad. Es éste uno de los recuerdos más gratos de esta época de su vida, que se desenvuelve en un ambiente tranquilo y agradable en un pueblo de Surrey; no sólo dispone de tiempo para practicar una de sus aficiones favoritas, la lectura, sino que el señor Kirkpatrick resulta ser un preparador excelente; las charlas con él sobre distintas materias implican el razonamiento de cualquiera de las premisas que Lewis aporta, pues ninguna tesis se puede exponer sin una causa o consecuencia sustentada. El propio Lewis reconoce en su obra autobiográfica (1977:110): “If ever a man came near to being a purely logical entity, that man was Kirk. Born a little later, he would have been a Logical Positivist”. El sosiego con el que transcurren estos dos años y medio hace descubrir a Jack las materias por las que siente especial predilección, de entre las cuales destaca la filosofía. Por otro lado, en este período sigue considerándose ateo y, según afirma Sayer (1994:113), “he [C. S. Lewis] writes that he believes in no religion because there is no proof of any and that religions should be called mythologies”.

En 1917 ingresa en la Universidad de Oxford pero a los pocos meses debe abandonar temporalmente sus estudios para incorporarse al ejército y trasladarse a Francia para luchar en la Primera Guerra Mundial. En marzo de 1918 es herido en un brazo e ingresa en un hospital militar, donde recibe la visita de su hermano Warren, quien alquila una bicicleta para recorrer los más de setenta kilómetros que los separan. En estos momentos la relación con su padre es distante por el supuesto romance que mantiene Clive Staples Lewis con la señora Moore –madre de Paddy, un buen amigo suyo–, que no era del agrado de la familia. Su padre se negó a visitarlo y Lewis se sumió en una gran depresión, acentuada por la confirmación de la muerte de sus mejores amigos en la guerra (incluido Paddy).

---

y que no respondería por ningún otro.



Es precisamente a partir de entonces cuando comienza a plantearse seriamente la posibilidad de dedicar su vida a escribir.

La realidad es que en sus años de plenitud literaria y docente destacó por ser un conferenciante e influyente profesor que, entre 1925 y 1954, fue miembro del claustro y tutor en la Universidad de Oxford. A partir de entonces, se trasladó a la Universidad de Cambridge como profesor de Literatura Medieval y Renacentista. Durante los años que pasó en Oxford se relaciona, principalmente, con otros dos importantes escritores, John Ronald Reuel Tolkien y Charles Williams. Los tres autores formaban un grupo al que apodaban “Los Cristianos” y, junto con otros compañeros de Universidad, celebraban tertulias semanales organizadas en casa de Lewis. En ellas comentaban sus impresiones sobre diversos temas literarios: autores, obras recientes, poemas escritos por ellos mismos o algunas de las obras de éxito de Tolkien y Lewis antes de su publicación. Estas reuniones se prolongaron durante quince años, hasta un día de octubre de 1949 en que nadie volvió. Como afirma Sayer (1994:253):

He sought to protect himself through the formation of a circle of friends against the powerful inner circle that seemed to him to dominate Magdalen<sup>5</sup> and university politics... He felt isolated during his early years at Magdalen and under dialectic attack during the later ones. For reassurance, he needed fairly frequent meetings with his friends, men who held similar views.

Estas reuniones suelen llamarlas ‘The Inklings’, “derived from the word meaning a hint, whisper, or intimation” (Sibley, 1994:58) y contaban, junto a los ya nombrados, con autores tan prestigiosos como Owen Barfield, Hugo Dyson, Robert E. Havard, Nevill Coghill y Charles Wrenn.

---

<sup>5</sup> El Magdalen College, fundado en el siglo XV, es el más imponente de todos los de Oxford y es, también, el centro donde Lewis fue tutor e impartió docencia durante más de veinticinco años.

## 2.6. Producción literaria

En enero de 1919 inicia sus estudios en la Universidad de Oxford y espera con ansiedad la publicación de su primer libro, *Spirits in Bondage*, una colección de poemas escritos a partir de 1915. Con respecto a esta obra, Sayer (1994:113) comenta:

The themes of *Spirits in Bondage*, according to the author, is that nature is malevolent and that any God that exists is outside the cosmic system. He wrote a letter to Arthur Greeves that gave a clear account of his philosophy of life. He did not believe in any God, least of all in one that would punish him “for the lusts of the flesh”; but he did believe that he had in him a spirit; and “since all joyful things are spiritual and non-material”, he must take care “not to let matter (= nature = Satan, remember) get too great a hold on me, and dull the one spark I have”.

Aun siendo en estos momentos ateo y sin definir claramente su opinión sobre la vida después de la muerte, Lewis reconoce que las personas son poseedoras de un espíritu bueno; afirma, asimismo, que lo realmente valioso es lo inmaterial, por lo que hay que huir de cualquier apego que se tenga a lo material o mundano. Este espíritu del que habla Clive Staples Lewis en la carta que dirige a Arthur Greeves bien podría compararse con el alma que distingue Platón en las personas; al igual que el autor británico considera que el espíritu constituye la parte positiva del ser humano, Platón afirma que el alma es su componente más importante, aquello que constituye el Yo de la persona y que en sus inicios se encuentra en su estado más puro, pero el contacto con la vida, con el mundo y con el propio cuerpo la corrompe.

Como afirma King (1998:386):

The tone of the poem in *Spirits in Bondage* reflects an angry adolescent, shaking his fist at a God he denies, rejects, hates, fears and yet admits to, longs for, seeks and respects. Thematically, though Lewis provided a structure through his notion of a cycle, the poems fall roughly into two groups. In the first grouping, the overall tone is pessimistic. Life, often as a result of war, is seen as demeaning, futile and empty; also, there is a contrast between the beauty of nature and

the past versus the horror of war and the present. [...] Contrasting such pessimism, the second grouping of poems is more hopeful. Within this group, for instance, Lewis included poems suggesting that nature is beautiful and benevolent in the lyrical and romantic tradition of Wordsworth, Shelley, Keats and Yeats.

Terminados sus estudios universitarios se prepara para acceder al Magdalen College de Oxford, pero afortunadamente no aprueba el examen; decimos por suerte porque esta circunstancia le obliga a prepararse un año más la Lengua y Literatura Inglesas. Es probable que si hubiera superado esta prueba no habría escrito sus grandes obras de crítica literaria, entre las que se encuentra *The Allegory of Love* (1936), sobre la cual Sayer (1994:225) sostiene lo siguiente:

Now, fifty years after its first publication, *The Allegory of Love* has a more solid reputation than ever. During the period of its composition, almost no one in Oxford knew anything about the subject. Since then European and American scholars have treated it extensively, yet *The Allegory of Love* remains the number one book on the subject. Lewis's moral approach to literary criticism is appropriate in dealing with writers whose attitudes were basically moralistic. He is unrivaled in excellence of style and in his ability to choose quotations that characterize his authors, and he writes of them more securely, accurately, and memorably than any other twentieth-century critic. On the strength of *The Allegory of Love* and of his *English Literature of the Sixteenth Century*, there can be no doubt of his greatness as a literary historian.

Como decimos, esta obra sigue siendo alabada y es de obligada referencia para los especialistas en crítica literaria no sólo por la agudeza y originalidad en la exposición de sus ideas sino, principalmente, por la claridad a la hora de desarrollarlas. Una de las características más llamativas de nuestro autor es el amplio uso de ejemplos cotidianos para hacer sencilla la explicación de conceptos en un principio densos; esta peculiaridad explica que su obra sea leída no sólo por los más eruditos especialistas en la materia sino también por todos aquéllos que se interesan por la lengua, la literatura o la crítica literaria.

Edwards, reconocido analista de Lewis, se manifiesta en este sentido (1998:74):

*The Allegory of Love* thus may be read as an ingenious detective story in which Lewis, clue by clue, explicated the nature of allegorical form and its relationship to the paradoxical Medieval love tradition –or as Lewis described its main themes when he submitted the manuscript for publication in 1935, “the birth of allegory and its growth from what it is in Prudentius to what it is in Spenser” and “the birth of the romantic conception of love and the long struggle between its earlier form (the romance of adultery) and its later form (the romance of marriage). [...] In reading the Middle Ages, Lewis called allegory “the subjectivism of an objective age”, by which he means its poets frequently used allegory to present inner conflict or spiritual reality in picture form.

A partir del año siguiente, se incorpora a la Universidad de Oxford, donde permanecerá hasta 1954. Desde entonces, dedica toda su vida tanto a enseñar literatura a sus alumnos como a escribir libros de diversos géneros: desde literatura infantil hasta crítica literaria, pasando por ciencia-ficción; no obstante, las obras mundialmente más reconocidas han sido las dedicadas a explicar su experiencia religiosa, una faceta que, sin embargo, no potenciará hasta unos años después.

Al año siguiente de ingresar en Oxford publica *Dymer*. De esta obra Sayer (1994:207) comenta:

*Dymer* is about the relationship of fantasy to reality. All through the years that Jack spent writing it, he was worried by the intensity of his imagination and alarmed by his tendency to withdraw from life and to luxuriate in self-flattering fantasies of love, cruelty, lust, or heroism.

Aunque se ha apuntado que esta obra plantea ciertas similitudes con su anterior libro de poemas, su lectura vislumbra una mayor madurez literaria. Con relación a este aspecto, Duriez (1990:54) reconoce que, aunque tienen muchos puntos en común, en el segundo ya se empieza a vislumbrar el giro que sus ideas

espirituales han comenzado a sufrir; de tal forma que, con respecto a *Dymer*, afirma: “An anti-totalitarian poem that has some similarities with *Spirits in Bondage*, and written while Lewis was still an unbeliever in Christianity. [...] By the time Lewis wrote *Dymer*, he seems to have rejected atheism and crude materialism in favour of idealism”.

Entre 1926 (año de publicación de *Dymer*) y 1931 Lewis experimenta su conversión al cristianismo. Durante este período, en el que se dedica a una serena reflexión sobre este tema, siente como si viera la luz tras haber atravesado un túnel oscuro. Tan importante es este cambio en su vida que, a partir de este momento, dedicará todos sus esfuerzos a difundir su experiencia a través de charlas, conferencias o programas radiofónicos, una experiencia sobre la que Sayer (1994:225-226) opina lo siguiente:

What changed his thinking more than anything else was a conversation he had on September 19, 1931, with J. R. R. Tolkien and Hugo Dyson, his guests at dinner that evening at Magdalen college. After the port had been drunk, they strolled around Addison's Walk and talked about myths. Jack said that he loved reading and thinking about myths, but that he could not regard them as being at all true. Tolkien's view was radically different. He said that myths originate in God, that they preserve something of God's truth, although often in a distorted form. Furthermore, he said that, in presenting a myth, in writing stories full of mythical creatures, one may be doing God's work. As Tolkien talked, a mysterious rush of wind came through the trees that Jack felt to be a message from the deity, although his reason told him not to be carried away. Tolkien went on to explain that the Christian story was a myth invented by a God who was real, a God whose dying could transform those who believed in him. If Jack wanted to find the relevance of His story to his own life, he must plunge in. He must appreciate the myth in the same spirit of imaginative understanding that he would ring to, say, a Wagnerian opera.

Por estos años, sin embargo, Lewis todavía no disponía de todo el tiempo necesario para escribir ya que le había prometido a Paddy que cuidaría de su madre hasta que ésta muriera, y lo cumplió. Se trasladó a vivir con la señora Moore, quien acaparaba la mayor parte del día pues estaba constantemente requiriéndolo. Tras su muerte, Clive Staples Lewis dispone de más tiempo para sí

y escribe *Surprised by Joy*, su única obra autobiográfica, publicada en 1955, en la que en ningún momento se refiere a la que supuestamente fue su compañera durante tantos años, lo que, unido a la discreción que él siempre mantuvo sobre esta relación, hace que no haya una opinión unánime sobre la existencia real de este romance.

En cambio, el que no oculta fue el que mantuvo a partir de 1956 con Joy Davidman, americana divorciada y madre de dos hijos con quien llegó a contraer matrimonio canónico. Un cáncer fulminante desencadenó la muerte de Joy tres años después, lo que sume al autor en una profunda tristeza aunque no en una crisis religiosa. Tras la muerte de su mujer, Lewis escribe *A Grief Observed* (1961), una breve obra donde expresa sus sentimientos ante el dolor de esta pérdida. Se puede afirmar que es éste el único manuscrito en donde no hay un ápice de ficción; en él nos habla, en tono personal, de su relación con Joy, analiza la naturaleza de sus sentimientos y la evolución que sufren con el paso del tiempo: tras el primer dolor intenso, siente cómo la presencia y el recuerdo de Joy van desapareciendo poco a poco para, posteriormente, recuperarlos. Es entonces cuando la siente incluso más real que cuando vivía con ella porque está en contacto con su esencia. En el capítulo dos de la obra mencionada se formula Lewis (1961:21-22) la cuestión que todos nos planteamos al sufrir la pérdida de un ser querido: ¿adónde van estas personas?:

Where is she now? That is, in what place is she at the present time [...] And 'the present time' is a date or point in our time series. [...] Suppose that the earthly lives she and I shared for a few years are in reality only the basis for, or prelude to, or earthly appearance of, two unimaginable, supercosmic, eternal somethings.

Además de este último libro señalado, que se puede considerar un homenaje a la figura de Joy, los libros que esta mujer inspira a Clive Staples Lewis son *Till We Have Faces*, *Reflections on the Psalms* y *The Four Loves*. Si del primero de estos tres desconociéramos el autor, difícilmente lo atribuiríamos a él ya que no tiene mucho en común con la línea seguida hasta entonces por el

autor. Hay quienes pretenden relacionar a Orual, la protagonista, con Joy, una relación difícil de confirmar no sólo porque no disponemos de muchos datos personales sobre la esposa de Lewis sino también porque se puede pensar que todos llevamos un poco de Orual en nuestro interior. De cualquier forma, *Till we have Faces* se considera una de sus mejores obras junto con *That Hideous Strength*<sup>6</sup>.

Con respecto a la segunda de las obras que inspiró Joy, *Reflections on the Psalms* (1958), hay que destacar que forma parte de la producción literaria de Lewis que trata temas religiosos. Antes de ésta y con temática religiosa escribió *Miracles* (1947), en la cual hace una amplia disertación del concepto del milagro<sup>7</sup>. Está basada en una charla iniciada con una historia que demuestra que ver no es lo mismo que creer.

En lo que se refiere a *Reflections on the Psalms*, surge de la preocupación que sentía por la enfermedad de Joy y por su propia salud. En esta obra aborda cuestiones que la lectura de los salmos suele suscitar en las personas, aquellos aspectos que en mayor medida rechazan los lectores, tales como la forma de tratar el día del Juicio Final, la falta de creencia en la vida trascendente, etc. Se trata de una obra que refleja el gusto de Lewis por la lectura de los salmos para quien, en opinión de Balmett (1998:353):

*Reflections on the Psalms* is full of interesting, provocative, and convincing observations as well as the genuine piety that enriches Lewis's religious works. Lewis not only shows the reader how to enjoy, appreciate, and learn from the Psalms but also uncovers much of their poetic richness, theological depth, and practical implications for worship. In this book, Lewis has succeeded in doing his part to keep both the Bible and the Psalter in the minds and hearts of individual Christians and the churches where they worship.

---

<sup>6</sup> Las obras pertenecientes al género fantástico propiamente dicho serán analizadas en profundidad en el capítulo cuatro de este trabajo.

<sup>7</sup> En esta obra el autor señala: "I use the word *Miracle* to mean an interference with Nature by supernatural power" (1947:4); hemos querido destacar esta cita por la referencia que hace el autor a los elementos fantásticos que serán analizados más adelante.

En *The Four Loves* (1960), por su parte, expone las características de cada una de las cuatro manifestaciones del amor, que son el afecto, donde muestra la influencia ejercida por los años de convivencia con la señora Moore; la amistad, que refleja la experiencia de los Inklings; eros o al amor en la pareja, capítulo que no habría podido escribir si no hubiera existido el matrimonio con Joy Davidman; y, por último, la caridad. Comienza la obra haciendo una distinción entre “Gift-love” y “Need-love” (1960:7):

The typical example of Gift-love would be that love which moves a man to work and plan and save for the future well-being of his family which he will die without sharing or seeing; of the second, that which send a lonely or frightened child to its mother's arms.

Y continúa afirmando que “Our Need-love, as Plato saw, is *the son of Poverty*” (1960:7). En el capítulo dedicado a la caridad sostiene que toda manifestación del amor humano se inscribe por naturaleza en este tipo, frente al amor de Dios, que pertenecería al afecto; por este motivo, los amores humanos son rivales potenciales del amor de Dios, de modo que sólo se situarán en el lugar que les corresponde cuando prevalezca la lealtad hacia Él.

Dejando ya de lado las obras que Joy inspiró en Lewis y siguiendo con la producción más destacada del autor, en 1940 escribe *The Problem of Pain*, un libro inspirado en cierta forma en la guerra que acababa de estallar y sobre el que Sayer (1994:270) declara lo siguiente:

As the war went on, Jack had a growing feeling that he was living in enemy-occupied territory. In his view, the enemy was not, however, limited to Hitler or the Germans, but included all the violently anti-Christian forces threatening to destroy the Europe that he knew and loved. He always disliked the black-and-white view of the war, that England was right and Germany wicked and wrong. ‘The sins of the democracies’ he once said to me, ‘are very great. But very likely those of the totalitarian states are even greater’. The general atmosphere of struggle, strain, and crisis that surrounded him gave his work an urgency that it would never have had in peacetime.



Durante este año y el siguiente Lewis comienza a madurar la idea de escribir una serie de cartas redactadas supuestamente por el diablo y dirigidas a una hipotética víctima; en ellas recogería, en forma de consejos, las diversas inquietudes y dudas relacionadas con los principios religiosos a las que se enfrentan los cristianos: “The important thing is to try to encourage in the patient the ‘unreasoning feeling’ that the doctrines of the Christian faith are the sort of thing that can’t really be true” (Sayer, 1994:272-273). Estas cartas aparecerán semanalmente en *The Guardian* y, tras el éxito alcanzado, se recogerán en un solo volumen, publicado en 1942 con el título *The Screwtape Letters*. Se trata de una de las obras más famosas de Lewis, gracias a la cual su nombre fue conocido no sólo en toda Inglaterra sino también en Estados Unidos. A partir de este momento, la correspondencia que mantiene con sus lectores es mucho más intensa y no dejará de serlo hasta sus últimos días.

La década de los cuarenta puede considerarse la más fructífera en su producción literaria, no sólo por la cantidad de obras publicadas sino también por la calidad de éstas. Junto a las ya mencionadas y a las pertenecientes al género fantástico, de las que nos ocuparemos al final de este capítulo, destaca *The Abolition of Man* (1943), donde parte de la crítica de un libro de texto contemporáneo citado con nombre falso y continúa con una exposición de los valores que él considera erróneos por materialistas, característicos de la sociedad en que vive, para exaltar otros como la bondad y la belleza. En opinión de los críticos se trata de una de las obras del siglo XX que mejor defiende la Ley Natural<sup>8</sup>; para argumentar su defensa de la moralidad objetiva, no sólo nombra a los grandes filósofos y pensadores occidentales, como Platón, Aristóteles, San Agustín y Santo Tomás de Aquino, sino, también, a grandes sabios y corrientes orientales como Confucio y el Hinduismo.

Destaca, también, *Essays Presented to Charles Williams* (1947), un libro de artículos editado por el propio Clive Staples Lewis, que cuenta con importantes contribuciones como las de John Ronald Reuel Tolkien, Dorothy Sayers, Owen

---

<sup>8</sup> De este aspecto hablaremos ampliamente en el capítulo seis.

Barfield y Gervase Matthews. El libro fue editado por el propio Lewis<sup>9</sup>. Desea homenajear a su amigo Charles Williams, muerto repentinamente, de quien comenta: “He could be grasped with the counter-romantics in so far as he believed untheologized romanticism (like Plato’s unexamined life) to be sterile and mythological” (1978:vi).

De especial interés es también *The Great Divorce*, publicada en capítulos semanales en *The Guardian* (1944-45), en los que relata el viaje al cielo que realiza un grupo de residentes en el infierno. Aunque el contenido de la obra nos impide suscribirla en el género fantástico, sí podemos apreciar que el autor hace uso de la ficción para explicar temas prácticos de la vida cristiana de las personas, como los problemas familiares, el egoísmo, la persistencia en los malos hábitos, etc. “El gran Divorcio” alude a la completa separación que existe entre el cielo y el infierno; el título está inspirado en la obra de William Blake *The Marriage of Heaven and Hell*. En el prólogo, el autor comenta: “I beg readers to remember that this is a fantasy. It has of course –or I intended it to have– a moral” (1977:9). El autor afirma, seguidamente, que así como “Hell is a state of mind [...] Heaven is reality itself” (1977:63), por lo que se deduce que el infierno es un producto de la imaginación. En este sentido, las personas que mueren habiendo cometido faltas graves no se dirigen al infierno sino que asisten a una especie de purgatorio que no es sino la mala conciencia por los errores cometidos, y cuando realmente expían estas faltas son admitidos en el cielo. “All Hell is smaller than one pebble of your earthly world: but it is smaller than one atom of *this* [heaven] world, the Real World” (1977:113). Estas ideas, que iremos desarrollando más ampliamente en los capítulos cinco y seis, tienen una gran similitud con las expuestas por Platón cuando afirma que las almas pierden su pureza mientras están en contacto con las personas, por lo que, antes de pasar al Hades, necesitan permanecer un tiempo en un lugar intermedio hasta recuperar sus propiedades originarias.

Aparte de la historia de la literatura inglesa dedicada al siglo XVI, que fue muy elogiada y que aún hoy continúa siendo de consulta obligada para los

---

<sup>9</sup> Cabe destacar el firmado por J.R.R. Tolkien, *On Fairy Stories*, por su valiosa aportación al género.

interesados en la materia, no debemos relegar la creación literaria titulada *An Experiment in Criticism* (1961) que, aunque no tan polémica como otras obras del autor, es, desde luego, la más influyente. En ella hace un análisis de los libros en general colocándose en el punto de vista del lector. Clive Staples Lewis parte de la base de que la primera intención de cualquier persona que comienza a leer un libro es disfrutar con la lectura. Comienza el primer capítulo haciendo una exposición de las diferencias existentes entre quienes presumen de leer mucho y las personas realmente *literarias*, como él mismo las denomina, que no sólo leen en abundancia sino que, además, son cultas; continúa profundizando en las que pertenecen al primer grupo y termina con un análisis de los distintos géneros literarios y sus características. Es una obra realizada con bastante agudeza y, en algún momento, provocativa por sus referencias a ciertos círculos literarios.

*Letters to Malcolm* es el último libro escrito por Lewis. Redactado a mediados de 1963, fue publicado varios meses después de su muerte y es considerado el mejor de sus libros teológicos; el estilo es muy fluido y esta forma epistolar elegida por el autor resulta muy agradable para el lector. Se trata de una serie de cartas escritas a un corresponsal imaginario en las que los personajes están tan bien definidos que los lectores se resisten a creer que sean irreales. En estas cartas el personaje que supuestamente representa a Lewis mantiene correspondencia con Malcolm, a cuyas preguntas contesta, concertando citas para cenar e incluso poniéndose de acuerdo para hacerse una visita de fin de semana.

Aunque fueron muchos más los libros escritos, no es nuestra intención nombrarlos todos; sólo hemos querido destacar con los mencionados hasta ahora los principales temas que aborda el autor en su obra y la trascendencia que concede Lewis durante toda su vida adulta al aspecto religioso y cristiano, íntimamente relacionado con lo espiritual; ésta puede ser una de las principales razones por las que Lewis se siente tan identificado con Platón, ya que éste dedicó su vida a la comprensión de conceptos abstractos e inmateriales, aunque no religiosos<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Precisamente, un reto difícil para nosotros será el de separar estas ideas inmateriales que explicaba Platón de los aspectos propiamente cristianos que tanto defendía Lewis. Así, que en más

## 2.7. Producción fantástica

Por lo que se refiere a la producción fantástica de Lewis hemos de comenzar apuntando que, aunque puede afirmarse que toda su creación literaria excepto *A Grief Observed* contiene elementos fantásticos, nosotros nos ceñiremos a las manifestaciones más representativas dentro de este género, es decir, la literatura infantil, la ciencia-ficción y la única novela que escribió.

El género fantástico permitió a Lewis disfrutar e instruir al mismo tiempo. Uno de los principales propósitos de este género es el de transmitir un mensaje con validez universal, y en la mayoría de las ocasiones, aborda un aspecto negativo de nuestro mundo en el contexto de otra sociedad, pues, de esta forma, el mensaje se recibe de un modo más efectivo<sup>11</sup>.

Debemos señalar, además, que, a pesar de que nos centremos en once de sus libros, durante el desarrollo de nuestro análisis nos referiremos a otras obras que contengan ejemplos útiles para corroborar las ideas que exponemos.

Por tanto, y centrándonos en la propia producción fantástica de Clive Staples Lewis, comenzaremos reseñando que abarca la trilogía titulada *Perelandra*, los siete cuentos de Narnia, más conocidos como *Las Crónicas de Narnia*, y su novela *Till we have Faces. A myth retold*.

La trilogía *Perelandra* (1938-45), considerada como uno de los grandes logros del autor, no tanto por los elementos del género en el que se inscriben las historias como por las ideas que defiende, incluye tres historias de ciencia-ficción de gran profundidad, en las que Lewis expone gran parte de su filosofía. Aunque contienen algunos elementos que sugieren una secuencia cronológica pueden ser leídas en distinto orden.

En relación con los siete cuentos de Narnia (1950-56), escritos para niños, se puede afirmar que constituyen lo más conocido de C. S. Lewis. Estos cuentos, que todavía hoy tienen tanta aceptación entre pequeños y mayores, están llenos de

---

de una ocasión será inevitable aludir a esta dimensión espiritual, tan imprescindible en la obra del autor.

<sup>11</sup> Sirva de ejemplo, en este sentido, la obra de Jonathan Swift, titulada *Los Viajes de Gulliver* (1726).

aventuras cargadas de simbolismo y, aunque el autor sugirió un orden de lectura, no es necesario respetarlo para su comprensión. Las historias poseen un hilo conductor común, pero en cada una de ellas Lewis introduce modificaciones en los personajes, los lugares que visitan y el objetivo o misión de los protagonistas.

Por último, su única novela, titulada *Till we have Faces. A Myth retold* (1956), es una versión libre de la historia de Cupido y Psique; representa la obra más original y emotiva del autor, ya que su argumento principal es el monólogo interior de la protagonista, quien relata la historia de su vida y las razones por las que cometió tantos errores.

A pesar de que la producción fantástica de Lewis está circunscrita a estas obras, su aportación literaria es muy relevante porque en ella entremezcla las aventuras con temas de gran profundidad moral, ética y filosófica, tal y como comprobaremos en los siguientes capítulos.

Como ya hemos comentado en las páginas introductorias, esta investigación pretende, en primer lugar, delimitar las aportaciones de Lewis al género fantástico y, en segundo lugar, profundizar en la influencia que ejerció Platón y el platonismo sobre su producción fantástica. Aunque él mismo reconoció no ser platónico, sentía una gran admiración por este filósofo y, en particular, por algunas de sus ideas, como su concepto del alma inmortal y la función que tiene en las personas; el contraste entre el mundo real y el aparente; o incluso el ideal político de Platón, según el cual cada persona ha nacido para desempeñar una función en la Tierra. Por tanto, las ideas que desarrollemos a lo largo de las próximas páginas serán las que nos permitan comprender los puntos en común existentes entre los dos autores.

## **2.8. Recapitulación**

De todo lo expuesto hasta ahora es interesante enfatizar la idea de que la fantasía se originó en un momento de grandes contradicciones literarias; a principios de siglo la literatura en general parece estar en crisis, como pone de manifiesto el hecho de que no dispongamos de muchos ejemplos de grandes obras en ese período; los escritores se sentían en la necesidad de definirse y, por este motivo,

se fueron formando grupos o movimientos integrados por un número reducido de miembros, aunque muy afines. Con este panorama, empieza a considerarse la posibilidad de expresar las ideas rechazando el realismo y es entonces cuando la fantasía comienza a destacar con un papel relevante, pues, de ser considerada un género secundario, cuya única función era la de entretener mediante la exposición de elementos del todo irreales e imposibles, pasa a emplearse como medio para exponer ideas universales.

Teniendo en cuenta que, como veremos en el capítulo siguiente, el origen de la ciencia-ficción como género es bastante similar al de la literatura fantástica, resulta curioso observar que Clive Staples Lewis escribiera empleando géneros tan poco considerados en su momento. Esta circunstancia demuestra la fuerte personalidad que poseía el autor, quien hacía caso omiso de las opiniones y comentarios de sus propios compañeros de trabajo, todos ellos grandes escritores y profesores de literatura.

Sin embargo, es cierto que Lewis empezó a escribir los cuentos de Narnia como distracción, porque le resultaba atractivo plasmar en un papel todas aquellas imágenes que tenía desde la infancia, sin reflexionar en un primer momento sobre su posible publicación<sup>12</sup>. Aunque en su vida de adulto apenas tuvo relación con otros niños, aún conservaba su gusto por las historias fantásticas, que tanto le entretuvieron en su infancia; la prolífica imaginación que poseía en sus primeros años le hizo seguir afirmando de adulto que había visto a un duende, y el hecho de que reconociera que en su infancia había presenciado algunas de las imágenes recogidas en sus historias reflejan el espíritu infantil –entendido inocentemente– que conservó también de adulto. Todo ello, mezclado con sus profundos principios éticos, dio como resultado unas historias que siguen considerándose de lectura casi obligada en Estados Unidos e Inglaterra; muy pocas deben de ser las personas de estas nacionalidades que no han leído los cuentos de Narnia o que no recuerden esta lectura como una de las experiencias literarias más agradables.

---

<sup>12</sup> De hecho, Tolkien le comenta que, así como por un lado le gustó mucho *Perelandra*, las Crónicas, donde Narnia es un lugar poco creíble, las encuentra poco elaboradas.

Junto a este aspecto de su personalidad, destaca también su concepción del espíritu, al que se refiere ya en su primera obra, *Spirits in Bondage*, y que maduró, amplió y continuó presente en las obras posteriores, hasta llegar a ser uno de los principales elementos de su producción. En este sentido, se ha de señalar que el autor reconoce en sus primeros años la existencia y la presencia de este espíritu o fuerza interior, que, aunque nunca se asemeja al concepto expuesto por Platón, conserva características comunes al filósofo. Esta convicción, además, va más allá de ser un simple presupuesto; con el paso del tiempo, la desarrolla y amplía hacia lo que llamó la Ley Natural, que, como veremos con más profundidad en el capítulo seis, constituye una ley ambiciosa, ya que es aplicable a cualquier ser humano, con independencia de su origen y religión. La Ley Natural es imprescindible para la conservación o, como sería mejor decir, preservación, del ser humano y de la sociedad. Incluye preceptos tales como la lealtad, la honestidad y el coraje, y sin ella, en opinión de Lewis, no tendría sentido conservar nada. Cualquier innovación en la ética es sólo un fleco de la verdadera Ley Natural; la mente humana no tiene capacidad para inventar nuevos valores como tampoco tiene capacidad para crear colores primarios. Fue tanta la importancia concedida por el autor a este concepto que, durante toda su vida, no perdió el interés por exponer en todas y cada una de sus obras estos valores universales e imprescindibles.

**Capítulo 3**  
***La Fantasía en la***  
***Literatura***





## Capítulo 3. LA FANTASÍA EN LA LITERATURA

---

### 3.1. Introducción

Todo género literario dispone de una serie de características concretas que permiten diferenciarlo de los demás; en muchos casos, sin embargo, los autores traspasan esos límites para combinar elementos propios de géneros diferentes creando así una obra literaria de gran originalidad<sup>1</sup>. Por tanto, aunque cada género está delimitado por unos rasgos generales, no siempre es fácil definir una obra concreta dentro del marco teórico literario.

La fantasía como género literario posee unos rasgos específicos; así, cualquier persona puede reconocer una obra fantástica por el simple hecho de que ésta contenga elementos sobrenaturales. Por ello, a la hora de definir o de enumerar las singularidades propias de esta literatura, los críticos coinciden en que esta presencia de elementos sobrenaturales constituye la base sobre la que debe sustentarse la historia, aunque esta circunstancia no impide que muchos de ellos aporten matices que vale la pena analizar. En este capítulo nos ocuparemos, en primer lugar, de algunas de estas peculiaridades contempladas en diferentes definiciones para obtener una visión lo más amplia posible del tema; posteriormente, contrastaremos esta exposición con los rasgos presentes en la obra fantástica de Clive Staples Lewis para comprobar hasta qué punto se ciñe a los cánones establecidos por las definiciones.

---

<sup>1</sup> Tal es el caso, por ejemplo, del realismo mágico, tan característico de la literatura hispanoamericana contemporánea.

En un segundo apartado de este capítulo ahondaremos en los elementos concretos, comunes y generales a todas las obras de este género para poder compararlos con las que aporta nuestro autor en su producción fantástica y así delimitar las aportaciones originales de Lewis.

En último lugar, abordaremos las referencias a la fantasía presentes en el resto de la obra de nuestro autor, y, muy especialmente, las aparecidas en sus páginas sobre crítica literaria. Todo ello nos permitirá conocer su visión particular del género, lo que nos ayudará a analizar posteriormente su producción fantástica.

### **3.2. Definiciones de la Fantasía**

La fantasía ha contado con innumerables definiciones a lo largo de la historia; a continuación, expondremos un análisis de las aportaciones más relevantes que nos ofrecen los críticos contemporáneos y que consideramos especialmente significativas por la originalidad de sus planteamientos.

Dentro de las más destacadas se encuentra la de Todorov (1989), quien expone que toda obra fantástica ha de cumplir tres condiciones:

En primer lugar, el texto debe obligar al lector a considerar el mundo de los personajes como un universo de personas vivas y debe hacerlo dudar sobre la explicación, natural o sobrenatural, de los acontecimientos descritos. Es decir, el argumento debe convencer al lector de tal manera que éste llegue a pensar que lo que se narra realmente ha sucedido y que los personajes existen y han sido vistos. Por otra parte, además, el lector debe sentirse identificado con el personaje y con sus reacciones.

En segundo lugar, esta misma duda debe ser también vivida por el personaje, de manera que, a la vez que la duda se manifiesta, se constituye en uno de los temas de la obra. Por lo tanto, el lector percibe que la experiencia del personaje también podría ser vivida por él, ya que el protagonista manifiesta ante las situaciones por las que atraviesa los mismos sentimientos que la lectura despierta en el lector.

La tercera condición es que el lector debe adoptar una actitud determinada con respecto al texto, en el sentido de que ha de rechazar interpretaciones

alegóricas o poéticas. Por lo tanto, a pesar de ser un género con elementos claramente irreales o sobrenaturales, tendrá más validez cuanto más verosímil sea la historia para el lector.

A todo esto, Todorov (1989:16) añade que lo fantástico es la duda que experimenta aquél que conoce sólo las leyes de la naturaleza y que las confronta con un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El mismo crítico concede también mucha importancia, como acabamos de ver, al papel del lector al señalar que lo fantástico implica una integración de éste en el mundo de los personajes. Podemos concluir, por tanto, que, en opinión de Todorov, dos son las características importantes que debe cumplir una obra fantástica, que son, en primer lugar, la existencia de un vínculo de unión entre nuestro mundo y el de la historia que se relata; y, en segundo lugar, el hecho de que el lector desempeñe un papel activo en el transcurso de la lectura, de modo que experimente a la vez un sentimiento de integración y de duda ante los hechos que se relatan.

Por su parte, Cornwell (1990:14) aporta más datos a esta cuestión cuando afirma que la duda, la ambigüedad y lo sobrenatural son los elementos clave de toda obra fantástica y resume estas características cuando define la fantasía como cualquier despegue de la realidad consensuada, una definición que, aunque resulta acertada, puede considerarse excesivamente breve o incompleta.

Otros autores consideran que no es imprescindible la existencia de un segundo mundo sino que simplemente basta con invertir las leyes naturales. Así, por ejemplo, Jackson (1981:8) afirma que:

Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* "new", absolutely "other" and different.

Esta misma autora nombra las aportaciones de otros críticos a este tema y cita, por ejemplo, a Irwin (1981:8) cuando afirma que: "A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility; it

is the narrative result of transforming the condition contrary to fact into *fact* itself. De aquí se deduce que Irwin tampoco considera como condición indispensable la existencia de un mundo paralelo y continúa, en cierto sentido, con la línea que supone la contraposición entre realismo y fantasía expuesta en el capítulo dos.

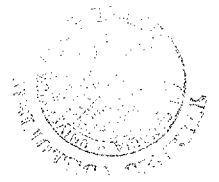
Rabkin (1979:19), por su parte, se inclina por la opinión de que la fantasía es más una alternativa u otra opción, en lugar de lo contrario u opuesto a la realidad:

The fantastic comes not from mere violation of “the real world”, but from offering an alternative to the real world; not from an alternative to some real world of immutable and universal law, but to a real world which our life and education have trained us to prospect as expectable as the context for a given text.

Esta opinión podría complementar lo ya expuesto por Todorov, al afirmar que el lector debe experimentar duda ante lo que lee; duda al no percibir este segundo mundo como algo ajeno a su propia existencia.

Jackson (1981:18) cita a Jean Paul Sartre para aludir a la matización que ofrece cuando argumenta que la fantasía es “literature in which definitive meanings are unknown: objects no longer serve transcendent purposes, so that means have replaced ends”. De alguna forma, está afirmando que en la fantasía no son tan importantes las conclusiones a las que se llegue, el desenlace, como la exposición de la cuestión, es decir, los elementos sobrenaturales de los que hace uso el autor en su obra y el fin de estos elementos.

Todorov (1989:26) recoge también varias definiciones que se han ido elaborando a lo largo de la historia sobre el género fantástico; ya en el siglo XIX, Vladimir Solovyov reconocía que en lo genuinamente fantástico existe siempre la posibilidad externa y formal de una explicación simple de un fenómeno pero, al mismo tiempo, esta explicación no tiene ninguna probabilidad de surgir de forma interna, por lo que dejaba abierta la posibilidad de manifestar esta realidad de innumerables formas. Más adelante, Todorov se refiere también a la aportación de James, quien sostiene la necesidad de que toda obra fantástica mantenga una vía de escape que permita una explicación



natural, pero, al mismo tiempo, indica que este agujero debería ser lo suficientemente pequeño como para resultar inservible. Como podemos comprobar, el hilo invisible que une ambos mundos ha estado presente en todas las definiciones del género aunque para Solovyov la explicación puede estar fuera de las leyes de la naturaleza mientras que para Todorov, no.

Olga Riemann<sup>2</sup>, aunque no expresa la necesidad de la duda anteriormente citada, aporta una nueva idea: el héroe siente la contradicción entre los dos mundos, el real y el fantástico, y se siente extraordinariamente asombrado ante los fenómenos que le rodean. Pierre-Georges Castex, señalado como un crítico relevante que, por otra parte, no concreta en exceso, afirma en *Le Conte Fantastique en France*, que lo fantástico se caracteriza por una brutal intrusión de misterio en el contexto de la vida real. Con el empleo de la palabra *brutal* da a entender que se trata, en cierto sentido, de algo irracional por excesivo y con el vocablo *misterio* deja una puerta abierta hacia multitud de posibilidades cuyo denominador común sea el no contener una explicación lógica.

En cierta manera coincide con Louis Vax en *L'art et la Littérature Fantastique*, donde comenta que la narrativa fantástica describe normalmente hombres como nosotros mismos, que habitan un mundo real, confrontado de repente por lo inexplicable. Roger Caillois, en *Au Coeur du Fantastique*, opina que lo fantástico es siempre una ruptura con el orden establecido, una irrupción de lo inadmisibles dentro de la invariable legalidad diaria. Al igual que Todorov, describe la fantasía como aquello que sucede en nuestro mundo, sin referirse a otros secundarios.

Como vemos, la aportación de Todorov se centra, en términos generales, en las aportaciones con respecto a la importancia de los dos mundos o del elemento sobrenatural como factor imprescindible. La duda, lo inexplicable o lo inadmisibles son términos comunes a las definiciones expuestas hasta ahora pero, como veremos seguidamente, un buen número de estudiosos nos proporcionarán un enfoque distinto.

---

<sup>2</sup> Aportaciones extraídas de la obra ya mencionada de Todorov (1989:26).

Nikolajeva (1988:7), en un amplio e interesante estudio sobre la fantasía, sus características principales y el papel de la magia en los cuentos, señala también varias definiciones de interés. De entre los diccionarios dedicados a conceptos literarios, destaca *The Dictionary of World Literary Terms*, donde se expone que “fantasy includes, in the action, the characters, or the setting, things that are impossible under ordinary conditions or in the normal course of human events”. *The Oxford Companion to Children’s Literature* coincide con el anterior, aunque añade:

*Fantasy*, a term used (in the context of children’s literature) to describe works of fiction, written by a specific author (i.e. not traditional) and usually novel-length, which involve the supernatural or some other unreal element.

Brian Atterbery, en *The Fantasy Tradition in American Literature* (1980:10), va incluso más allá al afirmar que la fantasía es “any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of what the author clearly believes to be natural-law”. El papel del autor dentro del relato constituye un aspecto que no ha sido nombrado por los críticos señalados anteriormente<sup>3</sup>; de alguna manera, el protagonismo que los críticos anteriores le daban al lector se lo están dando ahora los actuales al autor.

Eleanor Cameron in *The Green and Burning Tree* (1969) ofrece la siguiente cita:

When we speak of literature of magic, we recognize that fairy tales are fantasy, but they are only one kind, and that all fantasies written today are not fairy tales. When we speak of fantasy, we mean also tales in which humans, usually children, living in the world of reality, are enabled to experience events which are impossible according to the laws of reality. The word magic need

---

<sup>3</sup> Atterbery resulta atrevido al afirmar que la fantasía supone la violación de lo que el autor cree que es ley natural o, como la entendemos nosotros, ley de la naturaleza. Este punto es muy interesante ya que, como veremos en el capítulo seis, Lewis defiende que existe una sola ley natural, con independencia de la cultura y la religión que cada uno profese. Constituyen unas normas universales, válidas para cualquier sociedad.

never be mentioned, and yet we take for granted that events are happening because of magic. Fairy tales, on the other hand, take place *within* the world of magic, where magic is natural.

Como podemos comprobar, incluye una aportación interesante al reconocer que no es necesario nombrar la palabra “magia” para vivir (normalmente, los niños) una serie de acontecimientos extraordinarios dentro de la vida cotidiana sino que basta con expresarla por medio de estos acontecimientos; otra aportación que vale la pena destacar es la distinción que establece entre cuento de hadas (*fairy tale*) y fantasía (*fantasy*) ya que, como veremos más adelante, es compartida por Clive Staples Lewis.

Ying Toijer-Nilsson (1988:11), en *The Wonderland of Fantasy*, añade un dato más a los ya nombrados, y es la existencia de criaturas irreales:

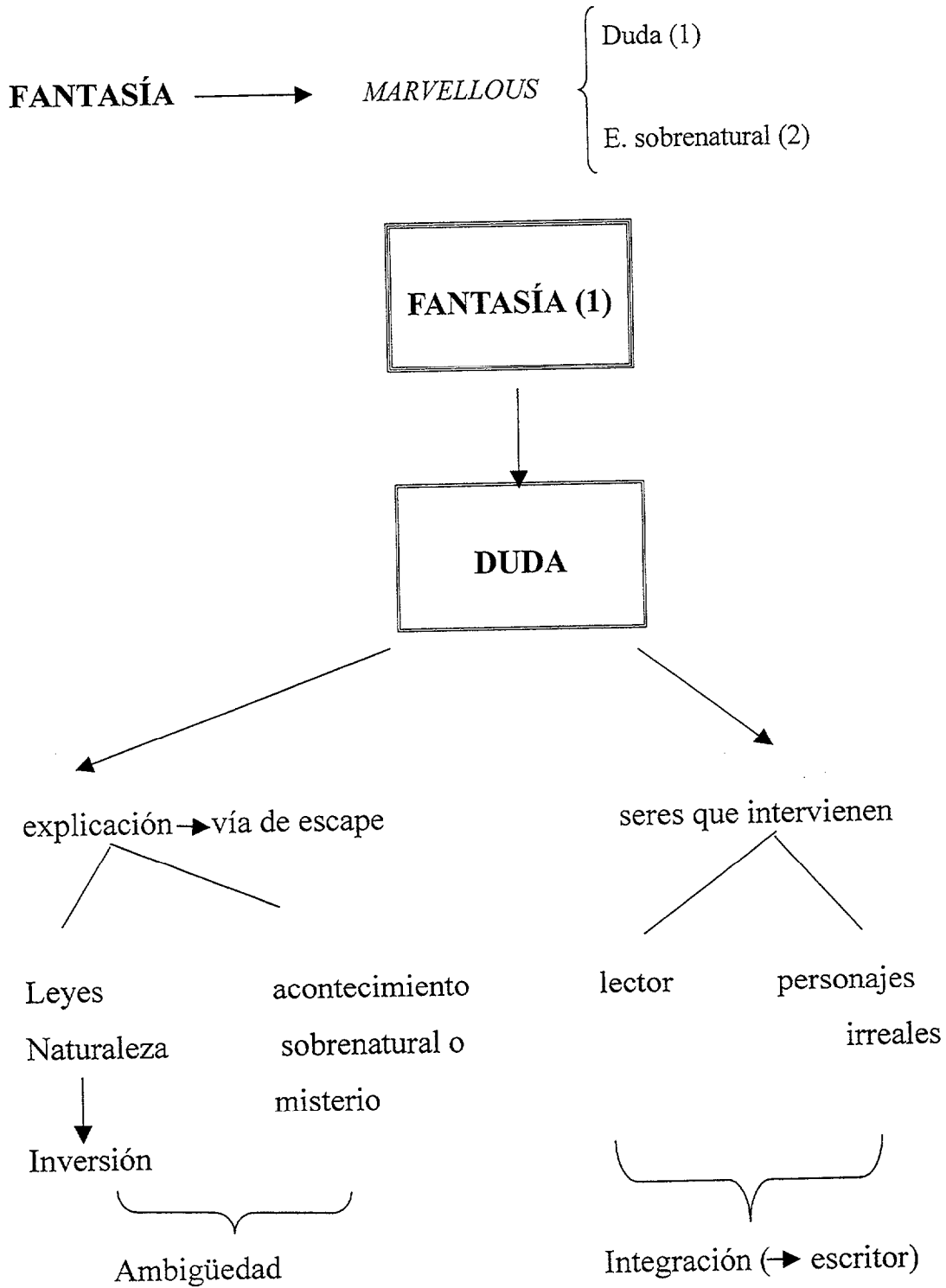
Such works as contain elements of wonder, works where creatures appear and events happen, which cannot be rationally or scientifically explained, where events are described, which do not agree with human experience or with the natural laws that we know of.

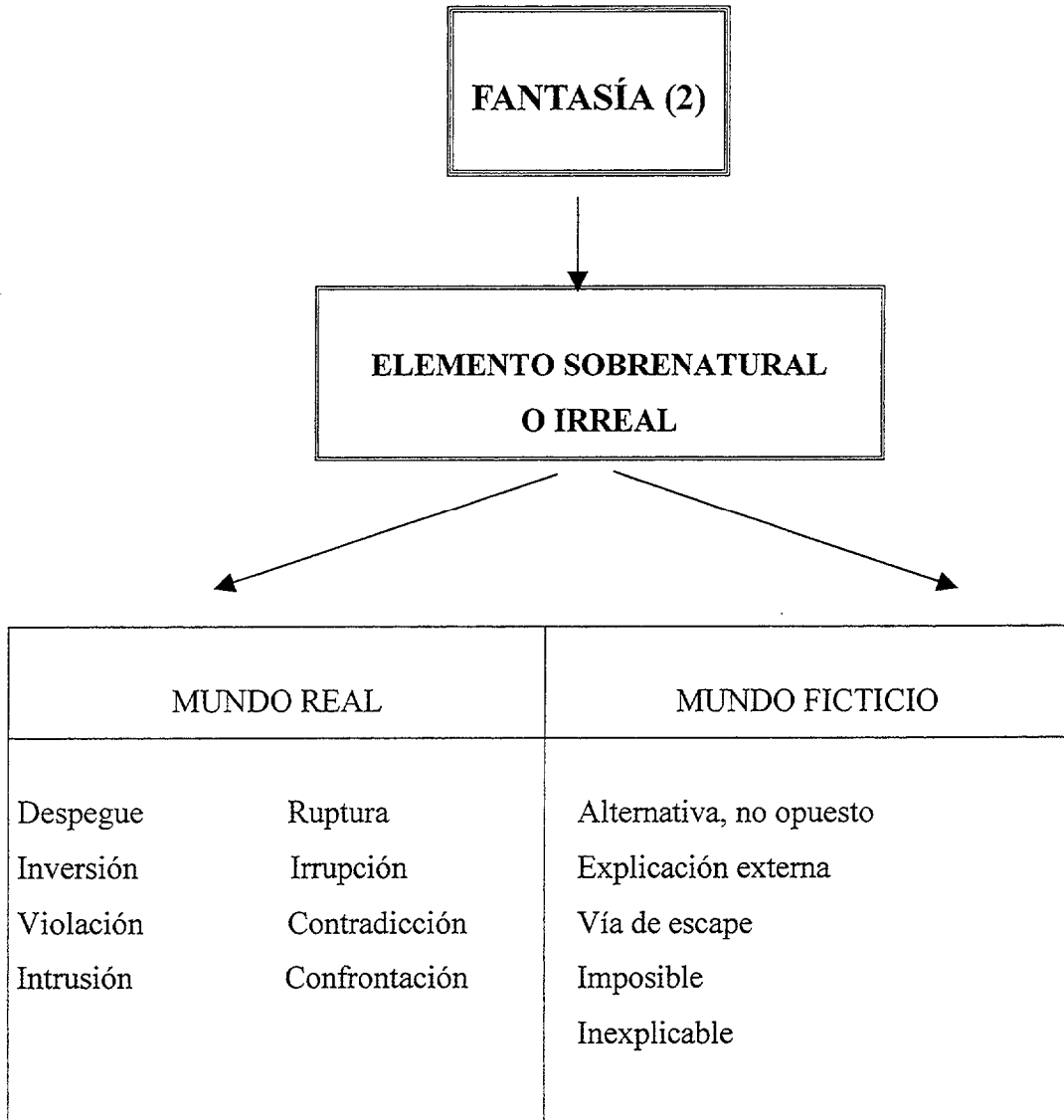
Por lo tanto, todos estos autores destacan la novedad de la inclusión de los niños dentro de la obra junto con el papel del escritor y los elementos de la magia y de los personajes irreales.

Por su parte, Swinfen (1984:5), en su obra *In Defence of Fantasy*, engloba todos estos ingredientes en el concepto *marvellous*: “The essential ingredient of all fantasy is *the marvellous*, which will be regarded as anything outside the normal space-time continuum of the everyday world”; se trata de una de las definiciones más completas o exactas, que no restringe los elementos de un género con tantas posibilidades.

El contenido de las definiciones que hemos expuesto podría quedar reflejado en el siguiente esquema general, en donde el elemento principal de la fantasía se refleja en dos facetas: por un lado, en la duda que experimentan los personajes y, por otro lado, en los elementos sobrenaturales que aparecen:







Si nos fijamos en el esquema –y tal como apuntamos anteriormente–, podemos afirmar que el término que mejor define el género fantástico es *marvellous*. En relación con la fantasía, y basándonos en las opiniones de los eruditos, las dos características más repetidamente destacadas son la presencia de la duda y la necesidad de elementos sobrenaturales o irreales.

Con respecto a la primera, la presencia de la duda, tanto en los personajes como en el propio lector, requiere de una explicación o una vía de escape que relacione las leyes de la naturaleza, que todos conocemos y vivimos, con el acontecimiento sobrenatural que se aborda, teniendo en cuenta que no es necesaria una oposición radical a dichas leyes, pues basta con una inversión. Por tanto, lo sobrenatural se presenta como una alternativa a esas leyes pero, en un principio, causa asombro en el personaje por el ingrediente de misterio que contiene. Todos estos elementos unidos en una misma obra muestran al lector una ambigüedad puesta que no se ajustan a lo conocido y percibido.

Por lo que se refiere a los personajes que intervienen en el proceso, en relación con el lector, los autores coinciden en que éste debe integrarse en la historia que se relata y, por tanto, asimilar el encuentro con los personajes ficticios que aparecen en la narración como circunstancias que pudieran ser propias o personales; estos personajes ficticios son concebidos como personajes vivos o participantes que no existen en la realidad pero que no pueden ser interpretados como absolutamente irreales o imposibles, al menos dentro del marco de la historia.

La segunda gran característica es la presencia de un elemento sobrenatural o irreal, con independencia del lugar donde se lleva a cabo la acción; puede, además, aparecer tanto en nuestro mundo como en uno diferente. Es interesante la matización ya señalada que ofrece Cameron cuando distingue el término *fantasía* de la secuencia *cuento de hadas* afirmando que, mientras el primero sucede en el mundo real, el segundo se desarrolla en un mundo mágico; por lo tanto, la fantasía no implica necesariamente una trasposición de tiempo y espacio, aunque ésta se produzca en la mayoría de los ejemplos. De cualquier forma, no sólo los cuentos de hadas se desarrollan en otro mundo, pues podemos citar también, entre otros, las obras de ciencia-ficción y los mitos. La aportación más destacable de Eleanor Cameron, por tanto, es su idea de que, incluso en un género tan concreto, se pueden distinguir, a su vez, diversos subgéneros con matizaciones propias.

En el caso de que la historia se desarrolle en el primero de los escenarios, comprobamos que los personajes parten de la base de que viven en un mundo

donde lo que no se ve no existe y en el que lo sobrenatural no tiene cabida; por lo tanto, el choque de los elementos fantásticos con la realidad circundante, es decir, de lo irreal o imposible con nuestro mundo es mucho más brutal. Esta idea destaca si nos fijamos en los términos empleados por los estudiosos nombrados anteriormente: todos ellos reconocen un antagonismo entre lo que se conoce como real y lo desconocido o sobrenatural y establecen, además, una clara barrera entre ambos conceptos. Por un lado, vemos términos como *inversión*, *irrupción* y *contradicción*, que dejan una opción a lo desconocido; pero hay otros conceptos, como *violación*, *ruptura* y *confrontación*, que delimitan claramente la barrera. El factor duda, por otra parte, es también relevante en este apartado.

Si, por su contra, nos fijamos en el *mundo distinto* partimos de la base de que hemos admitido la existencia de vida y civilización fuera del alcance de nuestros sentidos, por lo tanto la comprensión o el encuentro con esta realidad se acepta más fácilmente. Antes o después se ofrece al lector una explicación más o menos creíble a esta magia. A los elementos imposibles o inexplicables se ofrece una explicación externa o vía de escapatoria hacia la realidad tal y como la conocemos. De este modo el factor duda puede estar presente en un primer momento pero se va disipando en el transcurso de la historia. Dentro de este segundo grupo no incluimos los cuentos de hadas (*Fairy Tales*), ya que en ellos la magia es natural.

### 3.3. La Fantasía en los cuentos de Clive Staples Lewis

Para el desarrollo de este apartado nos centraremos exclusivamente en los cuentos de Narnia, ya que son las historias que se enmarcan dentro del género fantástico tal y como lo entendemos; analizaremos, por tanto, los elementos fantásticos que utiliza Lewis en sus cuentos y dejaremos para el capítulo siguiente el estudio de los rasgos originales de las crónicas, de la trilogía de ciencia-ficción y la novela. Esta distribución, sin embargo, no nos impedirá hacer referencia en alguna ocasión a otros tipos de producción fantástica empleados por el autor.

Los siete cuentos se desarrollan en un país imaginario, que es Narnia, al que se trasladan los niños sin que ello resulte extraño para sus habitantes.

Contamos, sin embargo, con una excepción, *The Horse and his Boy*, cuya historia se desarrolla desde el primer momento en el mundo imaginado, en el que habitan los niños desde hace tiempo porque esta historia supone la continuación del libro anterior.

En estos relatos, como decimos, es donde Lewis emplea con más profusión las características de la fantasía que pasaremos a detallar. Efectivamente, en el caso de la trilogía de ciencia-ficción, al margen del hecho de que los personajes hacen el viaje a otro planeta en una nave, presumiblemente, de extraterrestres, toda la historia se desarrolla en otro planeta y se centra más en las discusiones dialécticas de los personajes sobre temas éticos y morales que en la exposición de elementos sobrenaturales.

Por su parte, la novela es una versión libre del mito de Psique por lo que se desarrolla en su totalidad en la Grecia Antigua y no hay, por tanto, trasposición de dos mundos.

Si comparamos los elementos comunes a las diferentes definiciones de la fantasía con los rasgos propios de la obra de Clive Staples Lewis podemos afirmar que, en el caso de nuestro autor, aunque la historia tiene lugar en otro mundo (los cuentos de Narnia, en la inventada Narnia; la trilogía, en Marte o Venus; su única novela, al ser la historia de un famoso mito griego, carece de un entorno real) los personajes humanos cuando habitan este lugar imaginario se confunden con los animales o seres mitológicos, en el sentido de que pasan desapercibidos, frente al caso opuesto, es decir, los seres de otros mundos no vienen a la Tierra. Como excepción, nos encontramos en *The Magician's Nephew* con la Bruja Mala de Narnia, que viene a la Tierra a un entorno que no le corresponde, donde pierde todos sus poderes mágicos y es ridiculizada. Se produce, por tanto, una mezcla, un intercambio entre los dos mundos, de modo que cuando un personaje del otro mundo se desplaza a la Tierra, pierde las habilidades de las que hacía gala; sin embargo, cuando los niños viajan a Narnia, conservan las mismas características de su personalidad, es decir, continúan siendo los mismos. Como se puede observar en el siguiente fragmento de la obra *The Magician's Nephew* (Lewis, 1990:76):

Instantly, as it seemed to Uncle Andrew, the Queen towered up to an even greater height. Fire flashed from her eyes: she flung out her arm with the same gesture and the same horrible-sounding words that had lately turned the palace-gates of Charn to dust. But nothing happened except that to Aunt Letty, thinking that those horrible words were meant to be ordinary English, said:

“I thought as much. The woman is drunk. Drunk! She can’t even speak clearly”.

Por lo tanto, la irrupción de personajes que pertenecen a un mundo en otro mundo, como peculiaridad de la fantasía, sucede únicamente en el caso de que los elementos extraños o ajenos a nuestro mundo realicen un movimiento inverso al de los personajes humanos o conocidos por los lectores.

Los siete cuentos de Narnia contienen historias que se desarrollan en otro mundo aunque partiendo del nuestro; no obstante, hay un momento en que los personajes de este otro mundo atraviesan la barrera y se adentran en nuestra realidad, tal y como la percibimos. La duda es un rasgo que sólo se mantiene en los personajes en un primer momento, y ello por dos razones principales: por un lado, porque son niños y se adaptan a todo más fácilmente y, por otro, porque el estar en un entorno distinto les permite aceptar los hechos como se suceden.

La trasposición del tiempo se hace patente en *Prince Caspian* porque es la segunda vez que los niños viajan a Narnia. Aunque para ellos sólo ha transcurrido un año en la Tierra, en Narnia han sido cientos. Por tanto, dudan si realmente se encuentran en el mismo lugar de Narnia donde habían estado antes y, al mismo tiempo, se alegran enormemente de haber regresado porque son conscientes de que aquello que vivieron un año atrás fue real.

Clive Staples Lewis utiliza en su fantasía una mezcla de todas las características citadas, ya que, por un lado, y como apuntaba Cameron en su definición, sus personajes son niños. Es curioso observar que un escritor como el que estudiamos, que no tuvo hijos y que, a lo largo de su vida, tampoco tuvo muchas oportunidades de tratar con la infancia, haga de los niños los personajes principales de los siete cuentos. Además, por tratarse de historias para niños, nuestro autor, consciente de que su público será infantil, se prodiga en hacer

sencillas sus descripciones. Así, por poner un ejemplo, en *The Voyage of the Dawn Treader* (Lewis, 1996:135), nos encontramos con esta descripción: “It was a Darkness. It is rather hard to describe, but you will see what it was like if you imagine yourself looking into the mouth of a railway tunnel”.

El traslado de un mundo a otro se produce de distintas maneras: a través de un armario, de un anillo mágico, del cuadro de un barco o de la estación de trenes. En el primer viaje, los niños se sienten extrañados, pero, en lo sucesivo, como son los mismos niños los que repiten la aventura, no sólo reconocen el lugar adonde se dirigen, sino que se muestran encantados. Este hecho queda reflejado en el siguiente fragmento de *Prince Caspian* (Lewis, 1980:12):

Next moment the luggage, the seat, the platform, and the station had completely vanished. The four children, holding hands and panting, found themselves standing in a woody place – such woody place that branches were sticking into them and there was hardly room to move. They all rubbed their eyes and took a deep breath. “Oh, Peter!” exclaimed Lucy. “Do you think we can possibly have got back to Narnia?”

Clive Staples Lewis se deleita en la descripción de los paisajes de este nuevo mundo. Sabido es que, durante toda su vida, gustaba de dar largos paseos por el campo, por lo que los entornos son, en buena parte, los paisajes que el autor retiene en su memoria como idílicos. En estas descripciones alude a distintos tipos de árboles y flores, lo que hace que el entorno resulte familiar y cercano para el lector.

La existencia de lo sobrenatural es una característica indiscutible de toda su obra fantástica; los cuentos están inundados de seres irreales como enanos, duendes, animales que hablan, dioses mitológicos, un león con poderes, manzanas mágicas, dragones, etc. El autor lleva a cabo tal derroche de imaginación que recuerda en gran medida a *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien<sup>4</sup>. En *The*

<sup>4</sup> George Sayer (1994:312) cuenta que cuando Lewis leyó a Tolkien *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, éste la criticó severamente: “He (Lewis) was hurt, astonished, and discouraged when Tolkien said that he thought the book was almost worthless, that it seemed like a jumble of unrelated mythologies”.

*Voyage of the Dawn Treader*, por ejemplo, nuestros protagonistas buscan en el barco a varios caballeros que han desaparecido. Para ello, atracan en islas de lo más misteriosas: la Isla del Dragón, donde uno de los niños se convierte en este animal fabuloso; la Isla del Agua Muerta, en la que todo lo que toca el agua, incluso las personas, se convierte en oro; la Isla de los Zoquetes, donde los habitantes son invisibles; la Isla Oscura, en la que los sueños y pesadillas se convierten en realidad; la Isla del Fin del Mundo, llamada así porque es el comienzo del fin; la Isla de la Estrella, etc.

Los hechos se suceden en otro mundo. Tanto en el caso de los cuentos como en el de la trilogía, los protagonistas son obligados a abandonar temporalmente este mundo para ir a vivir a otro completamente distinto.

La duda será una característica que los cuentos de Clive Staples Lewis mantienen sólo en un primer momento, hasta que los personajes conocen a Aslan, una especie de redentor en la figura de un león, que es el guía, el que aconseja. Como dice Swinfen (1984:149):

No character in Narnia ever remains indifferent to the presence of Aslan. The sinful are struck with guilt or terror, the virtuous feel a lift of the heart, a renewal of courage, a surge of joy. Aslan embodies the “inexorable love” of God.

A partir del momento en que conocen a Aslan, los niños tendrán una fe ciega en lo que hacen, disfrutando y viviendo cada misión con una gran responsabilidad. Aslan es un león que aparece en todos los cuentos y que representa el bien; aunque sus apariciones no son muy numerosas, él es el centro de las historias porque todo se hace por él y para él. Por lo tanto, la duda inicial que pueden tener los niños ante los acontecimientos se disipa, no tanto por su capacidad de adaptarse al nuevo ambiente como por el hecho de que dispongan de un motivo por el que hacer algo útil. Sin embargo, la fe ciega de los niños en Aslan no está del todo justificada sino que se interpreta por el halo de confianza, de firmeza y de seguridad que el león desprende. La intención de nuestro autor en



estos cuentos es hacer llegar a los niños algunos conceptos cristianos para que, asentados en la infancia, constituyan una base para su futura madurez religiosa.

Por último, no se ofrece ninguna explicación natural a los acontecimientos irreales y ni tan siquiera se solicita. La única explicación se encuentra en *The Magician's Nephew*, donde Uncle Andrew expone, sin mucho convencimiento, que cada uno de los anillos tiene un poder distinto: uno para ir y otro para volver. Pero, como decimos, ni él mismo está muy seguro de su afirmación. El personaje de Uncle Andrew representa un señor, reconocido como un loco por sus vecinos, a pesar de que él se considera el último mago existente. El autor, en las páginas posteriores, tira por la borda cualquier delirio de grandeza que pueda tener este curioso sujeto.

En las restantes ocasiones, este viaje se produce sin mayor explicación. Los niños acaban por asumir que existe otro mundo al que ellos tienen la suerte de acceder gracias a la llamada de Aslan; no se plantean un razonamiento más profundo porque, sencillamente, consideran que es magia.

Por tanto, y para concluir este apartado, se puede definir la fantasía de Clive Staples Lewis como el relato de una serie de historias que se desarrollan en otro mundo pero que se encuentran unidas al nuestro por un finísimo hilo conductor, con la intención de poder asimilar el mensaje que quiere transmitir el autor; en estas historias, a través de los acontecimientos, el autor expone ideas principalmente religiosas y morales; la duda, característica del género, ante los posibles hechos sobrenaturales se disipa por el convencimiento de los personajes de que todo lo que sucede tiene un sentido que, antes o después, se descubrirá.

### 3.4. Otros Ingredientes de la Fantasía

Retomando la idea de Swinfen de que en toda fantasía es imprescindible el concepto de “lo maravilloso”, –entendido como todo lo que se sitúa al margen de la relación espacio-temporal en el mundo corriente–, la fantasía moderna emplea estructuras, argumentos y elementos maravillosos derivados de sus predecesores a través del mito, la leyenda, la fábula, el cuento tradicional y el romance. Los ingredientes generales de la fantasía, que pasamos a detallar, estarán influidos por todos estos géneros.

#### 3.4.1. Los animales hablan

De todos es sabido que los animales han sido utilizados como personajes con propósitos didácticos. En el caso de la fantasía, los efectos son aun más prácticos: se hace uso de los animales para dar una lección al ser humano a través de la crítica del comportamiento de las personas. El autor los incluye en su obra para ofrecer un punto de vista absolutamente objetivo e imparcial. Al no poseer un conocimiento cierto de la existencia de pensamiento en los animales, los escritores se sienten en absoluta libertad para hacer una crítica de la sociedad, de las personas o de los gobiernos.

Esta peculiaridad, que tiene sus orígenes en la fábula, se cumple en el caso de *Las Crónicas de Narnia*. Los *Talking Beasts* son habitantes de Narnia frente a los *Dumb Beasts*, habitantes de cualquier otro país de este nuevo mundo. Constituye un gran privilegio ser un animal de Narnia ya que son respetados como miembros con todos los derechos; por el contrario, los *Dumb Beasts* o animales mudos están destinados a trabajos duros, son “animales” con las mismas implicaciones que contienen los que conviven en nuestro mundo.

#### 3.4.2. Mundos en paralelo

Con este término hacemos referencia a la coordenada temporal porque el trasladarse a mundos distintos donde ni siquiera el transcurso del tiempo es el real es otra de las imágenes que encontramos en este género. El tiempo puede detenerse, retroceder o avanzar si fuera necesario. Aunque es la ciencia-ficción la

que en mayor medida hace uso de esta licencia, la fantasía en general también se ha beneficiado de sus ventajas.

Clive Staples Lewis aportará algo más a esta característica y es que, durante el viaje de los niños, el tiempo del mundo real se detiene porque lo que de hecho se transporta es el alma de los niños, lo que constituye una indudable influencia platónica. En *Prince Caspian*, por ejemplo, los niños se trasladan desde una estación de tren y, tras terminar su misión, regresan al mismo lugar y al instante anterior al comienzo de la aventura; en *The Last Battle*, la última de las historias, los niños permanecen en Narnia para siempre porque en el mundo real el tren tiene un accidente y los personajes mueren; en la historia ni siquiera llegan a subir al tren pero sus familiares y compañeros creen que los niños han muerto.

Tradicionalmente, las dos formas más comunes de acceder a este “otro” mundo son, bien por medio de una visión en un sueño, bien por medio de un viaje mientras se duerme; sin embargo, Lewis en ningún caso utiliza estos dos estereotipos. Así, en su cuento *The Lion, The Witch and The Wardrobe*, hará famosa otra forma de acceder a este nuevo mundo a través de un armario. Al otro lado del mismo, detrás de los abrigos de invierno, cuatro niños encontrarán acceso a un país absolutamente nuevo. Tal y como queda latente en este extracto de *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1995:12-13), el tiempo no transcurre para ellos en el mundo real:

Looking into the inside, she saw several coats hanging up – mostly long fur coats. There was nothing Lucy liked so much as the smell and feel of fur. She immediately stepped into the wardrobe and got in along the coats and rubbed her face against them, ... She took a step further in –then two or three steps– always expecting to feel woodwork against the tips of her fingers. But she could not feel it.

“This must be a simply enormous wardrobe!” thought Lucy, going still further in and pushing the soft folds of the coats aside to make room for her. Then she noticed that there was something crunching under her feet ... But instead of feeling the hard, smooth wood of the floor of the wardrobe, she felt something soft and powdery and extremely cold.

Ya hemos comentado que, en cada cuento, el autor emplea una forma distinta para trasladar a los niños. Aunque la del armario es la más famosa, utiliza otras: por poner algunos ejemplos, en una ocasión los niños se introducen en el cuadro de un barco (*The Voyage of the Dawn Treader*), comienzan sintiendo la brisa marina para luego percibir su olor, hasta llegar, en un tercer momento, a mojarse; en el primero de los cuentos se trasladan al ponerse un anillo (*The Magician's Nephew*), de modo que en el momento en que lo hacen comienzan a sentir que la habitación da vueltas hasta que pierden el sentido de la orientación y sienten como si volaran dentro de un remolino; en el caso de *Prince Caspian*, los niños se encuentran en el andén de una estación de tren y sienten como si una fuerza superior e invisible les empujara. En *The Silver Chair*, por su parte, atraviesan una puerta que aparece de forma misteriosa y “he [Eustace] had grabbed her [Jill's] hand and pulled her through the door, out of the school grounds, out of England, out of our whole world into That Place” (1980:16).

### 3.4.3. *Mundos secundarios*

Con este término nos referimos al lugar físico, al espacio donde se desenvuelven las historias. En este nuevo mundo, lo extraño y lo maravilloso están siempre presente. En algunas ocasiones, el autor aporta un mapa donde se detalla con precisión su geografía con la intención de dar más realismo a lo puramente ficticio.

Este mundo debe tener la consistencia interior de la realidad del nuestro. Clive Staples Lewis no proporciona un mapa en todos los cuentos, tan sólo en los que tienen más movimiento, pero, incluso en éstos, existen algunas incongruencias. Lo que es indiscutible es la existencia de lo extraño y lo maravilloso; Lewis desborda en los cuentos un caudal infinito de imaginación, hasta el punto de que no mide los límites inevitablemente realistas que deben poseer, lo que nos hace pensar lo mucho que el autor disfrutó con la escritura de estas historias.

#### 3.4.4. Punto temático

Muy frecuentemente el propósito de la fantasía es describir alguna característica negativa de nuestro mundo por medio de una interpretación positiva de esa misma característica en otro mundo, de forma que el resultado sea más efectivo<sup>5</sup>. El autor que nos ocupa desarrolla este aspecto en la trilogía, principalmente en *Out of the Silent Planet* y *That Hideous Strength*, donde expone sus inquietudes sobre los avances científicos y la burocracia. Los cuentos de Narnia, por su parte, no reflejan esta crítica que expresa la trilogía ni tampoco la de otros aspectos de la sociedad; son, sin embargo, un código moral ya que reflejan las virtudes que deben prevalecer en una sociedad.

Por todo lo dicho hasta ahora, y estableciendo una comparación entre las imágenes generales de la fantasía y su aplicación en Clive Staple Lewis, presentamos la siguiente sinopsis:

---

<sup>5</sup> Un ejemplo típico de este aspecto se encuentra en la obra de Jonathan Swift (1726), *Los Viajes de Gulliver*.

## ASPECTOS EN LA FANTASÍA

GENERALES	en CLIVE STAPLES LEWIS
<p>a. <u>Los animales hablan</u> efectos moralizantes crítica social</p> <p>b. <u>Mundos paralelos</u> * El tiempo se detiene, retrocede o avanza. * Formas de acceder: Visión a través de un sueño Viaje mientras se duerme</p> <p>c. <u>Mundos secundarios</u> Con mapa añadido</p> <p>d. <u>Punto temático</u> Crítica social a partir de situaciones irreales</p>	<p>a. Sólo hablan los que proceden de Narnia: <i>Talking Beasts</i> – la virtud <i>Dumb Beasts</i> –animales sin derechos</p> <p>b. (Narnia): * El tiempo se detiene. Son las almas las que se trasladan. * Formas de acceder: Armario, anillo, cuadro, ...</p> <p>c. Narnia, con mapa (Trilogía): Marte y Venus, sin mapa</p> <p>d. Crítica social en <i>Out of the Silent Planet</i> <i>That Hideous Strength</i></p>

A través de este gráfico podemos comprobar que los animales característicos de la producción fantástica tradicional están reflejados en los animales de Narnia que hablan y no en los que no lo pueden hacer; sin embargo, hay que distinguir

que, en el caso de la literatura tradicional, su utilizaba más como crítica social – característica que cumplía la trilogía– que con efectos moralizantes –característica del resto de los personajes de Narnia–. Por otra parte, el tiempo no avanza ni en un sentido, es decir, hacia el futuro, ni en el otro, hacia el pasado, sino que en el mundo que conocemos se estanca, se paraliza ya que no son las personas quienes se trasladan sino su esencia. Este aspecto se comprueba principalmente en *The Last Battle*, el último de los cuentos, ya que los familiares de los niños se quedan con los cuerpos después de haber sufrido el accidente de tren. Pero ellos viven una aventura más en Narnia, donde permanecerán para siempre. Por su parte, en lo que se refiere a la forma de acceder a este otro mundo, Lewis inventa unas nuevas circunstancias, algunas más logradas que otras, donde destaca la fusión de las percepciones sensoriales y de las que se escapan a nuestros sentidos, arrastrada por fuerzas superiores. Con respecto a la descripción física de los lugares que visitan los protagonistas, Lewis no ofrece ninguna novedad con respecto a sus predecesores. Finalmente, en referencia al último de los aspectos, el punto temático de las historias, la trilogía es la que ofrece una crítica social a partir de la muestra de una sociedad donde se exageran los defectos; las crónicas muestran la sociedad ideal donde las distintas especies viven en paz y armonía, reconocen el lugar que ocupan y se respetan.

Podemos comprobar, por tanto, que las características de las que carecen los cuentos están presentes en la trilogía, aunque *Las Crónicas de Narnia* son los cuentos más fieles a la tradición, con la natural aportación original del autor.

### 3.5. Referencias de Lewis a la Fantasía

Clive Staples Lewis siempre tuvo gran afición por la literatura fantástica y este hecho se refleja no sólo en la gran cantidad de literatura de este género que leía de pequeño (Beatrix Potter, Edith Nesbit), sino también en la invención, por parte de él mismo y de su hermano Warren, de un país imaginario al que llamaron *Boxen* donde los animales podían hablar. Con respecto a este dato, el propio autor nos comenta en su obra autobiográfica (*Surprised by Joy*, 1977:16):

Here my first stories were written, and illustrated, with enormous satisfaction. They were an attempt to combine my two chief literary pleasures –“dressed animals” and “knights-in-armour”. As a result, I wrote about chivalrous mice and rabbits who rode out in complete mail to kill not giants but cats.

Él mismo reconoce que, de niño, era tal su obsesión por los cuentos fantásticos que, siendo ya adulto, afirmaba haber visto a un duende (1977:49):

I visualized them so intensely that I came to the very frontiers of hallucination; once, walking in the garden, I was for a second not quite sure that a little man had not run past me into the shrubbery. I was faintly alarmed, but it was not like my night-fears. A fear that guarded the road to Faerie was one I could face. No one is a coward at all points.

Lewis es un gran defensor del género fantástico desde el momento en que él mismo manifiesta que escribe cuentos fantásticos porque los encuentra el vehículo ideal para explicar lo que quiere decir: “[The Fantastic] can give us experiences we have never had and thus, instead of *commenting on life*, can add to it” (1994:38).

En el capítulo de su obra *An Experiment in Criticism* titulado “On Realisms” (1995:57), Lewis afirma que la literatura realista ciertamente no expresa hechos reales porque en sí éstos no han sucedido y sólo pueden suceder en casos muy aislados y remotos. En cambio, la literatura fantástica no decepciona; los niños no se sienten engañados por los cuentos de hadas ni los adultos por las novelas de ciencia-ficción, pero sí, por ejemplo, por ciertas revistas del momento que pueden no exponer los hechos tal y como han sucedido.

El autor distingue, de igual forma, entre realismo de presentación y realismo de contenido; el realismo de presentación es el arte de valerse de los detalles observados o imaginados con gran agudeza para acercar algo al lector, de modo que éste pueda palparlo vívidamente; para ejemplificarlo utiliza el caso del dragón que olfatea la piedra en *Beowulf* o el pasaje en el que Swift relata detalles



precisos sobre el tamaño de los personajes. Por su parte, el realismo de contenido se produce cuando la historia es probable en el sentido de verosímil, donde no hay nada que ver, oír, gustar o tocar, donde no hay primeros planos, no hay detalles, ni personajes secundarios ni lugares dignos de mención; de tal forma que una obra de ficción es realista en contenido cuando es posible o *true to life*:

We must first decide what sort of fictions can justly be said to have truth to life. I suppose we ought to say that a book has this property when a sensible reader, on finishing it, can feel, 'Yes. This –thus grim, or splendid, or empty, or ironic– is what our life is like. This is the sort of thing that happens. This is how people behave' (1995:61).

Y, más adelante, añade (1995:63): "If we do that we shall have against us all the literary practice and experience of nearly the whole human race".

Nuestro autor distingue, a su vez, dentro del género fantástico, dos tipos principales de literatura:

a) La literatura de escape, que abarca los cuentos infantiles, y no tan infantiles, ya que Clive Staples Lewis reconoce que son muchos los adultos que disfrutan de este tipo de literatura porque, como él mismo señala (1995:70): "What we see in them [children] is not a specifically childish taste, but simply a normal and perennial human taste, temporarily atrophied in their elders by a fashion". Y continúa diciendo en la página 72: "to have lost the taste for marvels and adventures is no more a matter for congratulation than losing our teeth, our hair, our palate, and finally, our hopes".

Defiende esta literatura al afirmar que los niños no entienden de modas, pues simplemente leen lo que les gusta; en cambio, a medida que van creciendo, tienden a renegar de la etapa anterior y se aproximan más a lo que se estila en el momento; es decir, tras finalizar esa primera etapa de la infancia, las personas intentan alejarse de la niñez y en su etapa universitaria quieren aparentar una madurez que quizás todavía no les corresponde, por lo que en estas edades consideran que los cuentos de hadas reflejan un gusto pueril. Cuando se superan estos errores, en la edad madura, suele recuperarse el gusto por las historias

fantásticas, es decir, los individuos vuelven a ser niños en el sentido de que no leen de acuerdo con las modas del momento sino porque realmente disfrutan con las historias que se relatan.

b) El segundo tipo de literatura fantástica que Clive Staples Lewis (1991:85) distingue es lo que él y los americanos denominan literatura científicticia<sup>6</sup>, donde se relatan historias sobre especies desconocidas que habitan en otros planetas o en las profundidades del mar. Coincide con lo que normalmente llamamos ciencia-ficción pero aclara que, así como el pensamiento científico, al ser objetivo, está presente en todas las criaturas que pueden razonar, el pensamiento moral no se manifiesta de la misma manera sino que variará según la especie, como varía también el gusto por la comida.

En esta misma obra encontramos también un análisis del mito, que es, ante todo, fantástico pues trata de lo imposible y sobrenatural. Distingue los mitos de épocas remotas, que, a pesar de contar con grandes muestras de arte como el de Orfeo o Perséfone, reconoce como absurdos, chocantes y de una aparente estupidez, de la “cualidad mítica” de ciertas historias contemporáneas, como la trama de *El doctor Jekyll y el señor Hyde* o de los Lothlorien de *El señor de los anillos*, que, aunque no pertenecen al género propiamente dicho ya que han sido inventadas por individuos pertenecientes a períodos modernos, contienen elementos sobrenaturales.

Todos estos mitos, tanto de un grupo como de otro, poseen unas características particulares que los distinguen de los dos tipos de literatura anteriores: a) en primer lugar, desde el punto de vista extra-literario tiene una estructura narrativa simple; la historia en sí no conmueve pues lo importante es su contenido significativo; b) en segundo lugar, los sentimientos que podamos percibir en las historias son proyectados, no hacia un personaje en particular sino a todos los que disponen de esa personalidad, ya que no son personas reales sino

---

<sup>6</sup> El autor emplea el término *scientificional*, que nosotros hemos traducido como “científicticia”.

que representan la presencia de lo numinoso; estos sentimientos pueden ser de tristeza, alegría o lástima, pero nunca serán de risa ya que el mito cómico no existe; c) en tercer lugar, el mito carece del ingrediente de suspense o sorpresa, tan característico de las historias de aventuras.

Por otro lado, como añade en el capítulo titulado “The Funeral of a Great Myth” (1991:111) de su obra *Christian Reflections*, en la actualidad existen también mitos que lo son porque su manifestación precede al razonamiento científico. Habla del mito del hombre y su evolución, referido al periodo clásico que, según Lewis, debemos respetar por lo que tiene de válido:

What the Myth uses is a selection from the scientific theories –a selection made at first, and modified afterwards, in obedience to imaginative and emotional needs. It is the work of a folk imagination, moved by its natural appetite for an impressive unity. It therefore treats its *data* with great freedom– selecting, slurring, expurgating, and adding at will.

De cualquier forma, Clive Staples Lewis siempre mantuvo su consideración de los mitos como mentiras e historias falsas. Fue su amigo Tolkien quien le hizo ceder, al menos de una forma parcial, ante este claro convencimiento, puesto que él afirmaba que los mitos se originan en Dios, contienen algo de la Verdad aunque de una forma distorsionada, e incluso sostenía que Jesucristo es un mito hecho realidad (Sayer, 1994:225).

Además de lo dicho hasta ahora, en *An Experiment in Criticism* (1995:50-56), Lewis desarrolla una amplia disertación sobre el género fantástico. Diferencia el aspecto literario del término “fantasía” de su aspecto psicológico. Con respecto al primero, considera la fantasía como cualquier narración que trata de imposibles y sobrenaturales; abarca, por tanto, obras muy heterogéneas, que él prefiere llamar “fantasías literarias”, ya que lo único que tienen en común es la fantasía.

Por lo que se refiere al aspecto psicológico distingue tres acepciones del término fantasía: la primera sería la construcción imaginaria donde un personaje se inventa una situación que alimenta día a día; podría ser, por ejemplo, el caso

de una mujer que cree que alguien famoso está enamorado de ella; ella misma se convence de que los acontecimientos accidentales que le puedan suceder son indicios que reafirman su convicción.

La segunda, en cambio, se refiere a construcciones imaginarias en las que la persona es consciente de que se trata de invenciones propias; el autor ejemplifica este tipo de fantasía mediante un personaje que deja volar su imaginación y piensa, por ejemplo, que gana la lotería y se vuelve millonario de un día para otro. El personaje, sin embargo, alimenta estas construcciones de una forma obsesiva, es decir, llega a pensar que la vida cotidiana es aburrida y sin sentido y llega a creer que su verdadera personalidad está detrás de esa actividad de la mente.

La tercera acepción del término es similar a la segunda pero en un grado menor. Dejar volar la imaginación, sí, pero durante breves períodos y como válvula de escape de la rutina. Lewis reconoce que esta es una actividad normal en la persona: todos, en algún momento, dejamos volar nuestra imaginación e incluso seguimos, en nuestras actuaciones, las pautas de lo que nuestros deseos nos han dejado entrever, siempre de una forma moderada y racional. Los niños, por ejemplo, manifiestan esta característica a través de la lectura de una forma más intensa ya que no se conforman con imaginar otro mundo, sino que tienen que probarlo aunque permanezcan fuera de él, se involucran más en la historia, comprenden al héroe aunque no lo quieran sustituir.

Aun reconociendo que la obra resultante nunca será tan perfecta como la imaginada, el escritor inglés considera que toda obra literaria va precedida de este tercer componente psicológico en sus autores, es decir, todos han imaginado alguna vez los acontecimientos estando despiertos.

Esta exposición constata con claridad la importancia que tiene para Lewis la presencia de la fantasía en la vida diaria de las personas y, como consecuencia, en la creación literaria; llega, incluso, a considerarla un elemento imprescindible para el ser humano. Nuestro autor supo apreciarla y por ello se prodiga tanto en la elaboración de sus historias, en las que describe las aventuras por las que atraviesan los personajes con la intención de que sigan sus propios pensamientos,

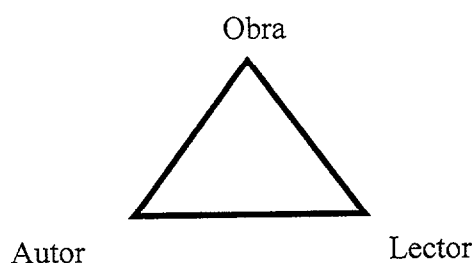
su sentido de lo que está bien, de lo que debe ser, de lo que debe conducir a todo ser humano.

### 3.6. Recapitulación

Por todo lo que hemos señalado en este capítulo, podemos concluir que una de las aportaciones más novedosas de Lewis al género fantástico del siglo XX se encuentra en el papel del autor y su relación con el lector. Aunque los críticos nombrados ya habían comenzado a reconocer la importancia de la implicación del lector en la obra, fue Lewis quien ahondó en esta circunstancia, subrayando su relevancia. Si, para nuestro autor, la fantasía es una característica inherente al comportamiento humano, esta propiedad tiene que manifestarse también en los escritores.

Sin embargo, supo reconocer también, como gran lector que era, que tanta trascendencia tiene la obra para el autor como para el supuesto lector pues no tiene sentido escribir para no ser leído; por ello, luego, en sus obras ofreció al lector la posibilidad de implicarse en la narración; y es por este motivo por el que los niños se sienten identificados con los personajes, los lugares y la historia que relata<sup>7</sup>.

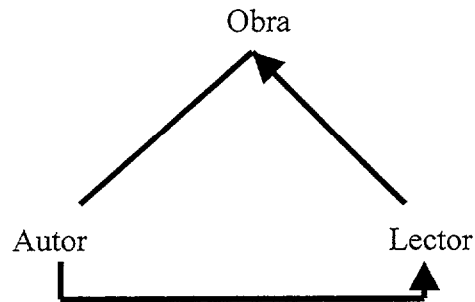
Hasta ahora la relación entre los tres componentes, autor, obra, lector, quedaría representada mediante un triángulo, en donde la obra ocuparía el vértice superior, como elemento que une al autor y al lector, que figurarían en los vértices inferiores. En definitiva, el esquema sería el siguiente:



---

<sup>7</sup> En una ocasión una madre escribió a Lewis contándole que, cuando su hija terminó uno de los cuentos, le dijo: "Yo lo único que quiero es ir a Narnia a vivir con Aslan" (Schultz y West, 1998:240).

Con el legado de Clive Staples Lewis, sin embargo, este esquema podría modificarse de la siguiente manera:



Según esta gráfica, el lector se siente identificado con las historias debido, en buena parte, a la implicación que ha propiciado el autor; por consiguiente, el acercamiento del autor hacia el lector implica, a su vez, un acercamiento del lector hacia la obra. En consecuencia, tanto la relación del autor con el lector como la del lector con la obra son mucho más estrechas.

Por otra parte, se ha de señalar, finalmente, que el hilo conductor que une ambos mundos, necesario en las obras fantásticas, queda representado en *Las Crónicas de Narnia* tanto mediante los viajes de ida y vuelta que hacen los niños a este lugar imaginario como mediante las repercusiones que estos viajes tienen sobre la personalidad de cada uno de ellos, pues comienzan a comprender dónde está el verdadero valor de las cosas. Por lo tanto, lo que parece ser sólo un estrecho nexo físico resulta tener consecuencias futuras permanentes.



***Capítulo 4***  
***Análisis de la producción***  
***fantástica de Lewis***





## **Capítulo 4. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN FANTÁSTICA DE LEWIS**

---

### **4.1. Introducción**

Este capítulo está dedicado al estudio de cada una de las obras que conforman la producción fantástica de Clive Staples Lewis. Analizaremos las características comunes al género al que pertenecen y destacaremos las que resultan originales del autor. Los tres apartados que componen este capítulo comprenden los tres modelos que Lewis cultivó, es decir, los cuentos infantiles, la trilogía de ciencia-ficción y la novela; comenzaremos, en primer lugar, por los siete cuentos de Narnia para continuar con la trilogía de ciencia-ficción y finalizar con la novela basada en el mito de Psique. En este análisis trataremos los elementos fantásticos que utiliza y esbozaremos, además, las ideas morales y filosóficas que intenta inculcarnos.

### **4.2. Los Cuentos de Narnia**

*Las Crónicas de Narnia* engloban los siete cuentos para niños escritos por Lewis entre 1948 y 1954. El orden de publicación (1950-56) no coincide con la cronología de la trama, lo que parece indicar que el autor, quien sugirió posteriormente el orden de lectura, no había previsto escribir tantas historias sobre Narnia (Ford, 1998:121).

Para evitar reiteraciones incómodas y dado que los títulos de los cuentos van a ser citados constantemente, nos referiremos a ellos tanto por medio del

título completo como, en el caso de las citas o notas a pie de página, mediante sus iniciales, que serán las siguientes<sup>1</sup>:

<i>The Lion, the Witch and the Wardrobe</i>	(1950)	<i>LWW</i>
<i>Prince Caspian</i>	(1951)	<i>PC</i>
<i>The Voyage of the "Dawn Treader"</i>	(1952)	<i>VDT</i>
<i>The Silver Chair</i>	(1953)	<i>SC</i>
<i>The Horse and his Boy</i>	(1954)	<i>HB</i>
<i>The Magician's Nephew</i>	(1955)	<i>MN</i>
<i>The Last Battle</i>	(1956)	<i>LB</i>

Narnia es un mundo fantástico al que sólo se puede acceder por medio de la magia. Este elemento es fundamental en los siete cuentos ya que todas las historias están imbuidas de un halo de misterio e irrealidad. Esta atmósfera se combina con la armonía que existe entre todas las criaturas que habitan este mundo, cada una conoce el lugar que ocupa y no se plantea alterarlo; se trata de personajes entre cuyas grandes virtudes destacan la obediencia y el honor. Como afirma Ford (1994:286):

The Chronicles of Narnia are themselves a kind of magic, a seven-volume magician's book devised by Lewis to break bad enchantments of technology and vanity and curiosity and bring about re-enchantments by means of honor, courage and obedience by reawakening a longing for Aslan and Aslan's country.

Según el orden de lectura que sugirió el autor, en la primera de las historias (*The Magician's Nephew*) asistimos a la creación de este mundo por el poder de Aslan, un león que personifica la figura de Jesucristo, y de la destrucción de Narnia seremos testigos en la última de las historias, denominada *The Last Battle*.

---

<sup>1</sup> Los números de página de las citas, por su parte, corresponderán a la edición consultada, cuyo año aparece en la bibliografía.

Según Duriez (1990:21), Clive Staples Lewis no pretendió que Aslan fuera una alegoría de Jesucristo, lo que justifica citando una carta que el propio autor escribió después de las Navidades de 1958:

By an allegory I mean a composition (whether pictorial or literally) in which immaterial realities are represented as feigned physical objects; [...] In reality however he [Aslan] is an invention giving an imaginary answer to the question, "What might Christ become like, if there really were a world like Narnia and He chose to be incarnate and die and rise again in *that* world as he actually has done in ours?" This is not allegory at all.

De cualquier forma, la semejanza entre ambos es inevitable. Clive Staples Lewis destaca el hecho de que Aslan es un personaje de otro mundo, que se desenvuelve en otro contexto y es por este motivo por el que él no lo considera una alegoría. Insistió mucho en esta idea ya que su objetivo se orientaba más hacia el entretenimiento –son cuentos para niños– que hacia la enseñanza, como lo hacía en el resto de sus obras. De esta forma, el autor procuraba impedir falsas interpretaciones de sus personajes aunque, como acabamos de comentar, es inevitable relacionar la figura de Aslan con la de Jesucristo, ya que Aslan, término que en turco significa “león”, es el creador de Narnia, el que gobierna y al que hay que obedecer y respetar por ser el más justo.

El término *Shadowlands*, importante también en este trabajo, procede de la unión de los vocablos “sombra” y “tierras” y es utilizado para describir nuestro mundo, también llamado *The Underworld*, el mundo de la penumbra, donde lo que se ve no se corresponde con la realidad. Partiendo de la descripción de este mundo tangible, se expone lo insustancial que resulta en comparación con el firmamento, *The Overworld*, es decir, Narnia. Estos conceptos son la clave de los siguientes capítulos ya que Lewis defiende que la materia y, con ello, lo material no lo es todo.

Volviendo a las historias, éstas tienen un hilo conductor común: la visita de un grupo de niños, aunque no siempre los mismos, llamados por Aslan para resolver algún problema en Narnia. Este mundo fue creado para que sólo existiera

el bien pero, por un error, el mal se introdujo también en forma de bruja: “There is an evil Witch abroad in my new land of Narnia” (*MN*, p.125). Ello implica que los niños han de resolver en cada historia los males que este personaje trae consigo hasta lograr su total destrucción y aniquilación.

Ya hemos comentado que Clive Staples Lewis, en *Surprised by Joy* (1955), nos cuenta que, desde su infancia, sentía una especial inclinación por los países poblados de animales y que siempre fue un gran defensor de la literatura para niños, a la que consideraba tan universal como cualquier otra. En el capítulo siete de *An Experiment in Criticism* (1995:70-71), expresa estas ideas afirmando que no se trata de que exista en los niños un gusto infantil, sino un gusto humano común y permanente, temporalmente atrofiado por la moda en los mayores:

The association between fantasy and childhood, the belief that children are the proper readers for this sort of work or that is the proper reading for children, is modern and local. Most of the great fantasies and fairy-tales were not addressed to children at all, but to everyone<sup>2</sup>.

Todos los rasgos generales de la fantasía vistos en el capítulo dos se emplean en estos cuentos. Por un lado, los animales se dividen en dos grupos: los que hablan, *Talking Beasts*, que son los habitantes de Narnia, los privilegiados, y los que no hablan, *Dumb Beasts*, que viven en otros países de este otro mundo y que, igual que en nuestro planeta, son los que se utilizan como animales de carga. Por otro lado, abundan los seres mitológicos y otros personajes característicos de este género: centauros, gnomos, el dios Baco, ninfas, grajillas, duendes, enanos, faunos, caballeros de la Edad Media, príncipes y princesas en castillos medievales, gigantes, sátiros, además de países encantados donde todo es de oro, donde las más terribles pesadillas se convierten en realidad, zoquetes, dragones, y todo un abanico de seres fantásticos.

---

<sup>2</sup> Esta idea es defendida asimismo por Eric Rabkin en *Fantastic Worlds* (1979:29) cuando afirma que los cuentos de hadas, como una de las fuentes de la narrativa, también son disfrutados por los adultos.

Los niños, protagonistas de estas historias, se verán envueltos en aventuras muy peligrosas, dados los contrincantes a los que se enfrentan; se sentirán héroes y serán aclamados como tales. Sólo en el caso de *The Silver Chair*, los niños pedirán a Aslan regresar a su mundo: “You have done the work for which I sent you into Narnia.” “Please, Aslan,” said Jill, “may we go home now?” (SC, p.186). En el resto de los casos, los niños están entusiasmados viviendo esta situación y sienten pereza ante la idea de volver: “Please, Aslan,” said Lucy. “Before we go, will you tell us when we can come back to Narnia again? Please. And oh, do, do, do make it soon” (VDT, p.188).

Además de esto, no hay ninguna prueba “terrenal” de que haya sucedido el traslado a otro mundo: el tiempo se detiene en el mundo real, así que los mayores no pueden echar en falta a los niños, a pesar de que, en algunas de las historias, como en el caso de *HB*, en Narnia hayan transcurrido incluso años. Puesto que los adultos no van a tomar en serio lo que los niños les cuentan, éstos no se molestan en intentar que lo entiendan; para ellos es un secreto bien guardado. Sólo el profesor Kirke, en *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, defiende lo que Susan cuenta, porque él cree en Narnia por haber sido el protagonista, cuando niño, de *The Magician's Nephew*:

Why don't they teach logic at these schools? There are only three possibilities. Either your sister is telling lies, or she is mad, or she is telling the truth. You know she doesn't tell lies, and it is obvious that she is not mad. For the moment then and unless any further evidence turns up, we must assume that she is telling the truth (*LWW*, pp.47-48).

Las historias en sí, como veremos, son sencillas y los personajes son vehículos a través de los cuales el autor transmite sus ideas. Clive Staples Lewis está especialmente interesado en el Hombre, en la lucha constante que mantiene el alma para hacer el Bien. Por tanto, lo novedoso y original de estas historias son las ideas, tanto morales como religiosas o filosóficas, que el autor quiere transmitir a través de ellas, sea por medio del lenguaje simbólico o sea por medio de la narrativa alegórica.

#### *4.2.1. The Magician's Nephew*

Aunque se trata del primer cuento en el orden de lectura de las crónicas, es el último que Clive Staples Lewis completó, en el año 1954. Este cuento, que relata los comienzos de Narnia y su creación por parte de Aslan, se inicia con la historia de dos niños, uno de los cuales, Digory, que tiene a su madre enferma y vive con sus tíos. Precisamente su tío, Uncle Andrew, tiene fama de loco y los engatusa para transportarlos a un país desconocido por medio de un anillo mágico; es entonces cuando comienzan las aventuras. Antes de llegar a Narnia, atraviesan otros lugares como *The Wood between the Worlds* (cap.3); en uno de ellos conocen a la bruja, quien se empeña en acompañarlos de nuevo a la Tierra, de tal forma que cuando regresan a Narnia la bruja se les ha enganchado y es así como, sin quererlo, la introducen en el país del Bien, *The World of Nothing*, en el momento en que Aslan está creándolo.

Aslan propone a Digory una misión para reparar el hecho de haber traído el mal a Narnia y, además, para ayudar a salvar a su madre de su grave enfermedad: debe dirigirse a un jardín encantado montado en un caballo alado para coger una manzana que Aslan necesita para plantar un árbol y que servirá, también, para curar a su madre. La bruja vive en el norte y mientras el árbol florezca ella no bajará a Narnia. Este personaje intenta persuadir a Digory de que la manzana no sanará a su madre y de que los dos juntos con la manzana serán invencibles, pero el niño no se deja convencer y actúa como le ha indicado Aslan. Finalmente, todo acaba bien porque, aunque la bruja habita en Narnia, permanece aislada, de manera que los niños pueden volver a la Tierra sin problemas; por otra parte, de más está decir que la madre de Digory sana.

En el transcurso de la lectura se perciben evidentes referencias bíblicas en la historia, a las que será inevitable referirnos en este trabajo pero sin que sean objeto de un análisis profundo ya que, como es sabido, no es éste nuestro propósito.

Los elementos fantásticos aparecen desde el principio en esta historia. Ya en el primer capítulo, se deja entrever el protagonismo que van a tener los personajes más jóvenes cuando el narrador reconoce: “grown-ups are always thinking of uninteresting explanations” (p.15); también, en este mismo capítulo, desaparece Polly por arte de magia al ponerse un anillo. Más adelante, el autor quiere dejar bien claro que la historia que viven los personajes es tan real como la que se percibe a través de los sentidos e insiste especialmente en las conversaciones que se suceden, más que en el resto de las historias. Así, por ejemplo, Digory dice a su tío: “I didn’t believe in Magic till today. I see now it’s real. Well if it is, all the old fairy tales are more or less true” (p.28). En el cuarto capítulo los niños son conscientes de que viven una experiencia fuera de lo común al observar cómo una serie de estatuas recobran la vida, pero apenas lo perciben deben salir huyendo del castillo porque éste se desmorona sobre ellos.

Aunque los dos mundos –real y ficticio– están claramente separados, éste es uno de los cuentos, junto con *The Last Battle*, donde uno de los personajes del mundo fantástico, la bruja Jadis, visita nuestro mundo real, lo que supone una incursión de lo irreal en lo tangible. No obstante, la bruja, al trasladarse a la Tierra, pierde todos sus poderes, por lo que deja de parecer un ser majestuoso e imponente para transformarse en alguien que ha perdido la razón y que es ridiculizado (Cap.6). Por otra parte, los habitantes de Narnia son conscientes de que existen otros mundos más allá del suyo, mientras que los de la Tierra siguen pensando que la única vida se encuentra en este planeta. Los niños, por su parte, son los únicos personajes que han habitado ambos lugares por lo que no pueden negar sus experiencias vividas en Narnia cuando regresan a Londres; a los habitantes de Narnia no les sorprende que vengan de otro lugar, como se puede comprobar en el capítulo cinco cuando comparan el sol que disfrutaban en un lugar y en otro: el de nuestro mundo es más brillante, luminoso e irradia calor; el de Narnia, sin embargo, apenas permite distinguir los objetos, que están como en penumbra, porque Aslan todavía no ha actuado.

Como se dijo anteriormente, Digory será el futuro Profesor Kirke, que aparece en la siguiente historia. Por ello, no dudará en absoluto de Susan y le dará



la razón cuando afirma que hay otro mundo detrás del armario. La manzana que en esta historia trae Digory de Narnia será plantada en el jardín, y con la madera del árbol que surge se construirá el armario por el que los tres primos llegarán a Narnia en *The Lion, The Witch and The Wardrobe*.

La parte más interesante de la historia que tratamos, la creación de Narnia, se encuentra a partir del capítulo nueve. En este capítulo se observa un intenso contraste entre la creación de la naturaleza por parte de Aslan y la conversación que mantiene Uncle Andrew sobre la mejor forma de explotar ese paraíso para sacarle partido. En la creación se describe una gran variedad de plantas, animales, colores, etc. y todos estos elementos van creciendo por medio de una especie de música que Aslan emite: “Polly was finding the song more and more interesting because she thought she was beginning to see the connection between the music and the things that were happening” (p.99). Por su parte, Uncle Andrew es adulto, sus prioridades han variado mucho desde que era un niño; en su conversación se muestra egoísta y materialista, frente a los personajes infantiles, que se ofrecerán altruistamente para ayudar a Aslan.

En un segundo momento, Aslan crea a los animales y, en el siguiente capítulo, da vida a los personajes mitológicos. Como vemos, son tres los grupos de personajes que aparecerán en todas las historias. Según Nikolajeva (1998:9), Narnia es el típico país de cuento de hadas, donde, aparte de los personajes nombrados, existen espíritus en los árboles y en el agua. No tienen un papel activo en la historia pero su presencia se deja sentir al disponer de un papel tan importante el medio ambiente.

En la página 109 de nuestro cuento, Aslan habla a todos los habitantes de Narnia y explica claramente lo que les ofrece y las normas que deben seguir. El orden pasa necesariamente por la obediencia, única forma de evitar el caos. Por la claridad en la exposición se constata que Clive Staples Lewis considera que debe existir un orden en la naturaleza y en las cosas para que éstas funcionen adecuadamente. De hecho, cuando Aslan se da cuenta de que el niño ha introducido el mal en el mundo recién creado, le pide explicaciones y le hace repararlo: “And as Adam’s race has done the harm, Adam’s race shall help to heal

it” (p.126). Al mismo tiempo, adelanta los terribles acontecimientos que sucederán en Narnia a raíz de este suceso, pasaje en el que la referencia religiosa es evidente. De cualquier forma, antes de la aparición de este problema, nadie duda de la figura de Aslan ni se plantea desobedecerlo porque él es el Creador, el rey, el principio del orden establecido. La grandeza de Aslan se hace palpable cuando Digory presiente que la pena que siente aquél por su madre es incluso mayor que la que él mismo padece. A pesar de que el autor no se detiene demasiado en su descripción inicial, detalle tras detalle va magnificando la figura de Aslan. Lewis se recrea en las descripciones paisajísticas; en contraste, no se esfuerza demasiado en profundizar en los diálogos, no se preocupa por crear un lenguaje diferente para los habitantes de este nuevo mundo, aun cuando su principal elemento de humor reside en el plano lingüístico: “What did he say had entered the world? –A Neevil– What’s a Neevil?– No, he didn’t say a Neevil, he said a weevil– Well, what’s that?” (p.111).

En lo que realmente sí se centra es en la exposición de sus ideas morales, religiosas y filosóficas. A través de una discusión sobre un tema moral intenta demostrar a otra persona que está equivocada. Se trata de una forma dialogada de razonar una idea que Platón hizo famosa y que Lewis emplea repetidamente. Como afirma Meilaender (1998:213), *Las Crónicas* tienen como finalidad mejorar la educación moral.

En el capítulo trece, Digory llega al jardín donde tiene que coger la manzana para llevársela a Aslan y se encuentra de nuevo con la bruja Jadis, que le tienta para que se la coma. “ Do you know what the fruit is? I will tell you. It is the apple of youth, the apple of life.” (p.150). Según Swinfen (1984:156), Clive Staples Lewis tiene una “oculta, pero clara, aversión hacia las mujeres”. En este caso, la representación de la bruja consiste en una mujer deslumbrante que personifica lo atractiva que resulta la apariencia de la tentación; aunque también podría haber presentado una figura masculina, ésta, probablemente, no hubiera afectado tanto a Uncle Andrew, que en todo momento quiso agradarle, llegando incluso al ridículo; no impactaría tanto a Digory, preocupado por su madre enferma. Como veremos más adelante en *The Horse and his Boy*, la posibilidad de

que Lewis fuera misógino queda completamente descartada con el personaje de Aravis, ya que esta joven representa una mujer independiente, segura de sí misma y con las ideas muy claras.

Al contrario de lo sucedido con Adán y Eva en el Antiguo Testamento, Digory se mantuvo firme, no se dejó convencer por lo que le decía la bruja y salvó a su madre. Puede ser que, en un primer momento, Digory se planteara la posibilidad de hacer caso a la bruja, pero finalmente consiguió sanar a su madre, que era su mayor deseo. Esto es otra demostración de que no hay que dejarse vencer por las tentaciones ya que lo material no tiene tanta importancia; por otra parte, además, pone de manifiesto que los resultados de la constancia o del cumplimiento del deber no siempre se ven a corto plazo.

#### *4.2.2. The Lion, the Witch and the Wardrobe*

Se trata, con seguridad, del más famoso de sus cuentos aunque, probablemente, el menos didáctico. Es el primero que Clive Staples Lewis escribió. En él cuatro niños se encuentran en casa del profesor Kirke –Digory en la primera historia– durante la Segunda Guerra Mundial; a través de un armario construido con el manzano plantado en la historia anterior, acceden a Narnia. La bruja Jadis consigue convencer a uno de los niños por medio de la hipnosis para que traicione a sus amigos. Al reinar la bruja en Narnia existe un ambiente triste: todos los habitantes están escondidos y siempre es invierno, por lo que los otros tres niños intentan romper el hechizo. Al final, Aslan sacrifica su propia vida para conseguir la liberación de todos y, cuando lo consigue, vuelve a la vida y la bruja es destruida.

Según Nikolajeva (1988:42) Lewis hace uso en esta historia de lo que ella llama el *Loop*, es decir, el viaje circular recurrente porque los niños van y vienen de Narnia en dos ocasiones dentro del mismo cuento, lo que no es lo más usual en este tipo de literatura; lo más habitual suele ser el viaje circular, utilizado en el resto de los cuentos, según el cual los niños viajan y vuelven después de haber cumplido su misión.

Lo más entretenido de esta historia es el dinamismo que contiene por la cantidad de personajes mitológicos y fantásticos que aparecen, además de los *Talking Beasts* que ayudan a los niños a salvar el país. El contraste entre realidad y fantasía aparece desde el segundo capítulo, cuando el fauno, impresionado al ver a Lucy, le dice “¿Eres humana?”, pregunta que, obviamente, nunca se había cuestionado la niña y que le sorprende en gran medida. Por otra parte, una de las intenciones del autor al escribir estos cuentos, la de instruir y hacer ver que hay cosas que escapan de nuestros sentidos, se hace evidente cuando los niños intentan explicar las sensaciones que perciben al oír el nombre de Aslan: “Perhaps it has sometimes happened to you in a dream that someone says something which you don't understand but in the dream it feels as if it had some enormous meaning” (p.65).

Los personajes animales de Narnia que son tratados con mayor profundidad reflejan, por un lado, el comportamiento humano y, por otro, llevan una vida corriente, propia de su condición. El caso de Tumnus, el fauno, incorpora estas dos vertientes al ser medio hombre, medio animal: en un principio intenta engañar a Lucy porque la bruja le ha ordenado llevar a su presencia a cualquier “hijo de Adán” o “hija de Eva” que vea en Narnia bajo amenaza de castigo, pero en el último momento no puede hacerlo porque considera que va en contra de sus nobles principios. Él es bueno por naturaleza y su instinto consigue vencer al temor. Será Edmund, uno de los niños, el que traicione a sus amigos e informe a la bruja sobre el conocimiento que tiene el fauno de la presencia humana en Narnia (p.38).

El relato de los castores que protagonizan el capítulo siete será el único momento de todos los cuentos donde Clive Staples Lewis se detenga en la descripción de la forma de vida de los animales. Describe su casa, que no tiene nada llamativo, salvo su desorden, que, según parece, reinaba también en la propia casa del autor.

Quitando este episodio, como decimos, no se nos ofrece una descripción de las costumbres cotidianas de los animales como tampoco se describe el modo de vida de los humanos. En este mismo capítulo de los castores será uno de ellos

el que descubra las intenciones de Edmund pero no se lo confiesa a los niños hasta que éste ha huido para informar a la bruja. “The moment I set eyes on that brother of yours I said to myself *Treacherous*. He had the look of one who has been with the Witch and eaten her food” (p.80).

Esta historia no es alegórica, sino lo que Lewis llama “una suposición”, es decir, pretende describir cómo actuaría Dios si interviniera en un mundo totalmente distinto pero, sin embargo, en la dedicatoria de *The Lion, The Witch and The Wardrobe*, este autor define este cuento como un cuento de hadas: “As a result you are already too old for fairy tales, and by the times it is printed and bound you will be older still. But some day you will be old enough to start reading fairy tales again” (p.3).

Sin embargo, como ya apuntamos, Nikolajeva (1988:12) considera que la diferencia entre un cuento de hadas y otro tipo de literatura fantástica estriba en que, en el primero, la historia se desarrolla en un solo mundo. Está claro que Lewis no comparte esta idea porque su obra no sólo se desarrolla en dos mundos sino que, además, los personajes realizan el viaje en dos ocasiones.

El hecho de que el armario sea el medio por el que los niños pasan de un mundo a otro no significa que siempre que intenten atravesarlo consigan acceder a Narnia; precisamente por ello, los tres niños se burlan de Susan cuando ésta intenta convencerles de que, a través de ese armario, entró en un lugar donde nevaba y donde habló con un fauno (cap.3), ya que los niños habían intentado atravesar el armario una vez y no lo habían logrado. Esta circunstancia se explica porque sólo pueden acceder cuando Aslan los llama. Cada vez que surge un problema, Aslan recurrirá a los niños –no siempre a los mismos– para que le ayuden a resolverlo y, por tanto, la magia no siempre funciona.

El personaje del Profesor Kirke es muy curioso en el sentido de que, aunque apenas aparece en el cuento, su conversación recuerda el estilo típicamente socrático desde el momento que responde a las preguntas de los niños, no con afirmaciones, sino con otras preguntas que les van aportando la clave de lo que quieren saber. Cuando Susan le contesta que no puede ser verdad lo que Lucy cuenta, el profesor utiliza la frase tan conocida de Sócrates, pronunciada

cuando un discípulo hacía uso de una afirmación infundada: “That is more than I know” (p.46).

Otro personaje importante en este cuento es el de Lucy: ella personifica la bondad, nobleza e integridad de las personas. Como afirma Meilaender (1988:215): “The delineation of characters (in figures such as Lucy, [...] ) may serve to mould and shape virtuous habits of behaviour in the sympathetic reader”.

Lucy es la protagonista de la primera escena en Narnia, en la que Lewis describe la imagen de un fauno llevando una sombrilla que conservaba de su infancia; aparece también la farola que la bruja se llevó de Londres en la anterior historia, como signo de la presencia del mal; pues, como hemos dicho, es invierno en Narnia por culpa de la bruja. Estos primeros paisajes son de una gran riqueza descriptiva. Según Rossi (1984:55): “*LWW* is the work of a man completely at ease with himself and his materials” y, más adelante, “The marvellous quality of this particular story is the lightness and cheerfulness of tone”.

Realmente se trata del mejor de los cuentos por sus aportaciones, ya que, por un lado, ofrece unas descripciones de un país absolutamente encantado en su más amplio sentido de la palabra y, por otro, los personajes están muy bien caracterizados. El autor los concibe para reflejar la Virtud, en el caso de Lucy y Aslan, o el Vicio, en el caso de Edmund. Aunque el personaje favorito de Clive Staples Lewis es el ratón Reepicheep, que no aparecerá hasta *The Prince Caspian*, el autor siente un afecto especial por Lucy porque es sencilla y humilde, y cuando se produce la muerte de Aslan, demuestra una sensibilidad conmovedora.

Edmund es otro de los chicos que aparecen en este cuento, refleja los vicios de nuestra sociedad: por no dejar de comer el postre embrujado llamado *The Turkish Delight* es capaz de entregar a sus amigos y al propio Aslan a la bruja. Ésta es consciente de que, según la leyenda, llegarán cuatro humanos a destronarla y sospecha que pueden ser estos cuatro niños. Edmund, como decimos, representa la traición y, lo que es peor, la codicia: “... anyone who had once tasted it would want more and more of it, and would even, if they were allowed, go on eating it till they killed themselves” (p.38). Asimismo desmiente lo que dice Lucy sobre el armario, a sabiendas de que ella dice la verdad, con el

único propósito de cumplir el deseo de la bruja. Esta actitud de Edmund se produce cuando sus amigos descubren que les ha mentado sobre el armario; es entonces cuando jura venganza por haber sido reprendido: “I’ll pay you all out for this, you pack of stuck-up, self-satisfied prigs” (p.55).

Edmund es salvado del infierno, representado por el poder de la bruja, gracias al sacrificio que hace el propio Aslan por él. Como explica Swinfen (1984:150): “Edmund was redeemed through the passion of death of Aslan. The crucial issue of personal redemption, brought about through the driving love of Aslan and the inner prompting of joy, is constantly reiterated”.

Las referencias religiosas son claras y la analogía con la muerte de Jesucristo no tiene lugar a dudas. La escena de la muerte y resurrección de Aslan resulta, en muchos momentos, cruda y desagradable en exceso como para incluirla en un cuento para niños. Lucy y Susan presencian la escena con verdadero horror e impotencia, como si asistieran a la muerte de su propio padre: “The children did not see the actual moment of the killing. They couldn’t bear to look and had covered their eyes” (p.141).

Según Lewis “A children’s story is the best art-form for something you have to say” (1994:26), pues, por medio de ésta, se hace una presentación simbólica de las experiencias centrales de la fe cristiana basándose en gran medida en la imagen.

La última figura de este cuento que vamos a comentar es la de Aslan: aunque es el personaje central de la historia, su aparición no se produce hasta el capítulo doce, de un total de diecisiete. Los restantes personajes saben que Aslan no tardará en llegar porque el invierno está dejando paso a la primavera (cap.11), empiezan a crecer flores y a salir el sol. Aparece siempre rodeado de un halo de divinidad, lo que provoca que el receptor piense que no parece propiamente un león, asociado generalmente a la fiereza y al miedo que despierta. Aunque es parco en palabras, dice las necesarias y, en cierto sentido, resulta místico al no reflejar nunca sensaciones ni emociones. En algún caso manifiesta tristeza, pero nunca alegría. Es la figura central de la teología de *Las Crónicas*, una figura que no es alegórica sino más bien una representación simbólica desde el momento en

que no representa una idea abstracta sino concreta. El Lewis afirma en *The Allegory of Love*: “The allegorist leaves the given – his passions – to talk of that which is confessedly less real, which is a fiction. The symbolist leaves the given to find that which is more real” (1992:45).

En opinión de nuestro autor, la diferencia entre alegoría y símbolo está clara: la alegoría se utiliza para representar ideas abstractas, atribuyéndoles una figura, sea humana o no, que la simbolice; el símbolo, en cambio, se refiere a personajes que son reales. En el caso de Clive Staples Lewis, y dada su fe en la religión cristiana, Aslan representa a Jesucristo, un personaje real que vivió hace dos mil años, a pesar de que, como ya hemos señalado, no quiere reconocerlo para que no se equiparen ambos personajes. El tema del amor divino tiene su mejor y más convincente representación en la escena de la Pasión de Aslan, un calco de la de Jesucristo (Swinfen, 1984:156).

El cuento finaliza cuando los niños son proclamados reyes de Narnia, donde gobiernan durante algunos años hasta que un día, accidentalmente, vuelven a encontrar la farola y la entrada al armario; retornan entonces al punto en donde comenzó la historia –con sus mismas ropas– y en el momento en el que tanto tiempo atrás se introdujeron en el armario para trasladarse a Narnia. Al final de la historia el autor deja entrever a través del Profesor Kirke que esto es sólo el principio de las aventuras en Narnia, a donde no se puede acceder dos veces de la misma forma.

#### 4.2.3. *The Horse and His Boy*

El protagonista de este cuento es Shasta, el hijo perdido del rey de una región de Narnia que vive en Calormen, un lugar situado al sur de este mundo imaginado. El niño escapa con su caballo Bree porque su padrastro quiere venderlo a un caballero más cruel incluso que el propio anciano. Durante este viaje conoce a Aravis, una chica que ha huído porque la quieren casar con un señor que le dobla la edad y al que ni siquiera conoce. Después de una serie de aventuras, llegan a Narnia, donde Shasta es confundido con el príncipe Corin, que resulta ser su hermano gemelo, ya que el parecido entre ambos es extraordinario. Shasta



informa a los reyes de que el país vecino quiere invadir Archenland y Narnia; después de una serie de contratiempos, los reyes consiguen averiguar que Shasta es el verdadero hermano de Corin por lo que no sólo vivirán juntos para siempre sino que además pedirán a Aravis que viva con ellos. La historia acaba dando a entender que, más tarde, Shasta y Aravis contraerán matrimonio.

Peter, uno de los niños de la historia anterior, es ahora rey de Narnia y Calormen; la reina Susan y el rey Edmund son hermanos y reyes de Archenland; por lo tanto, esta historia no se desarrolla en dos mundos sino exclusivamente en el imaginario; es por esto por lo que los “humanos” no necesitan trasladarse a través del tiempo ni del espacio como en los casos anteriores. Todo el relato se desarrolla en este mundo imaginado en donde existen varios países, uno de los cuales es Narnia; el único nexo de unión con el nuestro será el hecho de que los niños, que ahora son reyes, son humanos; por otro lado, lo que se relata no supone una sucesión cronológica con el resto de las historias (Swinfen, 1984:155); es un relato independiente, aunque figuren dos referencias a *The Lion, The Witch and The Wardrobe* (p.55 y p.135) y aparece Tumnus, el fauno de la historia anterior (p.65).

Una de las claves del éxito de este relato radica en la relación personal que establecen los caballos, Bree y Hwin, con sus jinetes, Shasta y Aravis. Por el nombre y la caracterización, estos caballos son los personajes animales más y mejor desarrollados de *Las Crónicas*. Como afirma Ford (1994:235) el animal es un símbolo complejo que supone la personificación de todo lo mejor de nuestros deseos naturales. Por otro lado, Shasta, que cada vez tiene más destreza a la hora de cabalgar a Bree, refleja la fusión del espíritu con la naturaleza mientras que Aravis, menos diestra, refleja el típico espíritu de los habitantes de Calormen, caracterizados por su disgusto hacia la naturaleza. A lo largo de estas aventuras, Shasta y Bree aprenderán a tener valor, y Aravis y Hwin, por su parte, a tener humildad.

El personaje de Aravis, al contrario de lo que podíamos pensar en un primer momento<sup>3</sup>, destaca por su valentía y su independencia. Para evitar un casamiento no deseado, huye de su casa y se lanza a la aventura, aun sabiendo que a su doncella la pueden castigar por ello; de hecho, Aslan la herirá con sus garras para que sienta por lo que ha pasado la mujer que la crió y Aravis lo comprende:

“The scratches on your back, tear for tear, throb for throb, blood for blood, were equal to the stripes laid on the back of your stepmother’s slave because of the drugged sleep you cast upon her. You needed to know what it felt like.”

“Yes, sir. Please-” (*HB*, p.158).

Lo más destacado de este personaje es la evolución que sufre su carácter, desde la arrogancia y egocentrismo inicial hasta una nobleza y lealtad que muestra en el desenlace de la historia que hacen que no traicione a Shasta en el último momento. Por otra parte, ella refleja los defectos propios de los habitantes de Calormen. En el capítulo siete, Aravis se encuentra con una amiga cuyas opiniones muestran un contraste total entre ambas. Esta amiga es incapaz de comprender la negativa de Aravis a casarse con el hombre que le han asignado, porque, aunque tuviera sesenta años, poseía una fortuna. Aravis resulta moderna en su tiempo y una verdadera rebelde en la Época Dorada de Narnia<sup>4</sup>.

Clive Staples Lewis<sup>5</sup> definió este cuento como “the calling and conversion of a heathen” (Ford, 1998:208), una definición que no podía ser más escueta pero cuyas implicaciones en el desarrollo de la trama son profundas y complejas. En palabras de Myers (1984:154): “*The Horse and his Boy* focuses [...] on social maturity. The four protagonists all have to find out who they really are and how they fit into the structure of their world”. También es importante la metáfora

<sup>3</sup> Ya hemos comentado (ver p.93) la opinión de algunos estudiosos sobre la posible misoginia de Lewis.

<sup>4</sup> La denominada Época Dorada de Narnia es aquella en que se consigue expulsar a la bruja y, por ello, ya ha desaparecido el invierno.

<sup>5</sup> Estas palabras aparecen en una carta que escribió a una niña llamada Ann el cinco de marzo de mil novecientos sesenta y uno.

ecuestre subyacente, el sentido del orden natural y la relación entre naturaleza y humanidad.

El caballero que aparece en el primer capítulo con la intención de comprar a Shasta, al contrario de los caballeros medievales, es malo y despiadado. Aunque Lewis hace uso del conocimiento que posee de la época medieval para teñir el ambiente de esta historia de ese halo extraño y fascinante que posee el medievo, los caballeros, sin embargo, no aparecen como héroes casi inmortales que ofrecen una alternativa al mundo real sino como seres crueles (Rabkin, 1979:8). La virtud tiene muchos obstáculos en estos primeros capítulos ya que el ambiente que rodea a los personajes es materialista e injusto. Pero como apunta Barron (1990:11):

Medieval literature and art tend to express underlying patterns of truth, to present narrative or pictorial exemplifications of abstract ideas rather than explore “character” or describe everyday physical reality. Elements of fantasy, therefore, occur in almost every genre and specific work of medieval literature.

Se puede afirmar que esta es la historia donde la presencia de la magia es menor y donde, por otra parte, no se añora. Hemos de tener en cuenta, no obstante, la excepción del estanque del ermitaño: “They could see it was a magic pool. Instead of reflecting the tree and the sky it revealed cloudy and coloured shapes moving, always moving in its depths” (p.148) y el episodio en el que Aslan convierte a Rabadash en un asno (p.171).

Destaca, en cambio, el relato oral de diferentes historias, donde Lewis aprovecha para opinar al respecto:

For in Calormen, story-telling (whether the stories are true or made up) is a thing you’re taught, just as English boys and girls are taught essay-writing. The difference is that people want to hear the stories, whereas I never heard of anyone who wanted to read the essays (*HB*, p.35).

En este cuento, al igual que en el resto, este autor no intenta convencer a los niños de que existen seres fantásticos; sólo hace uso de ellos, de sus conversaciones y de sus aventuras para exponer ideas y valores universales. También en este cuento el personaje de Aslan aparece a partir de la mitad de la historia, aunque confiesa que ha estado siempre observando y guiando el camino de Shasta hasta su verdadero destino:

I have now lived a hundred and nine winters in this world and have never yet met any such thing as Luck. There is something about all this that I do not understand: but if ever we need to know it, you may be sure that we shall (*HB*, p.118).

Sus apariciones son escasas pero su imagen es más omnipotente y omnipresente que en los cuentos anteriores. Siempre que habla lo hace con frases cortas y para decir lo imprescindible. Todos le respetan porque es justo.

#### 4.2.4. *Prince Caspian*

Cronológicamente, éste es el segundo cuento que escribió Lewis y trata sobre la salvación de Narnia por parte de Peter, Susan, Edmund y Lucy; estos muchachos deben ayudar al príncipe Caspian a restaurar el orden y a vencer a su tío Miraz y a los telmarines, quienes quieren destruir a los habitantes de Narnia.

El príncipe Caspian es sobrino del rey Miraz, el cual había matado a su padre –al igual que sucedió en Hamlet– aunque el niño lo desconocía en un primer momento. Caspian es muy afortunado porque sus maestros le abrirán los ojos y le empujarán a huir para salvar Narnia.

Esta historia presenta un doble plano en su construcción: en el plano superficial, como cuento de aventuras, no es de los más logrados ya que casi todo el relato se basa en el encuentro entre los niños y el príncipe Caspian; en algunos momentos resulta tedioso ya que no intercala personajes o acontecimientos que rompan el ritmo como en otros casos: efectivamente, si dejamos de lado la primera parte, en la que el príncipe vive con su tío, el resto de la historia no es muy ameno, tanto por la falta de movimiento y dinamismo, como por la escasez

de escenas fantásticas, así como por el hecho de que las aventuras no son impactantes.

En el plano interno, sin embargo, destaca el sentido que Clive Staples Lewis quiso proporcionar a esta historia. En una carta que dirigió a una niña llamada Ann el 5 de marzo de 1961, nuestro autor comenta que este cuento trata sobre “the restoration of the true religion after corruption” (Ford, 1998:337). En este libro, así como en *The Last Battle*, Lewis se pregunta estas dos cuestiones: “¿Es el Cristianismo una historia aplicable a la actualidad?”, y también, “¿Qué efecto tiene el pasar del tiempo en la realidad y en la experiencia de la fe?”. Narnia sólo es recordada porque su historia se transmite de generación en generación pero, sin embargo, ya no queda ningún vestigio de esa Edad de Oro que los habitantes vivieron hace siglos.

Vale la pena analizar detalladamente el comienzo de la historia, cuando los niños regresan a Narnia y recuerdan su primera visita: “Do you think we can possibly have got back to Narnia?” (p.13). Así pues, a pesar de haberlo vivido a través de la magia, ellos no han olvidado ese primer viaje y lo recuerdan como algo real. En este caso, han sido atraídos hacia Narnia impulsados por una fuerza mayor, manifestada a través del sonido de un cuerno: Aslan les ha llamado porque tienen otra misión que cumplir. Aunque en el mundo real sólo ha transcurrido un año, en Narnia han pasado varios siglos: en un primer momento desconocen que las ruinas en las que se encuentran corresponden a Cair Paravel, donde ellos habían reinado (p.24).

En este cuento se plantean dos momentos de la historia de Narnia: “los viejos tiempos o tiempos antiguos”, que corresponden a la era de paz y prosperidad, en la que existían animales parlantes, reinaban los niños y la bruja había sido destruida; y, por otro lado, el momento actual, en el que los animales que hablan ya no existen o están escondidos por temor a Miraz, rey déspota, y en el que el país se estaba destruyendo porque reinaba el temor y la falta de libertad: “He [Caspian] also began to see that Narnia was an unhappy country. The taxes were high and the laws were stern and Miraz was a cruel man” (p.54).

En el capítulo seis aparece Reepicheep, el ratón más famoso de los cuentos y uno de los personajes preferidos por su autor, que aparecerá de nuevo en *The Voyage of the Dawn Treader* y en *The Last Battle*. Es la personificación de la valentía y la lealtad: “*There are twelve of us, Sire, he said with a dashing and graceful voice, and I place all the resources of my people unreservedly at your Majesty’s disposal*” (p.73). Habla como un caballero de épocas remotas para el que el honor es más importante que la propia vida: “*My life is ever at your command, but my honour is my own*” (p.159); una actitud que sorprende incluso a Aslan: “*I have sometimes wondered, friend said Aslan, whether you do not think too much about your honour*” (p.177). El personaje de Reepicheep, en *The Voyage of the Dawn Treader*, tiene también algunas intervenciones llamativas como la siguiente: “*The creature is no friend of mine but he is of the Queen’s blood, and while he is one of our fellowship it concerns our honour to find him and to avenge him if he is dead*” (p.71); en ella se pone de manifiesto que la lealtad está por encima de la propia opinión. Según Myers (1984:152), Clive Staples Lewis intenta describir con este personaje al caballero renacentista al afirmar “*Reepicheep defends his honor, maintains a courteous demeanour even when punishing Eustace with his rapier, and demonstrates his courage at every opportunity*”.

Prescindiendo del episodio del Doctor Cornelius, donde éste comenta que: “*I am a very minor magician but I can at least contrive a charmed sleep*”, (p.55), la magia no aparece hasta el capítulo nueve, en el momento en que Lucy tiene la corazonada de que deben seguir el camino de la izquierda porque le pareció ver a Aslan en lo alto de la colina; pero los niños no le creen y deciden ir por la derecha, motivo por el cual, más adelante, Aslan reprochará a Lucy el hecho de no haberles convencido o de no haber ido ella sola por el camino que él le había indicado. Aunque este reproche pueda resultar duro para una niña pequeña, le hizo sentirse fuerte y a partir de entonces los niños seguirían los consejos de Lucy, tanto si veían a Aslan como si no.

En el capítulo diez Aslan formula una frase que, cuanto menos, llama la atención: “*Every year you grow, you will find me bigger*” (p.124). Resulta una aparente contradicción ya que, según se crece, se van percibiendo las cosas en su

justa proporción o incluso en proporciones menores. Según nos comenta Sayer (1994:318) en la biografía de Clive Staples Lewis:

His idea, as he once explained to me, was to make it easier for children to accept Christianity when they meet it later in life. He hoped that they would be vaguely reminded of the somewhat similar stories that they had read and enjoyed years before.

Debemos recordar que el autor que estudiamos se consideraba un ateo hasta sus treinta y un años, en que descubrió su creencia en Dios, lo que indica que, en su opinión, comprender y asimilar estos conceptos es una labor que, además de educación religiosa, requiere madurez.

Un episodio divertido de la historia es la aparición del dios Baco montado en su asno. Aunque pudiera parecer que este episodio carece de relación con lo que estamos leyendo, esta escena expresa la más clara representación de la unión de los símbolos clásicos y cristianos: el agua se convierte en vino y Baco y Aslan se unen en una ceremonia de enriquecimiento de la vida (Swinfen, 1984:157). Baco aparecerá de nuevo en el capítulo catorce para celebrar que todo ha acabado bien. Éste es un capítulo lleno de magia ya que un hombre se convierte en árbol y una serie de niños se transforman en animales; es como una gran fiesta donde cada uno recibe lo que se merece, donde cada cosa vuelve a su lugar.

Esta última escena nos da pie para introducir la última idea que debemos aportar con respecto a esta historia. Parte de la magia de estas crónicas radica en la armonía existente entre los miembros de la comunidad. Prescindiendo del episodio del mal y la bruja, todo funciona bien ya que los miembros de la sociedad conocen y respetan el lugar que ocupan en la escala; los animales que hablan saben que son gobernados por humanos, sobre quienes, a su vez, está Aslan; los niños no dudan del poder del león y lo obedecen sin rechistar. Los frutos de esta situación son obvios: la paz y la armonía reinan en este país (Meilaender, 1998:45).

#### 4.2.5. *The Voyage of the Dawn Treader*

Esta historia está protagonizada por dos de los niños, Edmund y Lucy, de las aventuras anteriores, a los que se une su primo Eustace, un niño arrogante y engreído en un principio, que, más adelante, experimentará una transformación de su carácter por la actuación de Aslan. Los niños se unen al barco *Dawn Treader* con el que Caspian –protagonista del cuento anterior– trata de encontrar a siete caballeros amigos de su padre, detenidos por su tío Miraz (*PC*, cap.5). Para ello recorrerán varias islas, cada una de las cuales sufre un encantamiento distinto. Sin embargo, este no será el único propósito de la historia; también Reepicheep tendrá que cumplir su misión de encontrar el país de Aslan para permanecer en él.

En una primera lectura, estamos ante una de las historias más amenas y entretenidas ya que los personajes vivirán aventuras extraordinarias al encontrar en cada una de las islas una situación completamente imprevisible. El cuento rebosa magia e imaginación, hasta el punto de que cada uno de sus capítulos podría considerarse un cuento diferente porque en ellos el lector se siente desbordado por las situaciones: Eustace se transforma en dragón; existe una isla en la que todo lo que el agua toca se convierte en oro; otra en donde las más terribles pesadillas se convierten en realidad; en otra isla habita una serpiente gigante; los habitantes de otra de las islas son invisibles; y, en la última de ellas, nos encontramos con unos personajes que llevan siete años durmiendo por una comida que ingirieron.

En una segunda lectura, sin embargo, esta historia no tiene tanta aceptación como las restantes. En este sentido se ha acusado al autor de no haber mantenido el nivel de las historias anteriores, que según los críticos (Rossi, 1984:61) recuperará posteriormente en *The Silver Chair*. El viaje a las islas será como un camino en busca de la verdad y la referencia a las islas recuerda, en gran medida, a la caracterización que hizo Lewis de su vida a partir del momento en que murió su madre: “It was sea and islands now; the great continent had sunk like Atlantis” (1977:23).

En este caso, los niños accederán a Narnia por medio del barco dibujado en un cuadro, del que les llama la atención lo real que parecen las olas, su



movimiento y su sonido. Incluso les parece sentir el viento y, cuando se dan cuenta, ellos mismos son capaces de oler el mar y percibir la brisa. El cambio de un escenario a otro está muy logrado, pues el lector siente cómo los niños se trasladan sin moverse:

The things in the picture were moving. [...] At the same moment an exercise book which had been lying beside Edmund on the bed flapped, rose and sailed through the air to the wall behind him, and Lucy felt all her hair whipping round her face as it does on a windy day. And this was a windy day; but the wind was blowing out of the picture towards them... (p.11)

Se trata del viaje que Lewis describió de forma más elaborada. Los niños son conscientes de lo que está sucediendo porque recuerdan perfectamente las ocasiones anteriores; el único personaje fuera de contexto es el primo Eustace, quien, aunque experimenta la aventura, está convencido de que es un truco de sus primos.

Los niños asimilan sin problemas la situación y reconocen la existencia de dos mundos, frente a los habitantes de Narnia, quienes no lo dejan claro. La pregunta que formula Caspian en la página 14, “*Let you go?*” said Caspian, “*But where?*”, nos deja entrever que para Narnia sólo existe lo que conocen o que los personajes no tienen los medios para trasladarse de un mundo a otro. Ellos saben que los niños son humanos pero no se plantean nada más<sup>6</sup>.

El rechazo de Reepicheep hacia Eustace se hace patente cuando dice acerca de él: “*Am I to understand, said Reepicheep to Lucy after a long stare at Eustace, that this singularly discorteous person is under your Majesty’s protection? Because, if not-*” (p.17). Para Lewis, el papel que debe asumir Eustace está claro; su carácter tan marcadamente negativo permanecerá hasta que tenga lugar esa especie de bautismo de su personalidad por mediación de Aslan; así, al volver a su ciudad, mantendrá esta nueva actitud cuyas consecuencias no sólo se manifestarán en Narnia.

---

<sup>6</sup> Como veremos en el apartado 4.2.7., el último de los cuentos vuelve a tratar este tema.

Esta caracterización negativa de Eustace se hace patente no sólo en sus intervenciones, inconvenientes y desagradables, sino también en las anotaciones que él mismo hace en su diario, donde deja clara constancia de su aversión hacia todo lo que le rodea. En este diario Eustace escribe todo aquello que se reprime, entre otras cosas porque no se les suele prestar mucha atención a sus intervenciones. Todo esto sucederá hasta que decide escaparse para no trabajar en el barco como todos los demás; en la isla en la que desembarcan, Eustace se queda dormido al lado de un dragón sin darse cuenta; cuando despierta se siente extraño porque ha adquirido la personalidad de lo que tenía más cercano y se ha convertido en dicho animal. Entonces comienza a comprender que lo más lógico que puede suceder a partir de ese momento es que los demás miembros del barco no se ocupen de su problema: “And poor Eustace realized more and more that since the first he came on board he had been an unmitigated nuisance and that he was now a greater nuisance still” (p.82). Aquí comienza su transformación, al reflexionar sobre lo que ha sido su vida y su actitud hasta ahora y al comprobar que no son de su agrado. Este cambio interior culmina en su encuentro con Aslan, quien se ofrece a ayudarlo: le dice que debe arrancarse la piel, lo que Eustace hace sin replicar; en una escena en cierto sentido masoquista y muy dura para ser leída por niños, Aslan le arranca con sus garras otra capa de piel y le dice que se bañe en un lago; este baño significará la transformación completa de Eustace, una especie de bautismo que limpia todo lo que había sido anteriormente y lo convierte en una persona nueva. Esta es la escena más famosa del cuento y aquella en la que los críticos y estudiosos se han detenido en mayor medida; constituye una escena de gran fuerza, que describe el cambio que se produce en el niño con una gran claridad y sencillez. Se ha de reconocer, no obstante, que esta transformación podría haberse llevado a cabo de una forma menos dolorosa, en la que se podrían haber evitado, sin que ello disminuya la intensidad de la escena, frases como esta: “The very first tear he made was so deep that I thought it had gone right into my heart. And when he began pulling the skin off, it hurt worse than anything I’ve ever felt” (p.86).

En el segundo capítulo, Reepicheep plantea que, además de encontrar a los caballeros amigos del padre de Caspian, debe encontrar el país de Aslan para permanecer en él. A esto, Lucy le pregunta “*But do you think*” said Lucy, *Aslan’s country would be that sort of country – I mean, the sort you could ever sail to?*” (p.20). Con estas palabras, el personaje manifiesta que Narnia no es real, no existe o no se puede acceder a ella.

En esta historia tiene lugar un hecho, la aparición de un hombre muerto, que sólo acontece aquí y en *The Silver Chair*: en el fondo del lago cuya agua convierte en oro todo lo que toca descubren a uno de los caballeros; es un hecho insólito ya que en ninguna de las historias –a pesar del mal existente y de las batallas que se producen– mueren los personajes, ya sean animales o humanos. Aunque esta muerte no es producida por otro ser sino por un lago mágico, rompe la idea de ese otro mundo infinito. Según Swinfen (1984:151), esta escena demuestra que no todo el mundo puede ser redimido.

#### *4.2.6. The Silver Chair*

Eustace y su amiga Jill Pole se escondían de unos niños en el colegio cuando fueron trasladados a Narnia llamados por Aslan para que resolvieran un problema. En este caso, deben encontrar al príncipe Rilian, hijo de Caspian, que había desaparecido diez años antes, con las cuatro pistas que Aslan les va dando y que deben seguir. Ayudados por unos gnomos y después de huir de unos gigantes que quieren devorarlos, han de acceder a las profundidades de Narnia, a un país subterráneo. Finalmente, encuentran a Rilian atado, y será él mismo el que destruya a la bruja. En el último capítulo vuelven a ver a Aslan, quien les devuelve a *Overworld*, término que en este cuento designa el mundo de los humanos.

La idea inicial de Clive Staples Lewis era titular este libro *The Wild West Lands* (Sayer, 1994:315), pero lo cambió por el actual. El capítulo sexto, sin embargo, lo tituló “*The Wild West Lands of the North*”, y que, como él mismo dijo, trata sobre “*the continuing war with the powers of darkness*” (Ford, 1998:377). En este cuento volverá a aparecer una bruja, personaje que no veíamos

desde el segundo de los cuentos cuando fue destruida por Aslan. En este caso, se trata de una bruja verde, que, según cuenta la leyenda, convertida en serpiente, mata a la madre de Rilian y esposa de Caspian y, posteriormente, secuestra durante diez años a la hija de éste para que no pueda gobernar en Narnia y no haya sucesión a la muerte de Caspian.

La llegada de Jill al lugar por el que pasan los niños antes de llegar a Narnia representa la integración de este personaje con el nuevo país. Después de la descripción del paisaje visto desde un acantilado por encima de las nubes, Jill se queda sola y Aslan le invita a beber agua. Es el agua más fresca y pura que ella ha probado jamás. Como dice Meilaender (1998:377):

When in SC Jill Pole is taken by magic into Narnia for the first time, she experiences for herself the great reality principle of the universe [...] That is Lewis's message: that in the whole universe no other stream is to be found, but also that anyone who truly seeks will find it.

En esta aventura también les acompañará un personaje que ya apareció anteriormente, Puddlegum, más conocido como el *marsh-wiggle*; este personaje carece de una correspondencia clara en España: no es un duende, porque es muy alto y tiene las manos de rana, y parece más bien un espantapájaros:

He had very long legs and arms, so that although was not much bigger than a dwarf's, he would be taller than most men when he stood up. The fingers of his hand were webbed like a frog's, and so were his bare feet which dangled in the muddy water. He was dressed in earth-coloured clothes that hung loose about him (p.58).

Este cuento tiene también características propias de la literatura medieval. En el capítulo seis aparece un caballero con armadura y una doncella que les explica cómo llegar al castillo. El camino hasta él parece que ya ha sido recorrido infinidad de veces por la caballería, ya que la descripción refleja paisajes medievales. En el castillo no habitan caballeros, como sería lo lógico, sino gigantes, aunque la vida en palacio transcurre como podría transcurrir en una corte

de seres humanos. Estos gigantes tienen un rey y una reina, su séquito y el servicio, todos los cuales resultan muy agradables hasta que los niños descubren que estaban invitados al *Autumn Feast* o Festín Otoñal porque era a ellos a quienes iban a cenar (cap.9). Swinfen (1984:158) comenta al respecto: “Each book in the Chronicles has its own web of sensations: the Spenserian and slightly “pseudo-medieval” quality of *SC* combined with elements from very primitive folk-tale and from George MacDonald’s *Princess* books”.

*The Land of Bism* es también un claro ejemplo de este influjo medieval. Es un país que se encuentra debajo de *The Shallow Lands*, donde habita la bruja. En su recorrido por el primero, nuestros jóvenes aventureros tienen que pasar por valles, acantilados y ríos portando antorchas y montando a caballo. Tienen miedo pero lo disimulan porque saben que hay alguien que les está guiando (p.168). Otro ejemplo de esta huella del medievo lo encontramos en la corte del príncipe Caspian, cuando éste muere. La bandera ondea a media asta, la música es fúnebre, todos los caballeros, los gnomos y los personajes con sombrero se descubren ante la defunción: elementos, todos ellos, que nos recuerdan películas como *El Cid Campeador* y otras de la época.

En el mundo subterráneo, por su parte, aparece un ejército de extraños personajes y allí encuentran a Rilian. Éste está atado a una silla de plata encantada. Mientras es liberado, habla como un autómatas, hipnotizado, repitiendo las palabras que diría la bruja pero, al anochecer y atado a la silla, suplica que lo liberen porque es un prisionero. Los niños dudan en un primer momento sobre la sinceridad de Rilian pero se arriesgan y, al liberarlo, éste destruye la silla.

La conversación que, entonces, mantiene la bruja con los niños y con Rilian resulta, cuanto menos, interesante. La bruja, a través de la hipnosis, intenta desmentir la idea de los niños de que Narnia y el “mundo humano” existen. Ella quiere dar a entender que ese mundo sólo existe bajo tierra. Recuerda, en cierto sentido, el *Mito de la Caverna* de Platón, en el que los prisioneros creen que las sombras que produce el reflejo de la hoguera es la realidad y, al liberarse, por la ceguera que les produce la luz, no distinguen la realidad de las sombras. La bruja intenta exponer que lo que no se ve o resulta inexplicable no existe:

“Why, this is a prettier game than the other,” said the Witch. “Tell us, little maid, where is this other world? What ships and chariots go between it and ours?”

Of course a lot of things darted into Jill’s head at once: Experiment House, Adela Pennyfather, her own home, radio-sets, cinemas, cars, aeroplanes, ration-books, queues. But they seemed dim and far away (p.140).

El cuento acaba con una reflexión muy profunda sobre el mundo de los vivos y el mundo al que se supone que nos dirigimos después de la muerte:

“Yes,” said the Lion in a very quiet voice, almost (Jill thought) as if he were laughing. “He has died. Most people have, you know. Even I have. There are few who haven’t.”

“Oh,” said Caspian. I see what’s bothering you. You think I’m a ghost, or some nonsense. But don’t you see? I would be that if I appeared in Narnia now: because I don’t belong there any more. But one can’t be a ghost in one’s own country. I might be a ghost if I got into your world” (p.189).

Estas palabras evidencian que los niños son como fantasmas en Narnia. No pertenecen a ese país y, de hecho, vuelven al suyo. Unas líneas después Aslan les comenta: “When you meet me here again, you will have come to stay. But not now. You must go back to your own world for a while” (p.189).

Ante esto cabe preguntarse cuál es el sentido de la visita de los niños a Narnia: se trata, simplemente, de resolver algún problema o, por el contrario, constituye una preparación para algo más; ¿por qué son siempre los mismos niños los que viajan a Narnia?; ¿por qué han sido precisamente ellos los elegidos?; ¿qué valores ha encontrado Aslan en ellos para que repitan? No podemos olvidar que uno de ellos se convierte en un traidor en un momento dado y otro no se adapta al nuevo entorno hasta que es transformado en dragón. Son preguntas que surgen después de haber leído la sexta historia y que nos plantean la idea de que no estamos simplemente ante unos cuentos de aventuras sino ante mucho más.

#### 4.2.7. *The Last Battle*

En *La Última Batalla*, como se le conoce en castellano, que obtuvo el premio *Carnegie Medal* al mejor cuento infantil<sup>7</sup> en 1956, Jill y Eustace vuelven a ser llamados, esta vez por Tirian, descendiente de Rilian tras varias generaciones, ya que en Narnia han transcurrido doscientos años, para resolver el siguiente problema: Puzzle es un burro dominado por un simio que, disfrazado de león, se hace pasar por Aslan y, a través del primate, se comporta como un tirano que no permite objeción y que impone órdenes impropias de aquel a quien suplanta. Como Tirian desconfía del supuesto Aslan, llama a los niños para que resuelvan este misterio. La historia se complicará cuando Narnia es invadida por los calormenes al mando de este simio.

En esta ocasión es el propio Tirian el que se traslada a la Tierra para avisar a los niños protagonistas de esta historia mientras estos cenan en un tren junto con el resto de los personajes aparecidos en los cuentos anteriores. Casualmente, ellos mismos estaban conversando sobre la forma de acceder de nuevo a Narnia y comprenden que el único medio de hacerlo desde la Tierra es por medio de los anillos mágicos ya que, de hecho, ésta fue la única ocasión (ver *MN*) en que los niños accedieron a Narnia sin ser llamados por Aslan aunque, también es cierto, no por voluntad propia. Al final del cuento conseguirán llegar a Narnia, donde permanecerán para siempre ya que la versión que se tiene en la Tierra sobre el traslado es que el tren sufre un accidente en el que mueren todos los niños. Desde el primero de los cuentos (*MN*), no sucedía que un habitante de Narnia se trasladara a la Tierra; en este cuento, sin embargo, el príncipe permanecerá en la Tierra durante unos segundos, de los que al resto de las personas les habrá quedado el recuerdo de una ilusión óptica. Para Tirian sólo han transcurrido diez minutos mientras vuelve en sí por el mareo del viaje, mientras que para los niños, ya en Narnia, una semana. Será el propio Eustace el que lo aclare: “It’s the usual muddle about times, Pole” (p.47).

---

<sup>7</sup> Este es un premio anual, con el que se distingue en Inglaterra el mejor cuento escrito para niños. Fue establecido por Andrew Carnegie en 1937. Entre sus ganadores figuran Eve Garnett (1938), Kitty Barne (1941), Eric Linklater (1945) y Walter de la Mare (1948).

Ésta es la última historia y representa el fin de un mundo, el mundo del cual Narnia es parte integrante. Clive Staples Lewis refleja en el relato de qué forma están unidos estos mundos por Aslan, quien es el único vínculo entre ellos.

La intención inicial del autor era cerrar esta serie de crónicas con este cuento y, por ello, es el más espiritual de todos. Aunque posee partes de especial interés por la acción que se desarrolla, su relevancia se centra, primordialmente, en el doble sentido que encierran sus frases.

Si hacemos un análisis de los episodios fantásticos más destacados, observaremos que, en el comienzo de la historia, las imágenes son mitológicas: centauros, ninfas que se convierten en árboles y unicornios. Dentro del orden establecido, existen aspectos que no plantean dudas como, por ejemplo, las leyes de la Naturaleza, por las que se rigen las estrellas con su orden natural, del cual forma parte Aslan: “The stars never lie, but Men and Beasts do. If Aslan were really coming to Narnia the sky would have foretold it” (p.21).

El simio se hace con el poder en Narnia en unas escenas que recuerdan en gran medida la historia *Animal Farm* de George Orwell (1946). En nombre de Aslan, decide transformar el tipo de sociedad para hacerla autoritaria; con este propósito pensaba construir jaulas y prisiones pero los animales, en un principio, se niegan. Empiezan a dudar de que Aslan sea tan bondadoso como ellos pensaban y cuando los niños descubren el engaño y lo exponen a los animales, éstos se sienten traicionados y muestran sus recelos hacia el verdadero Aslan. Es curioso comprobar que, en el cuento, la historia se desenvuelve tal y como se desarrolla en la vida misma, en la que, cuando se infamia a una persona, resulta muy difícil restaurar su honra pues siempre queda en el recuerdo la duda, incluso cuando todo ha sido urdido por un indeseable.

El mal es representado por Tash, una especie de animal espeluznante con cabeza de pájaro que el simio quiere equiparar a Aslan diciendo que los dos tienen el mismo poder. De hecho, para confundir a los habitantes, lo llama Tashlan. Meilaender (1998:30) comenta:

Lewis follows the same pattern in everything he says about created things. At any point in life a thing may have to be renounced because



it threatens to become an idol. In heaven one will find that what he abandoned (even if he plucked out his right eye) was precisely nothing.

Se ha de precisar, no obstante, que Lewis no se recrea en la descripción del mal en sus cuentos; para él, los personajes negativos no son tan importantes en el sentido de que resulten decisivos pues, cuando se conoce el Bien y se practica, el mal no tiene mucho que hacer en nuestras vidas.

Cuando el problema del falso Aslan parece resuelto, el príncipe es avisado de que los habitantes de Calormen han invadido *Cair Paravel* por mar capitaneados por el simio. Aunque los niños se plantean que, en caso de producirse una batalla, podrían morir en ella, ellos no pertenecen a este mundo imaginado ni a ese tiempo: “But, I mean, what will happen in our own world? Shall we wake up and find ourselves back in that train? Or shall we just vanish and never be heard of any more? Or shall we be dead in England?” (p.92). Probablemente a ellos no se les puede matar en Narnia y, si así fuera, esta muerte no ha de suponer su muerte en la Tierra. De hecho, y como ya hemos señalado, en su propio mundo el tiempo no transcurre mientras están en Narnia. Se trata, de cualquier forma, de una cuestión que los niños no se habían planteado en ninguno de los cuentos anteriores. De las palabras formuladas por Jill, “I’d rather be killed fighting for Narnia than grow old and stupid at home” (p.92) se desprende que Narnia representa la verdad, lo real, lo auténtico; el sentido de la vida está allí porque es en Narnia donde se sienten útiles. En cambio, en el mundo real los niños vegetan; el día a día de sus vidas, sus pequeñas acciones, son insignificantes en comparación con las que llevan a cabo en Narnia, que son las realmente importantes. Como afirma Rossi (1984:77), “They learn that the spiritual is inconceivably more beautiful and wonderful than the material”.

Siguiendo con la trama de la historia, este último cuento presenta otra novedad importante: se produce una batalla cuerpo a cuerpo con los habitantes de Calormen en la que a Eustace pretenden hacerlo prisionero; la vida de los personajes depende del valor que exhiban en la lucha porque realmente pueden morir. Se percibe en el ambiente que están sucediendo acontecimientos graves que

determinan un final imprevisible. Swinfen (1984:151) llamó a este episodio *eucatastrophe* y sobre él añade:

The alternative of the redemption of the faithful in the Narnia books is sometimes seen as the active malevolence of the evil forces which gather about the White Witch, and of those characters who deny the existence of Aslan, confounding all deities in the name of Tashlan, in *LB*. The image of Hell, however, is more often one of blind stupidity, as in the self-deceiving dwarfs of *LB* who deny Aslan even after death, or in Ginger's loss of reason and articulate speech.

Clive Staples Lewis analiza esta idea ampliamente en *The Great Divorce: A Dream* (1945:63) cuando afirma: "Hell is a state of mind. [...] Heaven is reality"; o, más adelante (1945:113): "All Hell is smaller than one pebble of your earthly world: but it is smaller than one atom of this world, the Real World".

El relato acaba con la destrucción de Narnia como la conocían los niños, que dará lugar a la creación de la nueva Narnia, más perfecta. En este último episodio vuelven a aparecer las *sombras*: se trata de una imagen a la que este autor no recurre con demasiada frecuencia pero que tiene especial significado para él: "On the grass before them lay their own shadows. But the great thing was Aslan's shadow. It streamed away to their left, enormous and very terrible. And all this was under a sky that would now be starless forever" (p.143).

*Shadowlands* puede representar tanto Inglaterra<sup>8</sup>: "Your father and mother and all of you are –as you used to call it in the Shadowlands– dead" como la propia Narnia antes de su destrucción y nacimiento ya que, como hemos visto, constituye un reflejo de la verdadera Narnia. De cualquier forma, Lewis intenta reflejar "how insubstantial our temporary world is compared to the solid reality of heaven" (Hinter y Edwards, 1998:374). Además, vuelve a aparecer la idea de las sombras y lo real:

"This is still Narnia, and more real and more beautiful than the Narnia down below, just as it was more real and more beautiful than the

---

<sup>8</sup> Ésta es la versión que defiende Duriez (1990:185).

Narnia outside the stable door! I see ... world within world, Narnia within Narnia ...”

“Yes,” said Mr. Tumnus, “like an onion: except that as you go in and in, each circle is larger than the last” (p.169).

Al final de esta última batalla aparece el resto de los personajes humanos que participaron en las aventuras anteriores. Según reconocen, accedieron a Narnia por medio de un golpe – el accidente de tren– y se quedarán para siempre. La Narnia en la que han experimentado todas sus aventuras ha quedado desolada. A través de una puerta que visualizan de repente acceden a la verdadera Narnia, puesto que la anterior había sido tan sólo una sombra de la realidad, como Inglaterra es una sombra del mundo real:

But that was not the real Narnia. That had a beginning and an end. It was only a shadow or a copy of the real Narnia which has always been here and always will be here: just as our world, England and all, is only a shadow or a copy of something in Aslan’s real world (p.159).

Este comentario finaliza con la referencia que Lewis hizo en *LWW* en el sentido de que “It’s all in Plato” (p.160). Los niños sonríen porque lo recordaban y comprenden perfectamente lo que quiso decir entonces.

Al final de este cuento aparece otro personaje importante de las historias: se trata de Reepicheep, el ratón valiente tan querido por el autor. Él es quien recibe a los niños al entrar en esta nueva Narnia, la definitiva. Recordemos que se había despedido de ellos para adentrarse en el verdadero país de Narnia para siempre, lo que constituye un enlace importante en los cuentos y demuestra la coherencia y la consistencia de la serie.

En estas últimas páginas se destaca la idea de que hay que vivir con rectitud: lo importante no es el tiempo que vivas sino cómo lo vivas (Meilaender, 1998:182). Aunque nuestros protagonistas se sienten tristes porque Narnia ha desaparecido, lo que sucede es que se va a crear una nueva y mejor Narnia, que

hay que saber conservar. Acaba la serie aclarando que éste no es el fin de las historias sino el comienzo de la Gran Historia.

Tras la lectura de estos relatos nos queda la impresión final de que los valores realmente importantes son aquéllos por los que merece la pena luchar. Lo difícil es evitar la influencia de los agentes negativos que puedan hacer apartarnos de los valores no materialistas, que son los que merecen la pena. Como señala Rossi (1984:76): “It is about the inability of a moral project like Narnia to survive in a world of economic exploitation and power politics”.

### 4.3. Recapitulación

Por todo lo que hemos comentado hasta este momento y con referencia a las características comunes de la fantasía presentes en la obra de Clive Staples Lewis, podemos extraer las siguientes conclusiones:

Como propiedades comunes observamos que en este segundo mundo los personajes humanos se entremezclan con los mitológicos o fantásticos, que son los únicos que poseen poderes mágicos. Los habitantes de Narnia, por otra parte, consideran que su mundo es el verdadero y, aunque son conscientes de que los niños no son de allí, ni les importa ni les interesa la procedencia de *los hijos de Adán y las hijas de Eva*; los niños, en cambio, consideran Narnia como un lugar al que, aun pareciéndoles inverosímil, se adaptan sin problemas, disfrutando de su estancia; incluso no tendrían reparo en quedarse a vivir allí si Aslan se lo sugiriera porque se sienten útiles y a gusto.

Los personajes que aparecen son muy variados pero el autor no se preocupa de inventar otros nuevos; sí se interesa, sin embargo, por mostrar dinamismo en todos los capítulos. No obstante, algunas historias contienen numerosos episodios llenos de magia, que entretienen enormemente; en otras, en cambio, este elemento queda sustituido por diálogos con fines instructivos como las discusiones dialécticas. A pesar de ello, sin embargo, los cuentos contienen buenas dosis de humor, debidas en gran parte al hecho de que los personajes están bien caracterizados y estereotipados, es decir, reflejan o bien grandes virtudes o, por el contrario, importantes defectos.

El desplazamiento se produce, normalmente, por medio del viaje circular, es decir, los niños viajan a Narnia al principio del cuento y regresan al final de la historia; este es el medio más común en los cuentos fantásticos, aunque el segundo de los cuentos constituye una excepción en este sentido puesto que los personajes van y vuelven en dos ocasiones. En la Tierra no hay evidencia de que lo experimentado por los niños haya sucedido realmente ya que el tiempo se detiene mientras éstos disfrutan de las aventuras.

Por lo que se refiere a las especificidades originales de Lewis, destacan las formas de acceder a este segundo mundo, tanto por su variedad –puesto que nunca se repite el mismo procedimiento– como por el interés del autor en hacer verosímil la descripción. Asimismo, no tiene reparo en entremezclar los dos mundos y sus respectivos personajes con la intención de hacer más creíble la existencia de Narnia, aunque los personajes fantásticos no puedan pasar desapercibidos en nuestro planeta. Las historias de Lewis son, por tanto, cuentos de hadas que, sin embargo, se desarrollan en los dos mundos, de lo que se infiere que el autor no se interesa especialmente en seguir las normas estipuladas. Sí se ocupa con interés, por el contrario, por mostrar las virtudes que deben poseer las personas, reflejándolas en los personajes, tanto humanos como animales; éstos, si son de Narnia, sólo reflejan virtudes pero, en caso contrario, reflejan, también, defectos.

Destaca, también, el orden reinante entre los habitantes, cada uno de los cuales conoce su lugar sin que nadie intente rebelarse; sobresale, igualmente, la armoniosa relación de la humanidad con la naturaleza; por último, y con respecto a la influencia del romance medieval, debemos apuntar, sin embargo, que los personajes que reflejan este período no son héroes, sino seres crueles y despiadados.

Vale la pena resaltar, por último, que la novela medieval también ejerce una gran influencia sobre estos cuentos. Con respecto al debate originado sobre si estas obras son alegoría o romance, Bradbury (1990:87) afirma que, aunque ambos tienen como meta lo ideal, así como la alegoría cultiva la bondad y su objetivo es instruir, el romance cultiva la belleza y su objetivo es agradar. Por su parte, Hernadi (1978:105) añade que el romance pertenece al mundo deseable de

la inocencia, en contraposición con la ironía y la sátira, que pertenecen al mundo frustrado de la experiencia. Si aplicamos estas ideas a los cuentos, sostendremos que estas historias tienen como primer objetivo agradar y entretener; y, como segundo, instruir; por lo dicho anteriormente, podemos inducir que los cuentos tienen más características del romance que de la alegoría.

#### 4.4. *Perelandra*

*Perelandra* es una trilogía escrita por Lewis entre 1938 y 1945. Se trata de tres novelas pertenecientes al género de la ciencia-ficción, en las cuales se relatan los viajes que realiza Ransom, el protagonista, a los planetas Venus y Marte. Lo más destacado de ellas no son precisamente los avances tecnológicos a los que alude o los efectos especiales que utiliza, como sucede en muchas de las obras de este género sino los mensajes que transmiten los dos protagonistas sobre temas de gran profundidad y vigencia, tanto espirituales como sociales, a propósito de los cuales vierten opiniones que aún hoy son de gran validez. La idea principal que quieren transmitir es el rechazo de nuestro autor hacia todo lo material; la obra constituye, en realidad, una llamada en favor de la vuelta a lo natural.

##### 4.4.1. *Propiedades de la Ciencia-Ficción*

El término *ciencia-ficción* apareció en los años treinta para referirse, en sus comienzos, a un tipo de literatura que sólo figuraba en las denominadas *revistas basura* (Scholes, 1982:18); su historia crítica, por tanto, es bastante reciente porque, además, en sus primeras manifestaciones, apenas se le prestó atención. Es en los años cincuenta cuando escritores como Ray Bradbury y John Wyndham comenzaron a atraer la atención de los lectores sobre estos temas. La ciencia-ficción comienza a ser reconocida no sólo como un género literario distinto y nuevo, sino además, como un fenómeno social (Parrinder, 1980)<sup>9</sup>.

El término fue acuñado, en 1926, por Hugo Gernsback, quien creó el vocablo *cientificación* para caracterizar el contenido de la revista *Amazing Stories*,

---

<sup>9</sup> Cabe destacar la coincidencia temporal entre el origen de este género y los primeros viajes que realizó el hombre a la Luna, hecho que no podemos considerar accidental.

de la cual era editor. Más tarde lo sustituyó por el término que ahora usamos, el cual nació casi improvisadamente, debido más a imperativos de la publicidad que a deseos de precisión semántica (Risco, 1982:260).

El propio Hugo Gernsback admite que los primeros autores de ciencia-ficción son Edgar Allan Poe, Julio Verne y Herbert George Wells, continuadores de la tradición del romance científico del siglo diecinueve. Sin ir más lejos, el término *ciencia-ficción* ha sido localizado en un panfleto de 1851, lo que nos da la idea de que, aunque no reconocido, ya era utilizado. Otros autores, tales como Rober Scholes y Eric Rabkin (1982) consideran que la primera obra de ciencia-ficción fue *Frankenstein* de Mary Shelley, publicada en 1818. Quienes intentan buscar sus orígenes en obras anteriores, se refieren a *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, aparecida en 1726; *La Utopía* de Tomás Moro, escrita doscientos años antes que *Los Viajes de Gulliver*; e incluso *La República* de Platón, del siglo IV a.C.

Estas dos últimas obras describen una sociedad ideal, situada en un tiempo y espacio irreales. Platón, como veremos, propone la constitución de una ciudad en la que sus habitantes sean virtuosos, bajo el gobierno de un filósofo rey que practique la armonía social, el bien común y, en definitiva, la justicia. *La República*, por su parte, supone la fusión de los dos géneros de utopía: por una parte, da testimonio del rechazo de la decadencia de la ciudad ateniense, que atribuye al régimen democrático, y, por otra, apunta a la construcción de un régimen aristocrático dirigido a una élite de hombres y de mujeres plenamente dedicados al bienestar de la ciudad.

A pesar de estos precedentes, la ciencia-ficción es una forma literaria inequívocamente moderna; es más, se considera el género más característico del siglo XX ya que, como hemos comentado, apenas existen referencias a este tipo de literatura anteriores a las fechas ya apuntadas.

En sus orígenes cabe distinguir dos corrientes fundamentales, que se sitúan en extremos opuestos: la de quienes creen que este tipo de novelas debe ofrecer más ciencia que ficción y la de los que, por el contrario, estiman que deben contener más ficción que ciencia. Piensan los primeros que tal género se dirige,

principalmente, hacia el espíritu científico del lector, para estimularlo, haciéndole vivir fingidamente la aventura de la investigación, del descubrimiento o del invento. Para los segundos, en cambio, esta literatura tiende a justificar lo imposible por medio de una falsa ciencia o una falsa técnica; piensan éstos que el género de la ciencia-ficción no aspira sino a traducir la novela ideal de siempre a las exigencias del lector medio de hoy, es decir, a fundir el máximo de sorpresa – ficción– con una carga proporcional de verosimilitud –ciencia–.

Las características iniciales de la ciencia-ficción, manifestadas principalmente en aspectos superficiales ya que únicamente se limitan a nombrar avances científicos –hoy en día el 90 ó 95% de la producción de ese momento se considera de muy poco interés–; éstas comenzaron a evolucionar en los años sesenta, en que pasó a convertirse, como decimos, en una literatura sofisticada donde los autores vertían una gran cantidad de conocimientos científicos. Paralelamente, surgieron los autores que rechazaban este estilo y que, por ello, formaron el llamado movimiento anticientífico o anticiencia-ficción, del cual Clive Staples Lewis es representante; en este sentido la intención fundamental de su trilogía era la de apartar a sus lectores del universo de la astronomía moderna para reintegrarlos en el universo del Cristianismo tradicional. Según Risco (1982:263), bajo el cientifismo aparente hay toda una reactualización de los viejos mitos; la crisis de las religiones positivas tradicionales entraña, en numerosas personas, un vacío afectivo que tratarán de rellenar urgentemente con toda clase de fórmulas literarias.

De cualquier forma, la ciencia-ficción es un género muy controvertido ya que, normalmente, los estudiosos de la literatura y los lectores en general no se muestran indiferentes sino que, o bien sienten una gran atracción, o bien una manifiesta antipatía hacia el género. Según Shippey (1991:3), estudiosos renombrados reconocen “that they never read science fiction, just can’t read science fiction, don’t see how anyone gets anything out of science fiction”. En cualquier caso, y al margen de esta cuestión, la ciencia-ficción posee unas características concretas y específicas que hacen que sea algo más que un simple *cuento de hadas*; por otra parte, es indiscutible que existen grandes cultivadores



de este género que no pueden identificarse exclusivamente con la idea de que se ocupa del futuro, pues son muchos los autores que repiten hasta la saciedad que su labor no consiste en hacer predicciones (Lem, 1984:41).

Es preciso, por tanto, delimitar los rasgos inherentes a toda obra de ciencia-ficción. Para ello, debemos volver al término *the marvellous*, comentado en el capítulo dedicado a la fantasía. Todorov (1989) divide *the marvellous* en cuatro subgrupos fundamentales: *the hyperbolic*, *the exotic*, *the instrumental* y *the scientific*. Este último está compuesto por las obras de ciencia-ficción, que, por tanto, poseen características propias de la fantasía. La diferencia entre ambas viene dada por el hecho de que la novela de ciencia-ficción narra acontecimientos que puede que no sucedan hoy pero que, sin embargo, podrían suceder en el futuro. Según Todorov (1989:41), “supernatural is explained in a rational manner, but according to laws which contemporary science does not acknowledge”. Este movimiento hacia lo maravilloso transporta a los personajes a un mundo alternativo, un universo secundario completamente diferente. Gracias a esto, los autores pueden liberarse de las circunstancias políticas del momento y escriben con más libertad. Como afirma Scholes (1981:7): “the ordinary world is seen at a greater distance, and its shape and color are deliberately altered by the lenses and filters of philosophy and fantasy”. Uno de los temas predilectos de la ciencia-ficción es el de los viajes en el tiempo, que, por su referencia a una cuarta dimensión o a otras, aportan una visión cósmica (Risco, 1982:266).

Por otra parte, la literatura fantástica que ahora denominamos ciencia-ficción tiene también mucho que ver con la gestación de numerosos aspectos del realismo moderno. Según Kagarlitski (1977:11):

El hombre ante el futuro, el hombre ante la naturaleza, el hombre ante la técnica (que cada día se toma más y más su medio de existencia); estos y otros muchos problemas han llegado al realismo moderno de la literatura fantástica, de esa literatura que ahora se denomina ciencia-ficción.

No es éste, sin embargo, el único motivo por el que podemos afirmar que se acerca a la novela realista: a partir de los años cincuenta, surge la tendencia de ahondar en la psicología del personaje y serán precisamente estos autores los que, más tarde, se escindirán de este género y crearán el movimiento anticiencia-ficción.

Cuando Habille<sup>10</sup> afirma que “the real goal of the marvellous journey is the total exploration of universal reality” está reconociendo la relación intrínseca existente entre el viaje fantástico y el realismo. Por su parte, Briggs (1997:7) afirma que “los cuentos relatados por George McDonald o el profesor Tolkien se presentan rodeados por un sentido de realidad, como si pudieran penetrar en la mente”. En la misma línea se expresa Shippey (1992:xi) al afirmar: “A Science-fiction story is a story built around human beings, with a human problem and a human solution, which would not have happened at all without its scientific content”. Sin embargo, y a pesar de todas estas afirmaciones, no debemos olvidar que la obra de ciencia-ficción no es intrínsecamente realista y, por tanto, tiene derecho a descuidar los métodos de la descripción realista.

Shippey (1992:ix) contrasta el género propio de la ciencia-ficción, al que llama *fabril*, (término acuñado por él mismo) procedente de *faber*<sup>11</sup>, con el término *pastoral*, que se caracteriza por su relación con lo rural, nostálgico y conservador. El propio de nuestro género lo define como urbano, perjudicial y orientado hacia el futuro; su imagen central es la del creador de artefactos en general –metálicos, cristalinos, genéticos o incluso sociales.

Otro aspecto importante es el del lenguaje, que no puede ser completamente autónomo en este mundo alternativo. Aún en el caso de que los habitantes de otro planeta hablen otro idioma, su construcción lingüística debe evocar, implícitamente, el contexto de la vida cotidiana para que su comprensión sea lógica (Waugh, 1990:100).

---

<sup>10</sup> Ref. Piere Habille en Kagarlitsky, *¿Qué es la ciencia-ficción?*, Madrid: Punto Omega, 1977. P.11.

<sup>11</sup> El término “fab” es sinónimo de fabuloso, bárbaro.

Se ha de destacar, también, porque ello repercute sobre la obra de nuestro autor, la relación existente entre la ciencia-ficción y los pensadores religiosos. Según Brooke-Rose (1981:81):

It [science-fiction] has always been a favourite vehicle for religious thinkers, since religious teach that the commonsense view of reality is incomplete and therefore false. Thus it is not surprising that what we call "sciencefiction" should employ the same narrative vehicle as the religious fiction of the past.

Es indudable, en este sentido, que el mundo de la ciencia-ficción no se corresponde con nuestro mundo pues podríamos decir que es más próximo al mundo de nuestras dudas y deseos. El mundo de la ciencia-ficción tiene la función de decir la verdad, esa realidad que no reconocemos por la influencia de nuestras circunstancias. En palabras de Rabkin (1983:vii), "It is a literature that speaks of both the fears and the hopes of its times and of the times it sees emerging".

Para Suvin (1984:30) los dos conceptos fundamentales que definen este género son el extrañamiento y la cognición: el extrañamiento como resultado del enfrentamiento de un sistema normativo fijo –la realidad– con un punto de vista o perspectiva que conlleva un conjunto de normas nuevas –la ciencia-ficción–; por su parte, la cognición, en contraste con el mito, plantea, en primer lugar, la esencia de los fenómenos como problemas y, posteriormente, explora la dirección que toman, ya que la ciencia-ficción considera que las normas de cualquier época, incluyendo las propias, son únicas, modificables y, por consiguiente, dóciles para el enfoque cognoscitivo. Suvin (1984:33) afirma: "Tal y como aquí lo utilizamos, el término [cognición] significa, aparte de un reflejo *de* la realidad, un reflejo *en* ella".

#### *4.4.2. La anticiencia-ficción*

A medida que la ciencia-ficción se fortalecía y se adentraba a explorar territorios más especulativos, fue ganando terreno al espacio anteriormente ocupado por la épica religiosa. Esta invasión desencadenó el nacimiento de una narrativa religiosa

dispuesta a hacerse un mismo espacio con las obras de ciencia-ficción. Su aparición responde, también, a la necesidad, cada vez más palpable, de contar con unos valores superiores a los de la investigación y el desarrollo. En palabras de Scholes y Rabkin (1982:54): “Por lo que concierne a nuestra historia, podemos considerar encarnado este movimiento anticiencia-ficción en la obra de un único autor, su máximo paladín, que aceptó sin ambages el reto de Stapledon y Gernsback: Clive Staples Lewis”.

Lewis era muy honesto a la hora de manifestar sus ideas, pues lo hacía abiertamente<sup>12</sup>. Los artículos escritos a lo largo de su vida reflejan su visión sobre el tema: él no estaba tan interesado en relatar historias actuales en un futuro imaginario como en escribir sobre lo que debe suceder al experimentar viajes al espacio y, al mismo tiempo, especular sobre el destino de la humanidad. Uno de los artículos más interesantes al respecto es el capítulo titulado “On Science Fiction” recogido en su obra *Of Other Worlds* (1994:59-73), donde el autor expone su particular visión, describiendo las distintas manifestaciones formales del género y afirmando lo siguiente: “Nor need the strange worlds, when we get there, be at all strictly tied to scientific probabilities. It is their wonder, or beauty, or suggestiveness that matter” (p.69). Estas palabras vienen a confirmar su disociación de los avances científicos y de la investigación de las posibilidades reales de que algo pueda llegar a suceder. Esta misma idea está reflejada en el capítulo “A reply to Professor Haldane” (1994:76) cuando afirma:

I wanted to write about imaginary worlds. Now that the whole of our planet has been explored other planets are the only place where you can put them. I needed for my purpose just enough popular astronomy to create in “the common reader” a “willing suspension of disbelief”. [...] There is thus a great deal of scientific falsehood in my stories: some of it known to be false even by me when I wrote the books .

En “On science fiction” (1994:70), de nuevo, hace referencia al objetivo de nuestro trabajo cuando reconoce que: “Good stories of this sort [...] are actual

---

<sup>12</sup> Ursula K. Le Guin se considera una seguidora de sus ideas, aunque su postura es más ecológica que religiosa.

additions to life; they give, like certain rare dreams, sensations we never had before, and enlarge our conception of the range of possible experience”.

En esta cita, Lewis no reconoce la existencia de un mundo paralelo al nuestro, sino de un lugar donde también existe vida, donde habitan los sentidos, al igual que en el nuestro, y que, de alguna manera, reconocemos como familiar. Esta idea está íntimamente relacionada con *Shadowlands*, como se vio en el apartado anterior, y con el Mundo de las Ideas de Platón, tal y como se verá más adelante. Su trilogía de ciencia-ficción es, además, un claro ejemplo de anticiencia-ficción porque el personaje supera o vence el abuso de elementos tecnológicos falsos, actualmente presentes en las historias de ciencia-ficción anteriores.

En *Christian Reflections*, escrita en 1967, también hace referencia a la cuestión que estamos tratando. En este caso hace alusión al concepto *Scientifictional*, que él rechazaba. Distingue, en los personajes de este tipo de novelas, el pensamiento científico del pensamiento moral, y los contrapone al afirmar que: “Scientific thought, being objective, will be the same for all creatures that can reason at all, whereas moral thought, being merely a subjective thing like one’s taste in food, might be expected to vary from species to species” (1991:85).

Ya que estos personajes están desprovistos de nuestra moral pero aceptan los modelos científicos, los críticos tachan estas novelas de carecer de un fondo serio y profundo, de basarse en la superficialidad de los avances tecnológicos sin mayores pretensiones.

#### *4.4.3. Out of the Silent Planet*

Esta novela puede interpretarse como una introducción de lo que serán las siguientes, en las que Clive Staples Lewis demostrará su capacidad en este género. Ransom es un lingüista inglés que, por motivos del azar, es secuestrado y trasladado en una nave al planeta Marte. En este lugar conoce a sus habitantes y a las fuerzas que los dominan. Malacandra, como la llaman sus habitantes, es una utopía donde todos obedecen a los espíritus que los gobiernan, al contrario de lo que sucede en el planeta Tierra, donde reina el Mal.

Según Scholes y Rabkin (1982:58), *Más allá del Planeta Silencioso*, que es como se ha traducido esta novela al castellano, constituye una versión de la historia de Adán y Eva, por lo que no es de extrañar, que en este sentido, Lewis siga de cerca las huellas de John Milton, a quien el propio autor hace referencia recitando algunos de sus versos (p.35).

Para deleite del autor, Lewis no sólo describe ampliamente el paisaje del nuevo planeta sino también las sensaciones físicas de Ransom, el protagonista de esta novela. Nuestro autor se detiene, en varias ocasiones, en la descripción del cielo visto desde el firmamento y en los estímulos que produce en nuestro personaje el nuevo paisaje, encrespado y sin vegetación; abundan las montañas, las rocas y las piedras, y el aire es difícil de respirar. Según vamos avanzando en la lectura, se va produciendo una especie de comunión entre el personaje y el paisaje. En el capítulo XVII, aunque el paisaje continúa siendo el mismo, Ransom empieza a verlo con nuevos ojos: el aire le parece más agradable, comienza a detectar la belleza implícita que encierra lo que está viendo y se siente a gusto. Según le había comentado uno de los habitantes, hubo un momento anterior en que el verde predominaba, y los animales y los ríos abundaban, y Ransom se extrañó de que Oyarsa, el espíritu que les gobierna, no hubiera podido evitar esta desertización.

Además del paisaje, es importante, también, la descripción de los sentimientos. Cuando habla del amor, afirma que “A pleasure is full grown when it is remembered” (p.84) por lo que indica que este sentimiento es más apreciable cuando se recuerda que cuando se experimenta: la felicidad de hoy es el motivo de la tristeza del mañana<sup>13</sup>. Este punto se desarrollará en los próximos capítulos al referirse al mundo de los sentidos.

Cuando habla de la vida (cap. XX), exalta todo lo bueno que ésta conlleva y afirma que robarla es el mayor crimen que se pueda cometer: “Life is greater than any system of morality” (p.158). Defiende, no la vida particular de cada persona, sino la vida en abstracto, la semilla, el origen de todo lo bueno que puede

---

<sup>13</sup> Esta máxima la desarrollará ampliamente en *A Grief Observed*, una de sus últimas obras escrita tras la muerte de su mujer, Joy.

sucedier. De regreso al planeta Tierra siente la inmensidad del firmamento, que no ve como algo inerte sino, al contrario: “for now he was convinced that the abyss was full of life in the most literal sense, full of living creatures” (p.171). Lewis rinde un homenaje al valor de la existencia, a la inmensa importancia que tiene para la Humanidad.

En la trilogía, al igual que en los cuentos, vuelven a aparecer los *Talking Beasts*. Ransom reconoce que la criatura que tiene delante –un *hross*– está emitiendo sonidos, ininteligibles en un primer momento, pero que probablemente encierran un significado: “The creature was *talking*. It had language” (p.62). Ransom describe este momento como el comienzo de algo importante, único, la raíz del entendimiento futuro entre seres de distintas especies.

Más adelante, describirá en pocas palabras lo que probablemente es este otro planeta al que ha llegado:

It would be a strange but not an inconceivable world; heroism and poetry at the bottom, cold scientific intellect above it, and overtopping all, some dark superstition which scientific intellect, helpless against the revenge of the emotional depths it had ignored, had neither will nor power to remove (p.99).

La fuerza o energía que los gobierna se llama Oyarsa, que, aunque no es descrita con mucha precisión, es como un dios que nadie puede ver, pero que está presente:

“Oyarsa does not die”, said the *sorn*. “And he does not breed. He is the one of his kind who was put into Malacandra to rule it when Malacandra was made. His body is not like ours, not yours: it is hard to see and the light goes through it” (p.108).

Los habitantes de este planeta consideran imprescindible que haya alguien que gobierne, que controle a todos y a quien hay que obedecer sin rechistar. Si esto no es así, suceden los problemas que Ransom y todos nosotros tenemos en la Tierra: guerra, esclavitud y prostitución.

Oyarsa es representado por sus súbditos como una llama alada; en la siguiente novela, será el propio Lewis quien reconozca que vio “una barra de luz” y Ransom, posteriormente, reconocerá que esta barra de luz era Oyarsa, que vino a buscarlo a su casa. Como vemos, el propio autor se involucra en la historia para darle más credibilidad.

La cuestión ética que Clive Staples Lewis plantea es si el hombre es capaz de vivir sin los valores que le ofrecen las religiones, de las que muchos parecen estar dispuestos a prescindir. Él llega a la conclusión de que ello es imposible ya que el hombre es incapaz de ordenarse razonadamente hacia un fin definitivo. Esta afirmación no impide a Lewis reconocer que el verdadero enemigo de la religión en el siglo XX es el conductismo pues, en su opinión, la aplicación de la ley conductista al comportamiento humano es vil porque supone que unos científicos carentes de valores manipulan los valores de los demás (Scholes y Rabkin, 1982:60). El autor, en la caracterización que él mismo ofrece de esta novela en *Of Other Worlds* (1994:76), comenta:

*Out of the Silent Planet* is certainly an attack, if not on scientists, yet on something which might be called “scientism” –a certain outlook on the world which is casually connected with the popularization of the sciences [...] It is, in a word, the belief that the supreme moral end is the perpetuation of our own species, and that this is to be pursued even if, in the process of being fitted for survival, our species has to be stripped of all those things for which we value it –of pity, of happiness, and of freedom .

Esta novela fue bien aceptada desde su divulgación. Tras la publicación de su última obra, *The Screwtape Letters*, que obtuvo un gran éxito, los lectores estaban ansiosos por recibir una nueva obra. Nicholson<sup>14</sup> ha afirmado que esta novela constituye: “the most beautiful of all cosmic voyages and in some ways the most moving”.

---

<sup>14</sup> Ref de Nicholson en Rossi, *Politics of Fantasy, C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien*. Michigan: UMI Research Press, 1984, p.30



#### 4.4.4. *Voyage to Venus*

Esta segunda novela, escrita en 1943, es más conocida con el nombre de *Perelandra*, denominación que Lewis da al planeta Venus, destino de Ransom en esta ocasión. Aunque las novelas pueden leerse en un orden distinto al que Lewis las escribió, la primera de ellas termina con la intervención del propio autor y ésta comienza como una continuación de la anterior, ya que Clive Staples Lewis relata que va a ver a su amigo Ransom porque éste lo ha llamado. Más tarde se da cuenta de que a Ransom le urgía su llamada porque necesitaba su ayuda para trasladarse a Venus. Resulta original el procedimiento elegido por el autor para hacer más verosímil el relato, al afirmar que él mismo es testigo de que todo sucede tal y como lo cuenta.

Ransom viaja hasta Venus por orden divina para vencer a las fuerzas del mal. Allí encuentra un mundo que roza la perfección, donde existe una gran comunión entre los personajes y la naturaleza, en contraste con lo que ocurre en este mundo. Las fuerzas del mal están representadas por Weston, personaje que en este planeta pertenece a la categoría de *Un-Man*, con quien Ransom mantiene una batalla dialéctica y, posteriormente, física. Este hecho es fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que el autor escribió esta narración durante la Segunda Guerra Mundial y es lógico que estuviera contagiado del deber moral que supone para todos vencer al mal, representado, como en el caso anterior, por Weston, que simboliza el alma maldita, lo que queda del hombre cuando ha perdido todas sus virtudes y sólo le resta maldad.

El primer contacto con *Perelandra* es bastante más angustioso que en la primera novela. Ransom siente que caminar por ese mundo es tan difícil como andar sobre las aguas en el nuestro; el paisaje se desdibuja delante de él y comienza a sentir que confunde la realidad con lo que no lo es. Los elementos fantásticos, por lo tanto, son mucho más claros en este caso. La realidad se mezcla con la fantasía y el mito, como se pone de manifiesto en las siguientes citas: “Were all the things which appeared as mythology on Earth scattered through other worlds as realities?” (p.39); “Was this the beginning of the hallucinations he had feared? Or another myth coming out into the world of fact – perhaps a more

terrible myth, of Circe or Alcina?” (p.48). Como se puede comprobar, al protagonista no sólo le cuesta distinguir lo real de lo irreal, sino que cita el mito como sinónimo de fantasía e identifica el mundo de los hechos como realidad.

A propósito de esta novela, cabe apuntar dos observaciones: la primera sería la frecuencia con que Lewis hace uso de la palabra *mito* y de su concepto en esta novela; y la segunda, el interés que se toma el autor para que el comienzo de la obra sea absolutamente fantástico: Ransom está en otro planeta –ciencia-ficción– y los personajes, situaciones y ambiente son completamente irreales. Como afirman Scholes y Rabkin (1982:188):

Igual que las míticas, las formas de la fantasía están íntimamente relacionadas y mezcladas con las de la ciencia-ficción. En realidad, los términos fantasía y ciencia-ficción se suelen confundir y a veces confluyen deliberadamente.

Toda la ciencia-ficción es fantástica en cierta medida, porque toda ella parte cuando menos de un supuesto que invierte las reglas básicas del mundo fuera del texto, para crear el mundo dentro del texto. [...] Definimos la ciencia-ficción por su contenido, por sus elementos, mientras que caracterizamos a la fantasía por la forma en que presenta su contenido, por su estructura. Por tanto, es posible que una obra sea ciencia-ficción por sus elementos y fantasía por su estructura.

Según nos adentramos en el nudo de la trama, el ambiente se va enrareciendo. Poseen una gran importancia los diálogos que mantienen los dos personajes principales, a través de los cuales Lewis no deja de recordarnos que estamos en un mundo que escapa totalmente a nuestros parámetros lógicos.

Como apuntamos antes, hay una gran profusión en el uso de la palabra “mito” para describir las sensaciones que el personaje experimenta en este lugar y enfatizar, así, la idea de que Ransom vive como en un sueño. Pongamos de ejemplo las siguientes frases: “As sometimes happens to us in a dream” (p.148), “All that seemed like a dream” (p.151) y, finalmente:

He seemed to see that he had been living all his life in a world of illusion. The ghosts, the damned ghosts, were right. The beauty of

Perelandra, the innocence of the Lady, the sufferings of saints, and the kindly affections of men, were all only an appearance and outward show. What he had called the worlds were but the skins of the worlds (p.166).

Éstas son sólo algunas muestras de este adentrarse en lo irreal, como si Clive Staples Lewis fuera perdiendo el miedo a despegarse completamente de la realidad. En el libro anterior parecía mantener un pie en la realidad pero, en este caso, se libera de esa atadura y consigue una obra imperecedera, de gran belleza y profundidad. Jackson (1981:26) lo describe con gran acierto: “The distinction between natural and supernatural, in fact, broke down; and when it had done so, one realized how great a comfort it had been –how it had eased the burden of intolerable strangeness which universe imposes us”.

Se puede decir que esta novela es un homenaje a la raza humana entendida en su faceta espiritual, inmaterial. Las sensaciones del personaje nos recuerdan constantemente la lucha que mantiene éste por discernir lo real de lo que no lo es, lo relativos que pueden llegar a ser todos los conceptos según sea la óptica desde la que veamos, como nos manifiesta en la página 92, donde nos comenta: “He remembered his old suspicion that what was myth in one world might always be fact in some other”. Aunque el concepto de mito en Lewis será estudiado con más profundidad en el próximo apartado, vale la pena enfatizar el intento del autor de mezclar las dos atmósferas –real e irreal– dentro de la misma experiencia para dar a entender que no debemos aferrarnos a lo demostrable o constatable: “Something happened to him which perhaps never happens to a man until he is out of his own world: he saw reality, and thought it was a dream” (p.39) o, más adelante, “If the things were real, he never found any explanation of them” (p.170).

La concepción que tiene Ransom del ser humano es positiva, en contraposición con la de Weston y la mujer que aparece hacia la mitad de la obra. Cuando esta mujer comenta a Ransom que “a fruit does not eat itself, and a man cannot be together with himself”, éste contesta (p.125): “A man can love himself, and be together with himself. That is what it means to be a man or a woman –to

walk alongside as if one were a second person and to delight in one's own beauty". Antes de esta intervención, preguntan a Ransom qué es una mujer en su mundo y Ransom contesta con uno de los párrafos más sentidos de la novela:

They are of a great spirit. They always reach out their hands for the new and unexpected good, and see that it is good long before the men understand it. Their minds run ahead of what Maleldil has told them. They do not need to wait for Him to tell them what is good, but know it for themselves as He does. They are, as it were, little Maleldils. And because of their wisdom, their beauty is as much greater than yours as the sweetness of these gourds surpasses the taste of water. And because of their beauty the love which the men have for them is as much greater than the King's love for you as the naked burning of Deep Heaven seen from my world is more wonderful than the golden roof of yours (p.95).

Este pasaje constituye un buen argumento para convencer de su error a aquellos que defienden la misoginia de Clive Staples Lewis, sobre los cuales se hicieron comentarios en el capítulo correspondiente a los cuentos. A pesar de que en estos momentos aún no había conocido a la que sería su esposa, Joy, y a pesar de que su relación con las mujeres era bastante limitada, dado que sus días transcurrían entre libros y con escasas relaciones sociales, habla con respeto de la mujer y la tiene en alta estima.

El tema de la Naturaleza también tiene un papel importante en esta novela. Lewis nos dibuja la actitud apropiada hacia las cosas creadas, sobre las que no debemos olvidar que son *creadas*, es decir, un regalo para ser recibido, disfrutado y, a la vez, conservado<sup>15</sup>.

#### 4.4.5. *That Hideous Strength*

*Esa horrible fortaleza*, que lleva por título en su traducción al español, fue escrita en 1945 y es la tercera novela de la trilogía de ciencia-ficción, que tiene una estructura formal completamente distinta a las novelas de la trilogía anteriores.

---

<sup>15</sup> Esta idea la desarrolla Gilbert Meilaender (1998:18) cuando afirma que el tema principal en *Perelandra* es el enfrentamiento de Ransom con las distintas formas en que esta disposición puede corromperse o destruirse.

Aunque la historia comienza en nuestro planeta, la segunda parte se desarrolla en un país bajo la Tierra. Incluye una gran cantidad de personajes, divididos en dos grandes grupos: los que representan el lado bueno y los que representan el lado malo. Esto, que constituye una constante en la producción literaria de nuestro autor, supone que los personajes que escogen el buen camino son los realistas, los que manifiestan gusto por lo fértil, lo productivo y lo natural, los que no dudan sobre lo establecido. Estos personajes encarnan inevitablemente la elección de la fe como camino lógico.

Los personajes que han escogido el lado malo representan el agnosticismo; son personas materialistas, –“Friendship is a chemical phenomenon; so is hatred” (p.156)–, cuyo principal móvil es hacer el mundo más práctico, sin recapacitar sobre las formas. Aquí se encuentran los que apoyan a la policía secreta que utiliza métodos sádicos, los que hacen uso de experimentos en pacientes mentales y criminales, además de la arquitectura moderna, la destrucción de la naturaleza, la tortura de los animales: “There was now at last a real chance for fallen Man to shake off the limitation of his powers which mercy had imposed upon him as a protection from the full results of his fall. If this succeeded, hell would be at last incarnate” (p.121).

Como Clive Staples Lewis reconoce en “A reply to Professor Haldane” (1994:79), “to be a friend of the World is to be an enemy of God”.

El tema principal, sin embargo, se centra en el intento de salvación de Mark, marido de Jane, quien se encuentra en el lado malo junto con Devine, mientras que Jane se sitúa en el lado bueno. Ransom, personaje que apareció en las obras anteriores, ayudará, en su intento de salvación a Mark, quien reflexiona de esta manera:

Here was a man trying to do what was obviously the right thing –the thing that Jane and the Dimbles would have approved of. You might have expected that when a man behaved in that way the universe would back him up. Yet the very moment you tried to be good, the universe let you down. That was what you got for your pains (pp.161-162).

El personaje de Jane es también interesante porque su actitud responde a una mujer moderna, que no quiere tener hijos por temor a perder su libertad; además de esto, encontramos comentarios que reflejan su lucha interna por no perder su parcela de independencia: “Do you mean I’m to ask Mark’s permission?” (p.73). Al final de la novela, sin embargo, modifica sustancialmente su actitud y espera con ansia a su marido en casa decidida a cambiar, a ser más sumisa y darle hijos. Este personaje, que interpretado de manera literal resulta demasiado simple y poco creíble incluso en la época en que se escribió, representa al propio Clive Staples Lewis con su retraimiento inicial ante la doctrina del Cristianismo, a la que se somete, en un segundo momento, sin trabas ni temores:

Whereas Jane had abandoned Christianity in early childhood, along with fairies and Santa Claus, Mark had never believed it at all. At this moment, therefore, it crossed his mind for the first time that there might conceivably be something in it (p.211).

Mark y Jane llegan al verdadero entendimiento que debe existir en una pareja cuando ambos se despojan del egoísmo innato que todos llevamos dentro. A la vez que Jane toma la decisión citada anteriormente, el narrador comenta respecto de Mark, “He would release her. She would be glad to be rid of him”, y cuando se da cuenta de que su actitud en la convivencia con ella no ha sido la ideal afirma: “What he had called her coldness seemed now to be her patience” (p.251). El final de la novela y de la trilogía es el común entendimiento, la fusión personal y espiritual entre marido y mujer, quienes durante tanto tiempo habían llevado vidas juntas pero paralelas, separadas.

Según Sayer (1988:287), la obra se fue gestando ante las maquinaciones anti-cristianas de algunos de sus colegas de la universidad: “This remarkable novel was merely one prong of a sustained counterattack against the anti-Christian forces that he found around him”. En el momento de su publicación recibió abundantes críticas por su estructura formal demasiado complicada; por la presencia de paisajes de lo más variados y abundantes; y por su mezcla de elementos de distintos géneros: aparece el mago Merlín, el anillo del Rey Arturo,

que no murió sino que se encuentra en Perelandra, al mismo tiempo que elementos de ciencia-ficción y otros propios del suspense. La reaparición del personaje de Ransom abre las expectativas del lector, quien espera que aporte a este planeta lo aprendido en Marte y Venus, es decir, el Orden Natural, la Belleza, etc.; sin embargo, no sucede así, porque este personaje tiene un papel secundario dentro del bando de los *buenos*. De cualquier forma, la obra tuvo un gran éxito y fue una de las más leídas en su momento.

Puede señalarse que el ataque de Lewis se centra, de manera directa, en la ciencia moderna; concibe este ataque como un desafío a la cultura tecnológica, para poder crear una ética por la que merezca la pena vivir y morir. Era consciente de que este reto no sería aceptado. Como comentan Scholes y Rabkin (1982:54):

Para él [Lewis], la teoría ética no era susceptible de mejora alguna ni la necesitaba. Bastaba con lo que el Cristianismo proponía. Los problemas se presentaban luego en la práctica, pues la virtud es mucho más fácil de debatir que de practicar.

#### **4.5. Recapitulación**

Como características más importantes de la ciencia-ficción escrita por Clive Staples Lewis destacan, en primer lugar, la insistencia del autor en expresar su rechazo a lo material y su llamamiento a la vuelta a lo natural. Lo material quedaría representado por los avances tecnológicos y científicos, el vivir sin valores, el agnosticismo y el conceder demasiada importancia a las comodidades de la vida cotidiana. Lo natural, por su parte, es entendido como la perfecta armonía que debe existir entre las personas y el entorno en el que viven.

Junto con ello, Lewis dedica también buena parte de la obra a la descripción de los sentimientos humanos pues con ello refleja que, aunque los personajes visitan otro mundo, este mundo no les resulta ajeno sino que forma parte de ellos al estar constituido por sus deseos, dudas y sentimientos.

## 4.6. *Till we Have Faces*

### 4.6.1. Introducción

*Till we have Faces: A Myth Retold* es una novela escrita por Clive Staples Lewis en 1956. Basada en el famoso mito recogido por Apuleyo en *El Asno Dorado* o *Metamorfosis*, como el propio autor reconoce en su introducción y como también sucedió con los cuentos, esta historia fue escrita por puro placer. En esta misma introducción el autor dejó claro su deseo de no presentar una versión fidedigna del original, sino una interpretación libre: “He [Apuleius’s *The Golden Ass*] is a *source*, not an *influence*, nor a *model*”; no debemos pretender encontrar, por tanto, demasiadas similitudes entre ambas obras.

Esta obra, escrita con la colaboración de su esposa, fue la favorita del autor y aunque en el primer momento no tuvo mucho éxito de ventas, actualmente tiene el honor de ser una de sus obras más conocidas. Aunque en principio, Clive Staples Lewis y Joy Davidman pretendían titularla *Bareface*, su editor consideró que el relato podía ser confundido con una ficción del Oeste, por lo que decidieron cambiar el título por el que hoy conocemos.

Se trata de una obra que presenta una serie de características que difieren de los patrones a los que nos tiene habituados el autor, lo que ha determinado la existencia de interpretaciones muy variadas. Así, está escrita en primera persona, algo inusual en Lewis quien, probablemente, lo hizo siguiendo los consejos de su esposa.

La narradora, hermana mayor de Psyche, es Orual, quien, al final de sus años, cuenta la verdadera historia de su hermana para evitar las versiones equivocadas. Psyche, nacida del segundo matrimonio de su padre, es tan hermosa que los sacerdotes del lugar aconsejan que, siendo casi una niña, sea ofrecida en sacrificio para aplacar la ira de los dioses<sup>16</sup>. El padre obedece y, después de un tiempo, Orual, la protagonista, decide ir en busca de sus huesos para enterrarlos. Con gran asombro encuentra a Psyche viva; vestida con harapos, le manifiesta algo tan sorprendente como que vive en un castillo con alguien a quien no puede ver el rostro. Orual, preocupada en un principio por no saber quién vive con ella,



le indica la posibilidad de que sea un monstruo terrible o un ladrón de los que merodean por esa zona y la insta a que vea la cara de su pareja mientras duerme, llegando incluso a amenazarla con el suicidio en caso de no hacerlo. Psique, que personifica la bondad y la inocencia, hace lo que le ordena su hermana; sin embargo, y aunque la versión de Lewis no relata esta parte de la historia, se da por supuesto, por la relación que mantiene con el conocido mito, que una gota de aceite de la lámpara cae sobre su marido, que, en realidad es Cupido, el hijo de Venus. Tras ser descubierto, Cupido huye y Psique es desterrada y condenada a realizar trabajos de esclava por la ira de los dioses. Al final de la historia es perdonada y se reencuentra con su marido. Pero, antes de eso, cuando Orual se da cuenta de que no puede hacer nada para convencer a su hermana de que desista de su locura de seguir viviendo en una cueva, vuelve a su reino y, desde entonces, se cubre el rostro con un velo. Con el paso de los años decide contar la verdadera historia de Psique y se percata de su egoísmo. La historia acaba cuando al final de sus días se quita el velo y comprueba que es casi tan bella como su hermana.

En este apartado analizaremos, en primer lugar, las propiedades del mito como subgénero literario para enmarcar la obra en su contexto y, en segundo lugar, destacaremos las características fantásticas y originales de la novela que nos ocupa.

#### *4.6.2. Características del mito*

El mito es un género, o un subgénero, como muchos críticos prefieren llamarlo, muy controvertido. De origen griego, es de las expresiones literarias más antiguas que existen, por lo que las opiniones que se han vertido sobre él y la influencia que ha ejercido sobre los autores de distintas épocas son muy variadas y dependen de las características del movimiento literario desde el que se vierten. A grandes rasgos, el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total –el Cosmos– o sólo un fragmento. Por tanto, los mitos describen estas irrupciones de lo sagrado o sobrenatural en el mundo (Eliade, 1973:18).

---

<sup>24</sup> La razón por la que no ofrecieron a la propia Orual es su extrema fealdad.

Decimos que es un género controvertido porque sus detractores consideran que la narración mítica o legendaria carece de verosimilitud; estiman que el progreso y la ciencia sólo se desarrollaron cuando la mente humana se vio liberada “de las tinieblas de la superstición, la magia y el mito” (Bermejo Barrera, 1988:7). Kagarlitski (1977:47) también se refiere al mito en este mismo sentido al decir:

Por mito [...] se entiende la ilusión y el prejuicio, el engaño de sí mismo y de los demás, el sueño y el estereotipo propagandístico, así como cualquier construcción psicológica o ideológica que revelen su inconsistencia o, al menos, su naturaleza transitoria .

Los detractores son hoy poco numerosos porque, aunque muchos consideren que existen otras formas mejores y más claras de exponer las ideas, valoran también lo positivo que contiene, su aportación a la literatura de cualquier época. Lévi-Strauss (1990:30) se sitúa en un punto intermedio entre los detractores y los defensores y afirma que, aunque las historias parecen absurdas por la arbitrariedad de los acontecimientos, los mensajes que transmiten tienen una presencia constante, es decir, son de validez universal.

El abuso de lo sobrenatural es otro de los argumentos en que se ha basado la crítica al mito. Frutiger<sup>17</sup> afirma que “los mitos son los productos espontáneos de un pensamiento infantil que no distingue aún lo subjetivo de lo objetivo, lo real de lo imaginario y que hace un empleo constante del antropomorfismo y lo sobrenatural”.

Como podemos comprobar por los autores nombrados, los detractores del mito suelen enclavarse en la primera mitad del siglo XX. Con el impulso que la ciencia-ficción proporcionó a la literatura fantástica, el mito comienza de nuevo a ser considerado como un género que supone una gran aportación a la cultura y al saber universal. Sus defensores coinciden, en su mayoría, con los partidarios de la literatura fantástica: autores y críticos reconocen la importante aportación que este

---

<sup>17</sup> Ref. de Frutiger en Ruiz Yamuza, E. *El Mito como Estructura Formal en Platón*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986, p.12.

género ofrece a la sociedad. Estos estudiosos defienden que, aunque no refleja la realidad objetiva, ofrece un panorama completo de toda una faceta del pensamiento humano (Bermejo Barrera, 1988:29), representada por la realidad subjetiva, es decir, el pensamiento filosófico, teológico y científico. Su trascendencia se deriva, consecuentemente, no tanto de la consideración de la ira de los dioses como origen de las catástrofes, como del análisis del comportamiento humano ante situaciones límite que escapan a su control porque el hecho de que sea inevitable la obediencia no exime al ser humano de que pueda razonar. En relación con este aspecto, Ricoeur<sup>18</sup> destaca que debemos olvidarnos de la concepción del género como *explicación falsa* para adoptar la de “exploratory significance and its contribution to understanding”. El mismo autor se refiere también a la función simbólica del mito, a su poder de descubrimiento y revelación. Además de esto, Coupe hace un análisis exhaustivo del género y afirma que en toda obra mítica se recrea o proyecta otro mundo, cuya función es recordarnos que hay algo más que se puede decir o imaginar. Así, podemos entender el mito como una revelación más que como un dogma.

Eliade (1973:13) ha profundizado mucho en esta cuestión y va más allá en el intento de situar este importante aspecto de la literatura universal en el lugar que le corresponde al afirmar lo siguiente:

Desde hace medio siglo el mito no se considera una ficción sino, por el contrario, tal como lo comprendían las sociedades arcaicas, una “historia verdadera” y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa.

Eliade abunda en esta idea del mito como una historia verdadera y expone que ya a principios del siglo II, Elio Theon manifestaba en su tratado *Progymnasmata* que el mito es “una exposición falsa que describe algo verdadero”, a diferencia de la narración, que “es una exposición que describe acontecimientos que tuvieron lugar o pudieron haberlo tenido” (1973:184). Por lo

---

<sup>18</sup> Ref. de Ricoeur en Coupe, *Myth*. London:Routledge, 1997, p.8.

tanto, el interés de estas afirmaciones estriba en la existencia de una corriente de estudiosos que valoran el mito no sólo porque sus enseñanzas son universales sino porque poseen validez para el comportamiento humano de todas las épocas.

Todorov (1989:11), por su parte, define el género como un tipo de ficción en la que el héroe es, por definición, superior al lector y a todas las leyes de la naturaleza. Por lo tanto, opta por una descripción que, posteriormente, adoptará también Frye (1990), realizada desde la perspectiva de la crítica literaria que concibe el género como “mythos”, es decir, como historia y narración.

Dejando de lado la opinión de sus detractores y defensores, y ahondando en sus características generales, resulta indiscutible que toda obra mítica tiene que contar con personajes sobrenaturales, normalmente dioses, que, por ello, disponen de poderes sobrehumanos; por tanto, todo lo pueden y todo les es permitido, lo que constituye uno de los argumentos utilizados por sus detractores para criticarlo al considerarlo un género en el que lo racional no tiene cabida.

Estos seres sobrenaturales, junto con sus actos reflejan, a su vez, realidades o verdades impercederas, lo que determina la eterna vigencia de estas historias. Aún hoy continúan siendo objeto de estudio y suscitan discusiones sobre su consideración como relatos que contienen enseñanzas aplicables a nuestra sociedad<sup>19</sup>.

Suvin (1984:43) afirma que “tanto la fantasía como el cuento folclórico provienen de la mitología: el cuento folclórico de los mitos donde el héroe triunfa, y la fantasía de los trágicos”. Sin detenernos en el análisis del fondo de esta afirmación, se ha de destacar el grado de importancia que se concede a este género, en tanto que constituye el germen de otros géneros más modernos, que cuentan con gran vigencia en la actualidad.

Frye (1990:49) relaciona también el tema que nos ocupa con la ciencia-ficción, tratada ya en el apartado anterior:

---

<sup>19</sup> Aunque no es nuestro propósito ahondar en los mitos actuales, podemos citar uno de los más conocidos, que sería *Superman*, un personaje con poderes sobrenaturales, procedente de otro planeta, que se traslada a la Tierra para luchar contra las fuerzas del Mal y hacer el Bien a la Humanidad.

Science fiction frequently tries to imagine what life would be like on a plane as far above us as we are above savagery; its setting is often of a kind that appears to us as technologically miraculous. It is thus a mode of romance with a strong inherent tendency to myth.

Realmente la ciencia-ficción presenta numerosas similitudes con el mito porque ambos comparten la presencia de seres y elementos sobrenaturales; sin embargo, difieren en el hecho de que el mito excluye los avances tecnológicos, frente a la ciencia-ficción –aunque no la trilogía de Lewis–, en la que los “inventos propios del siglo que viene” constituyen un ingrediente fundamental. En el caso concreto de Clive Staples Lewis la relación entre ambos géneros se hace especialmente intensa en *Voyage to Venus*. En el apartado dedicado a esta obra hemos comentado la intención del autor de mezclar realidad y sueño en las apreciaciones del personaje sobre el lugar que visita; pero, se ha de añadir, además, que este personaje empieza a comprender el significado del *mito* a partir de esta experiencia cuando afirma: “If a naked man and a wise dragon were indeed the sole inhabitants of this floating paradise, then this also was fitting, for at that moment he had a sensation not of following an adventure but of enacting a myth” (p.41). Como vemos, verdad, mito y hecho se entremezclan en este planeta, pues puede que estos conceptos sólo estén separados en nuestra mente ya que la mitología, para Lewis, está basada en una realidad más sólida de la que nosotros mismos pensamos (*Voyage to Venus*, p.187).

Como hemos visto hasta este momento, todos los subgéneros fantásticos están delimitados y, a su vez, se complementan entre sí, aunque continúen conservando su propia naturaleza. El mito desprende características propias de la fantasía y de la ciencia-ficción porque constituye una de las primeras manifestaciones de la literatura fantástica. De hecho, y como ya hemos constatado, la fantasía y la ciencia-ficción se solapan en muchos aspectos y todo ello provoca la dificultad de trazar una clara línea divisoria entre ambos géneros.

Un aspecto que no debemos dejar de lado es la relación del mito con la religión. Ya se ha comentado la presencia en este género de seres sobrenaturales, que pueden ser, entre otros, dragones, monstruos o dioses. Los griegos disponían

de una divinidad para cada uno de los sentimientos humanos, para los elementos de la naturaleza y para los distintos accidentes meteorológicos. Es inevitable la trasposición de estos dioses a la religión cristiana, que es la equivalencia en nuestra cultura. Son muchos los que creen en un solo Dios, que abarcaría la mayoría de los dioses griegos, lo que no les impide considerar que en ciertas cuestiones sólo interviene la naturaleza. Esta circunstancia no es obstáculo para que la mayoría de los creyentes, al igual que los griegos, considere que los acontecimientos que carecen de una explicación racional suceden por voluntad divina. Con respecto a esta idea, Suvín (1984:50) reconoce que:

Las normas de los cuentos mitológicos supuestamente han determinado de modo sobretemporal (fuera del tiempo o en un tiempo continuo) las relaciones fundamentales del hombre con el hombre y con la naturaleza. Desde luego, todos los sistemas religiosos son mitológicos.

Frye (1990:162) va más lejos al definir “myth as a narrative about a god”. El resto de los autores no suele ser tan tajante al respecto y, aunque algunos reconocen la tradición sagrada que posee el mito, no consideran que esta característica sea definitoria y prefieren reconocerlo como “ficción” o “ilusión”.

Tolkien (1978:51) en su famoso artículo “On Fairy-stories”, afirma que “something really *higher* is occasionally glimpsed in mythology: Divinity, the right to power (as distinct from its possession), the due worship; in fact *religion*”. Es importante tener en cuenta esta opinión, no sólo por la amistad que unía a Lewis y Tolkien, sino porque podemos afirmar que este último, junto con McDonald, fueron quienes animaron y convencieron dialécticamente a nuestro autor para que se convirtiera al Cristianismo.

#### 4.6.3. Características del mito en Clive Staples Lewis

Si tenemos en cuenta que Lewis dedicó buena parte de su vida al intento de justificar la existencia de Dios y la necesidad de creer en Él, comprenderemos la utilidad que tiene para él el género del mito. Ya hemos comentado que *Till we*

*have Faces. A Myth Retold* supone una versión libre de la famosa obra de Apuleyo; sin embargo, con anterioridad a esta obra, Lewis hizo uso del mito en sus críticas literarias para intentar aclarar algunas ideas. En *Mere Christianity*, (1977:157) por ejemplo, cita el famoso cuento de “La Bella y La Bestia”, que ilustra el interés de las personas por aparentar más de lo que somos.

En *God in the Dock* el uso del mito es más directo ya que, como comenta Hooper (1971:viii) en la introducción de este libro, Clive Staples Lewis afirmó en una ocasión que “The story of Christ is simply a true myth: a myth working on us in the same way as the others, but with this tremendous difference that it really happened”.

Lewis, gran conocedor de la literatura clásica, es consciente de la importancia del mito, no tanto para escribir historias bajo este género como para utilizarlo con otros fines. En *An experiment in Criticism* y en *God in the Dock* dedica sendos capítulos a la explicación de este tipo literario. En el primer caso (“On Myth”), comenta las características que, en su opinión, debe poseer el mito, entre las que destaca las siguientes: debe poseer un contenido significativo, con independencia del factor sorpresa o de los elementos sobrenaturales que intervengan; con este género, el lector no se identifica con el personaje ya que las experiencias de éste escapan a nuestros sentidos. Por su parte, *God in the Dock* contiene un capítulo titulado “Myth Became Fact”, en el que el autor (1971:35) relaciona y compara el mito con Dios: “Myth is the mountain whence all the different streams arise which become truths down here in the valley”. En este mismo capítulo expone que la ventaja del mito estriba en el hecho de que permite experimentar de modo concreto lo que, de otra forma, sólo se puede entender como una abstracción.

De entre las características generales que el autor que nos ocupa reconoce en el mito es inevitable destacar la importancia que concede al efecto que su lectura ejerce sobre la persona y que puede variar sustancialmente en cada caso, puesto que tal efecto está condicionado, en gran medida, por la intención con que cada individuo lee la historia; como condiciones ineludibles de estos relatos se refiere a la presencia de hechos imposibles y de elementos sobrenaturales. En su

opinión, lo más importante en los mitos es la experiencia final que deja su lectura y que es imperecedera. Quien, tras la lectura del mito, sólo se detiene en la idea de que los acontecimientos que se narran son imposibles, está renunciando a la verdadera esencia del género, porque lo importante no es creer en el mito sino contemplarlo.

Como podemos comprobar, estamos ante un subgénero de la ficción que, al igual que el cuento infantil o la ciencia-ficción, es utilizado por Clive Staples Lewis como vehículo de expresión de los mismos temas, transmitidos, en este caso, se transmiten de un modo menos directo –por la exageración de los elementos fantásticos– pero más profundo. La faceta negativa del ser humano se refleja aquí sin necesidad de suavizar el comportamiento de los personajes. Se trata de representar el interior de la persona a través de sus circunstancias, sus verdaderos y más íntimos sentimientos. En este sentido, la furia de los dioses es un trasunto del grado de maldad de los humanos y de sus reacciones ante situaciones límites. En definitiva, es una obra de ficción cuyo final –no siempre feliz– suele suponer el triunfo de la virtud sobre el deseo de los protagonistas.

Si la verdad es universal e inmutable y la realidad muestra las distintas caras de esa verdad, para Lewis, el mito refleja la realidad, no la verdad. Esta última estaría constituida por el pensamiento abstracto, representado en mayúsculas. La realidad, en cambio, partiría de esa verdad hacia distintas direcciones, según la interpretación que realice cada individuo, si bien se ha de tener en cuenta que todas ellas son válidas en tanto que representan distintas facetas de la misma verdad. El reflejo de esta realidad se muestra a través del lenguaje pero, aunque “language is not an infallible guide, [...] it contains a good deal of stored insight and experience” (1977:8). El tratamiento de conceptos abstractos a través de la palabra tiene sus limitaciones; por lo tanto, el resultado no será siempre exacto, lo que indica la necesidad de hacer referencia a ejemplos próximos que clarifiquen las ideas, aunque en muchas ocasiones esa referencia no sea del todo oportuna.

En *Till we have Faces* hay varios temas centrales en la obra; el más importante es el del amor, que desarrollará con más amplitud en *The Four Loves*;



tema clave es también la tensión que existe entre el racionalismo y la divinidad, aspecto que desarrolla principalmente Orual al final de la novela; finalmente, el sacrificio y la identidad son también otros aspectos primordiales de la novela, representados por Psique, quien se enfrenta a un dilema afectivo.

Si nos centramos en el primer tema de la obra –el amor– se debe matizar que, frente a la opinión de numerosos críticos, el amor que siente Orual por su hermana Psique no puede ser considerado, simplemente, como egoísta, pues refleja el afecto natural entre las personas. Esta circunstancia no impide que Orual sea consciente de que su principal rival son los dioses, contra los que no puede luchar; aun así, sin embargo, Orual aconseja a Psique que espíe al ser que duerme con ella, convencida de que es un monstruo, sin reparar en que Psique no sólo es feliz en su nueva vida sino que quien vive con ella es el motivo de su felicidad. Aunque en un primer momento Orual teme por su hermana, este sentimiento será desplazado, posteriormente, por los celos.

Para Sayer (1988:385) el tema principal de la obra es el amor pero reflejado en sus distintas facetas: afecto, amistad, celos, amor sacrificado y unión mística. Para Lewis, Psique supone la personificación de la verdadera alma cristiana, el ideal del amor desinteresado, mientras que Orual experimenta, inicialmente, el amor verdadero hacia su hermana para transformarse, posteriormente, en un amor egoísta, al comprobar que Psique encuentra la felicidad lejos de ella. Según Rossi (1984:83):

Psique, on the other hand, does all she can to admit Orual to her happiness and then sacrifices her own happiness for her. Finally, however, her sacrifices make Orual realize the strength and unselfishness of true love.

El amor que Orual siente por su hermana no es generoso, como se comprueba ya en los primeros capítulos. En efecto, cuando Psique se refiere a las tres hermanas como “three loving friends”, Orual se pregunta: “Why must she say bare *friends*?” (p.77).

En este mismo sentido, pero más adelante, ante el siguiente comentario de Psique: “What have I ever had to love save you and our grandfather the Fox?”, Orual, sin responder directamente piensa: “But I did not want her to bring even the Fox in now” (p.81). Todas estas citas permiten constatar que, así como el amor de Psique hacia su hermana es sincero y sin complicaciones, el de Orual, que se resiste a compartirlo, es interesado y rebuscado. Aunque la quiere, se trata de un amor desprendido, más humano que el de su hermana, pues, incluso cuando piensa que Psique se ha vuelto loca porque cree vivir en un palacio invisible para Orual, es reacia a aceptar que Psique sea feliz. En otras palabras, Orual es incapaz de reconocer que la felicidad de su hermana puede estar donde no existe lugar para ella: “Oh, Psyche, [...] You’re so far away. Do you ever hear me? I can’t reach you. Oh, Psyche, Psyche... you loved me once... come back” (p.134).

Cunado Psique comenta a su amigo Fox la preocupación que siente, éste acaba aclarándole lo que realmente experimenta Orual: “There’s one part love in your heart, and five parts anger, and seven parts pride” (p.157). El temor que en un principio sentía Orual por la suerte de su hermana se fue convirtiendo en celos y rabia al comprobar que ella ya no era imprescindible en su vida.

Como ya se ha comentado, esta obra no responde a las características propias de la anterior producción literaria de Lewis, lo que determina que sea difícil su clasificación. Si nos atenemos al análisis de los rasgos comunes a toda obra fantástica, hemos de señalar que no son muchos los elementos que aparecen. El más destacado es la presencia del dios que vive con Psique y al que ella no puede ver, aunque realmente este personaje divino no interviene personalmente en la adaptación que estamos analizando.

Por otro lado, y como elemento original de la obra, Orual describe los acontecimientos desde su punto de vista, ya que está redactada en primera persona y, a diferencia de otras obras de ficción, Lewis no se detiene en absoluto en las descripciones del paisaje. Por el contrario, se centra en justificar –o al menos explicar– los motivos que llevaron a Orual a actuar como lo hizo. Se describe con bastante claridad la evolución de los sentimientos de Orual hacia Psique, el

proceso de cambio que experimentan a medida que comprueba que su hermana puede ser independiente.

Otro elemento fantástico es el castillo donde habita Psique, sólo visible para ella y su marido; precisamente por ello, Orual piensa que su hermana, que incluso pretende convencerla de que le ha servido vino en una copa de plata cuando realmente se la ha servido en la mano, ha perdido la cabeza. La expresión de Psique cuando su hermana le pregunta dónde está el castillo es una de las descripciones más logradas del autor:

You have seen a lost child in a crowd run up to a woman whom it takes for its mother, and how the woman turns round and shows the face of a stranger, and then the look in the child's eyes, silent a moment before it begins to cry. Psyche's face was like that. [...] *You are standing on the stairs of the great gate* (p.124).

En relación con este mismo aspecto –los elementos que sólo algunos son capaces de ver–, el autor expuso, en su obra *Miracles*, aparecida en 1947, un razonamiento lógico sobre la existencia “real” de los milagros. Para él el milagro supone “an interference with Nature by supernatural power” (p.4). En nuestra opinión, esta definición plantea cierta similitud con el tema que tratamos aunque, naturalmente, en el caso de *Miracles*, la interferencia siempre será divina. El interés de este razonamiento que lleva a cabo Lewis radica en la idea de que en nuestro mundo existen ciertos contactos con lo imposible, a los que se les llama milagros. Por otra parte, además, según el autor, “If we open such books as Grimm's *Fairy Tales* or Ovid's *Metamorphoses* or the Italian epics we find ourselves in a world of miracles so diverse that they can hardly be classified” (p.139). Por lo tanto, Lewis se refiere al milagro como la expresión sobrenatural presente en cualquiera de las manifestaciones de la literatura fantástica y, a su vez, destaca la intrínseca relación existente entre los milagros y la Naturaleza al afirmar que los milagros, que interrumpen el curso normal de la Naturaleza, reafirman la unidad de la realidad total de ésta en un nivel más profundo (1998:61), porque la capacidad de ser modificada por un poder sobrenatural forma parte de su esencia.

De todo ello se desprende la conclusión de que, para Lewis, las experiencias no terrenales son tan dignas de credibilidad como las terrenales, constatables por todos porque, aunque estas experiencias “milagrosas” sean interpretadas de modo distinto por cada uno de los individuos, de alguna forma existen. De aquí la importancia que este autor concede al género fantástico, que considera el mejor vehículo para expresar estas ideas.

Esta misma obra, *Miracles* (1998:141), contiene una definición del mito que ha sido muy alabada por los estudiosos:

This involves the belief that Myth in general is not merely misunderstood history (as Euhemereus thought) nor diabolical illusion (as some of the Fathers thought) nor priestly lying (as the philosophers of the Enlightenment thought) but, at its best, a real though unfocused gleam of divine truth falling on human imagination.

Esta definición eleva el género a la altura de un “destello de verdad divina”<sup>20</sup>: *divina* en cuanto trata de dioses; *verdad* por lo que pueda tener de aplicable a nuestras vidas; y, finalmente, *destello*, porque son sólo retazos de las dos características anteriores.

El razonamiento sobre la existencia de los milagros y su definición desarrollado en *Miracles*, está relacionado con un pasaje de *Till we have Faces* en el que Orual comenta: “What many see we call a real thing, and what only one sees we call a dream” (p.288). Por tanto, lo que en *Miracles* se denomina *milagro*, en *Till we have Faces* recibe el nombre de *sueño* y, por último, en *An Experiment in Criticism*, se califica de *elemento sobrenatural*. En el primer caso, el término conlleva un origen divino, que, sin embargo, no se demuestra de un modo tan directo en las dos denominaciones restantes, debido al contexto en que aparecen; estos últimos términos parecen relacionarse con la existencia de ese otro mundo paralelo al mundo real. De cualquier forma, y aunque el componente religioso es inevitable en la obra de Clive Staples Lewis, la figura de Orual, que ha perdido la

---

<sup>20</sup> Traducción nuestra.



fe en los dioses que la gobiernan por la experiencia sufrida con su hermana, se refiere a este fenómeno con el término *sueño*.

La novela acaba con el reencuentro entre las dos hermanas “in the pasture of the gods” (p.310), después de que Orual se haya defendido de la acusación popular. Importante es también al final de la narración, el conflicto personal que sufre Orual en esta lucha entre su defensa y el reconocimiento de sus errores.

Para terminar este capítulo citaremos la opinión que merece al propio Lewis (véase Rossi, 1984:82) el personaje de Orual, según expuso en una de sus cartas:

Orual is (not a symbol) but an instance, a “case” of human affection in its natural condition, true, tender, suffering, but in the long run tyrannically possessive and ready to turn to hatred when the beloved ceases to be its possession. What such love cannot stand is to see the beloved passing into a sphere where it cannot follow.

#### 4.7. Recapitulación

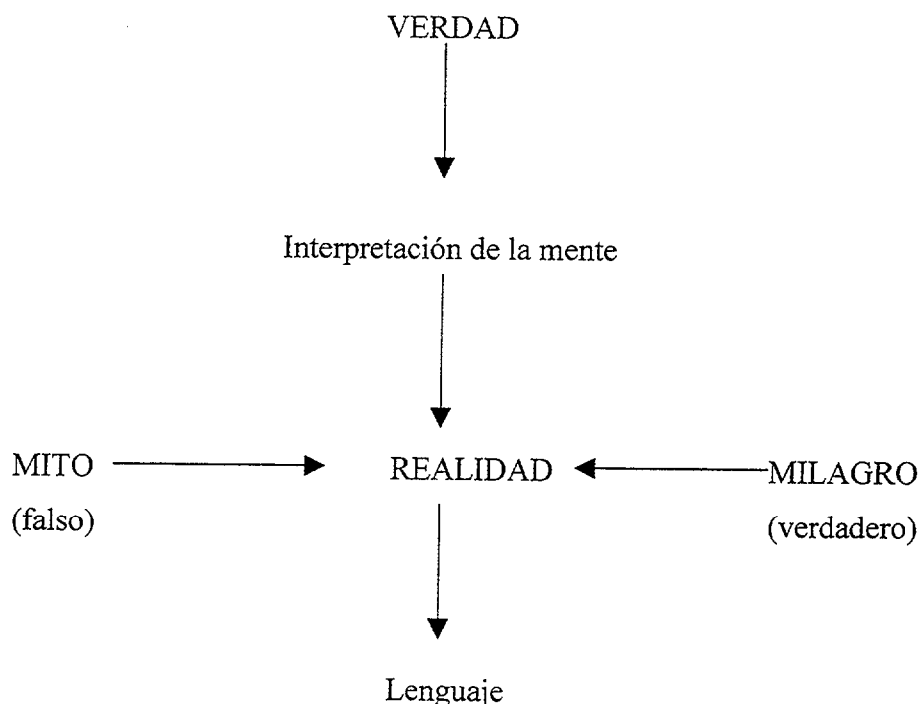
Como podemos comprobar a lo largo de la lectura de este apartado, tanto la novela como los mensajes subliminarios que contiene son de gran densidad. En un plano superficial estamos ante una de las obras más conocidas del autor por su tono intimista ya que la protagonista deja al descubierto sus sentimientos más íntimos y reconoce sin pudor sus errores. Puesto que la obra supone un análisis del comportamiento humano ante situaciones límites, su mensaje posee validez universal. Destaca, también, la rebeldía que muestra Orual hacia los dioses, causantes de sus desgracias, al acatar el destino como viene pero sin mostrar sumisión. El amor, tema central de la obra, se expresa en su faceta humana, y, por ello, se muestra imperfecto pues pone de manifiesto el miedo que experimenta el amante ante la posibilidad de perder el objeto de su amor y que, posteriormente, se tornará en celos.

En un plano más profundo, la obra aborda conceptos interesantes y densos que, como tales, pueden resultar ambiguos. Al tratarse de un mito, la novela posee características propias del género, como la irrupción de lo sagrado en una

intensidad exagerada o incluso abusiva; por ello, los personajes sobrenaturales tienen un poder ilimitado y, en los humanos florece todo lo negativo. No obstante, lo esencial del mito es el efecto que su lectura produce en el individuo, quien conserva una sensación profunda de los hechos relatados.

La relación entre verdad, realidad y mito es también un aspecto interesante sobre el que la obra contiene importantes aportaciones. Lewis considera que la verdad se sitúa en un plano superior a la realidad; ambas se relacionan mediante la interpretación que cada persona hace de la primera porque la verdad es abstracta y la realidad no lo es. Todas las interpretaciones de la verdad son válidas en cuanto son distintas facetas o aspectos posibles. Frente a estos dos conceptos, el mito, por su parte, no se corresponde con la verdad –porque, al igual que la fantasía, es falso– sino con ideas que fluyen hacia la realidad, y que son interpretadas por ésta; surge, entonces, el problema de la limitación del lenguaje para expresar ideas abstractas. La versión real del mito coincide con el milagro, entendido como la interferencia de una fuerza sobrenatural sobre la Naturaleza.

Todo lo expuesto podría quedar representado en el siguiente esquema:



Tanto el mito, entendido como acontecimiento sobrenatural falso, como el milagro, término que describe un acontecimiento sobrenatural verdadero, tienen la misión, para Lewis, de reflejar la realidad a través del lenguaje y a pesar de sus limitaciones.

La verdad, por su parte, es interpretada a través de la mente para relacionarla con esa realidad que todos conocemos y nos rodea; por tanto, la realidad circundante, en esta obra, tiene componentes tanto míticos como verdaderos y, a su vez, milagrosos.

Por tanto, la realidad es el concepto en el que los demás convergen; a pesar de las limitaciones del lenguaje y de la complejidad de los conceptos abstractos, con esta obra y otras que ya hemos comentado Lewis se impuso la misión de explicar, en su faceta literaria, las ideas abstractas en términos reales; tarea ésta a la que, como veremos en los próximos capítulos, Platón dedicó su vida.

# ***Capítulo 5***

## ***Platón***





## Capítulo 5. PLATÓN

---

### 5.1. Introducción

Este capítulo está centrado casi exclusivamente en la vida y obra de Platón; para ello, lo hemos dividido en cinco apartados, que abarcan los puntos fundamentales de la filosofía de Platón: en primer lugar, nos ocuparemos de los aspectos más importantes de su vida que pudieron influir en sus ideas de adulto; en segundo lugar, expondremos someramente sus principales obras, enclavadas en los cuatro períodos de su producción literaria; en tercer lugar, estableceremos las aportaciones filosóficas de Platón, que, dada su densidad, han sido distribuidas, a su vez, en distintos apartados para favorecer su comprensión; el cuarto apartado está destinado a incidir en los aspectos más relevantes que nos interesan en nuestro estudio para, finalmente, cerrar el capítulo con una panorámica general de todo lo expuesto.

En el desarrollo de estos apartados –principalmente en el tercero, cuarto y quinto– estableceremos relaciones entre el ideario de Platón y las referencias más notables presentes en la obra fantástica de Lewis, al ser el objeto de nuestro estudio. Consideramos importante dedicar unas páginas exclusivamente al legado de Platón por la repercusión que tiene en el próximo capítulo, sobre la influencia que ejercieron las ideas de este filósofo en la obra de Lewis.

### 5.2. Nota biográfica

Platón, famoso filósofo griego (427 – 347 a. de J. C.), es uno de los pensadores más estudiados de la Antigüedad, tanto por el mérito de su obra, como por la pervivencia de su legado. Sea cual sea el motivo, es indudable que Platón

constituye uno de los filósofos que mayor influencia han ejercido sobre el pensamiento de las siguientes generaciones, hasta el punto de que se ha llegado a afirmar que las teorías filosóficas posteriores a él son sólo adaptaciones de su herencia. De hecho, el platonismo representa, en el pensamiento occidental, una corriente que, con sus defensores y detractores, no puede ser ignorada por su enorme repercusión sobre el pensamiento contemporáneo.

Nace Platón en los comienzos de la guerra del Peloponeso; aunque su verdadero nombre es Aristocles, recibió el apodo de Platón por lo ancho de sus hombros y de su frente<sup>1</sup>. Perteneció a una familia aristocrática, que, según la tradición, descendía del rey Neptuno<sup>2</sup>.

Su formación responde a la de un privilegiado que tuvo la gran suerte de conocer a Sócrates, del que se hace discípulo incondicional en el año 407. Años más tarde, tendrá que contemplar, con estupor, la acusación a su maestro, a quien se le imputa un crimen que no ha cometido y por el que será condenado el hombre “más bueno y justo que jamás existió”. Ante la gravedad de la acusación, Sócrates tenía dos opciones: huir y escapar de una muerte segura o aceptar el castigo que le impusieran y demostrar que era consecuente con lo que pregona. Optó por este último camino y aceptó con resignación y dignidad los cargos falsos que se le imputaban.

La muerte injusta de Sócrates influirá profundamente en la visión política de Platón. Decepcionado por la actuación de la clase gobernante en este proceso, meditó sobre el modo de mejorar la vida política y la constitución del Estado. De estas experiencias juveniles, y de sus experiencias de espectador, y no de actor, en el gobierno de Atenas, Platón concluye la idea que había de inspirar toda su obra: sólo la filosofía puede conseguir una comunidad humana fundada en la justicia.

Tras la muerte de Sócrates, realizó algunos viajes a Megara, Egipto y Cirene. Cuando Dionisio el Joven sucedió a su padre en el trono de Siracusa (367 a. de J. C.), Platón tuvo la oportunidad de poner en práctica su teoría filosófica.

---

<sup>1</sup> En griego el término es “*platys*”.

<sup>2</sup> Denominándose descendientes de los dioses, los aristócratas pretenden asegurar su superioridad y el carácter *natural* de su excelencia o virtud, por lo que no es de extrañar que Platón siempre estuviera en la cúspide de los regímenes aristocráticos y oligárquicos.

Dión lo mandó llamar para que ofreciera su consejo y su ayuda en el proceso de reforma política que había sido siempre su ideal. Después de algunas vacilaciones, Platón se decidió por aceptar, ya que rechazaba aparecer ante sí mismo como hombre de pura teoría. Marchó a Siracusa, pero aquí la posición de Dión era débil y chocó con Dionisio, que acabó desterrándolo, y Platón regresó desilusionado a Atenas.

Después de algunos años, Dionisio lo llamó de nuevo insistentemente a su corte. Platón aceptó y partió en el año 361. El resultado fue desastroso ya que no consiguió ejercer ninguna influencia sobre Dionisio, que no soportó la prueba de su enseñanza y acabó por retenerle casi como prisionero. Cuando volvió de nuevo a Atenas, se dedicó únicamente a la enseñanza. Murió en el año 347 a. C. a los 81 años.

### 5.3. Obra filosófica

No es fácil establecer la fecha de los veintiocho diálogos considerados como auténticos pero, según criterios externos y principalmente internos –su propia evolución del pensamiento–, los especialistas han podido concretar una clasificación aproximada en cuatro grandes grupos.

El primer período –también llamado *de textos juveniles o socrático*– se centra en torno al personaje de Sócrates, su pensamiento y personalidad. Los temas de estos diálogos son cuestiones morales y educativas, principalmente el análisis de las virtudes. Es característico de este análisis el método socrático, consistente en preguntas irónicas o inquisitivas mediante las cuales Sócrates critica las concepciones éticas de los sofistas y demuestra la superioridad de su saber. Abarca *Apología de Sócrates*, *Critón*, *Ion*, *Laques*, *Lisis*, *Cármides* y *Eutifrón*.

El segundo período –también llamado *de transición*– abarca *Eutidemo*, *Hippias menor*, *Cratilo*, *Hippias mayor*, *Menéxeno*, *Gorgias*, *República I*, *Protágoras*, *Menón*. En éste refleja el pensamiento pesimista sobre el hombre, la belleza y los mitos, y empiezan las teorías sobre el conocimiento.

El tercer período –o *de escritos de madurez*– abarca *Fedón*, *Banquete*, *República II-X*, *Fedro*. En él se desarrollan las famosas teorías sobre las ideas, la organización del Estado y la dialéctica. Tanto el segundo período como el tercero son los más célebres y los más bellos desde el punto de vista literario.

El cuarto y último período, también llamado *de la vejez* o diálogos dialécticos, abarca *Parménides*, *Teeteto*, *Sofista*, *Político*, *Filebo*, *Critias*, *Leyes* y *Epinomis*. El personaje de Sócrates empieza a desdibujarse y la temática de su obra es más técnica, repasa algunas de sus teorías y las corrige o explica.

#### **5.4. Aportaciones de Platón**

Es obvio comprender la dificultad de elaborar un resumen profundo de las ideas principales de Platón, no sólo por la densidad y complejidad de estos conceptos sino también por la imposibilidad de desligarlos entre sí ya que el autor entrelaza las ideas por los distintos diálogos, las retoma en distintas obras con un punto de vista distinto y las introduce también a propósito de temas distintos. De cualquier forma, intentaremos hacerlo resaltando las ideas que pueden resultar especialmente interesantes para nuestro estudio y dejando de lado las que no disponen de un reflejo significativo en la obra de Clive Staples Lewis. Con este propósito y, a partir de las ideas de Platón que vayamos exponiendo, iremos adelantando al mismo tiempo la relación que encontramos entre ambos autores.

La destacada aportación de su legado, que aún perdura transcurridos más de veinte siglos, se puede englobar en dos grandes temas: el Ideal Político y la Teoría de las Ideas. De ellos, nos interesa especialmente el segundo, por ser el que en mayor medida aparece representado en la producción fantástica de Lewis. No obstante, comenzaremos haciendo una breve sinopsis de su ideal político, ya que no sólo constituye un aspecto imprescindible de la teoría filosófica de Platón sino que *La República* contiene también mitos –como el de la caverna– y conceptos relevantes para nuestro trabajo. Cabe destacar, además, que así como la exposición de su ideal político está presente en sus obras *La República* y *Las Leyes*, la teoría de las ideas, por su parte, aunque se desarrolla principalmente en otras obras, se expresa también en el libro IV de *La República* y el libro X de *Las*

*Leyes*. Por tanto, en estas dos obras se solapan, de alguna manera, las principales ideas que vamos a exponer.

Por otro lado, la introducción y exposición de la teoría de las ideas se basará principalmente en el *Menón*, el *Fedón* y el *Timeo*. Las conclusiones de su teoría, por su parte, se extraerán principalmente de *El Banquete* y el *Fedro*.

#### 5.4.1. Ideal Político

Este apartado se ha dividido a su vez en varios subapartados, de los cuales se ha dedicado el primero a analizar los aspectos más importantes de las obras dedicadas al ideal político; una vez analizadas, el segundo epígrafe se centrará en la visión del filósofo sobre las distintas clases sociales, para centrarnos, en tercer lugar, en los conceptos de justicia y bondad dentro del gobierno de la ciudad; por último, se hará un somero análisis de las distintas formas de gobierno que existen para Platón.

##### 5.4.1.1. La República y Las Leyes

Las obras por excelencia que reflejan el ideal político de Platón son *La República* y *Las Leyes*. La primera es una producción literaria compuesta por diez libros, en la que Platón teoriza de manera realista sobre la mejor forma de gobierno después de haber hecho un estudio y exposición crítica de las ya existentes. Se decide por un camino sopesado moral y políticamente, teniendo en cuenta los riesgos de la naturaleza corruptible:

De ahí que la *República* platónica sea antes que nada un análisis de las formas de gobierno helénicas, mirando primordialmente a un objetivo regenerador que descansaría en los efectos de una buena legislación y en la restauración de la moral ciudadana (J. A. Miguez, 1986:76).

Sin duda influyó de manera decisiva la injusta muerte de Sócrates, no tanto por su decepción acerca de los regímenes conocidos como de las personas que gobernaban. Para Platón, la experiencia, la inteligencia y la razón son las prendas

legítimas que condicionan el buen juicio del gobernante. Preconizaba, también, una rigurosa jerarquía de los ciudadanos en interés de la hermandad absoluta y total que asegure la continuidad y el progreso del Estado. Como ya hemos comprobado en las *Crónicas de Narnia*, esta característica es secundada por Lewis, al establecer una jerarquía en los habitantes de Narnia; los únicos habitantes que no estaban de acuerdo (la bruja Jadis, Tash) trajeron con su inconformismo y sus ansias de poder el desorden a este país que representa un paraíso.

Por otra parte, el ejemplo del hombre más justo que Platón conoció le hizo reflexionar profundamente sobre la necesidad de una norma moral basada principalmente en la justicia. De hecho, hoy en día se considera *La República* como un tratado sobre la justicia, que no sólo es el pilar central de la obra sino también la base sobre la que se debe asentar cualquier gobierno. El estado ideal del que habla Platón en esta obra podemos compararlo con la forma de Estado que Lewis deja entrever en sus cuentos y en la trilogía, principalmente.

Su obra *Las Leyes*, –producción literaria compuesta por doce libros–, que quedó inconclusa como consecuencia de su muerte, expone una visión renovada de su teoría política. Las palabras con las que finaliza el Libro III –“tratemos, pues, primeramente en teoría, de fundar nuestra ciudad” (702d)– nos indican que la obra constituye un tratado sobre una ciudad inexistente con un gobierno ideal. A partir del Libro IV, se estudia la organización de esta hipotética ciudad, que Platón describe como un estado campesino en donde los ciudadanos explotan la tierra, pues no existe el elemento industrial o comercial. Al respecto, Samaranch (1986:1272) comenta lo siguiente:

Además de los ciudadanos, habrá en la ciudad extranjeros residentes, artesanos, mercaderes y, claro está, esclavos. En principio pensaría uno que estas clases sociales no pueden ser sino muy reducidas, ya que no existen más que para un acrecentamiento económico estrictamente limitado a lo indispensable. Sin embargo, en el reparto de los productos de la tierra vemos que los tres elementos de la población, ciudadanos, artesanos y mercaderes, y esclavos, tendrán derecho a partes iguales. Igualdad “geométrica”, es verdad, no “aritmética”. Pero que supone muy notable la masa de artesanos y

mercaderes, ya que ha dado lugar a esta legislación. Es difícil comprender cómo puede un Estado tan poco industrial y comerciante absorber toda esa mano de obra. De hecho, Platón se dejaría influir en ello por la impresión que él tenía de la Atenas de su tiempo.

Esta falta de visión a la hora de descubrir una sociedad más desarrollada o la acentuada imprecisión sobre la vida cotidiana de cada uno de los estamentos sociales la refleja también Lewis en sus cuentos cuando expone después de la creación de Narnia las normas sobre la organización de la nueva sociedad: el discurso que emite Aslan es claro pero poco preciso; no obstante, este hecho no parece importar a los habitantes, entre los que existe verdadera armonía y no se rebelan en ninguna de las historias.

#### 5.4.1.2 Las clases sociales

Platón aboga por la igualdad de todos los ciudadanos ante la ley aunque, por otra parte, estratifica la sociedad en clases sociales, de manera que unos son los que gobiernan y otros, los gobernados. Todo aquello que no se someta a este esquema implica caos y corrupción, como defiende Platón tanto en *Las Leyes* como en *La República*, pues constituye un principio imprescindible para la armonía de cualquier Estado. Según Hare (1982:93) la sociedad se estructura en tres clases, que se corresponden con las tres partes de la mente humana: razón, espíritu y deseo; a cada grupo se asignan aquellas personas en las que predominan, respectivamente, estas características mentales. Se da por descontado que la herencia decidirá, en la mayoría de los casos, la adscripción del individuo a una determinada clase, aunque Platón insiste en afirmar que, si hay inadaptaciones, ha de tener lugar la promoción y degradación.

La injusta igualdad constituye, en opinión de Platón, el germen del desorden. En su opinión, al igual que hay personas que han nacido para gobernar, otros han nacido para ser gobernados. Toda persona debe cumplir con su misión en la sociedad sin pretender rebelarse ante este orden. Para Platón, la libertad ha de aliarse con la ley, que debe ser el guardián que la garantice:



Quienes gobiernan en esta ciudad [democracia] detentan sus cargos, a mi juicio, con el apoyo de grandes riquezas, por lo cual no quieren prohibir la indisciplina de los jóvenes disolutos ni les impiden que se gasten y dilapiden todos sus bienes, para hacer posible así la compra de ellos, los préstamos con garantía y el aumento de su crédito (556e).

Lewis, por su parte, destaca a través del discurso de Aslan, en *The Magician's Nephew*, la distinción entre los animales: “The Dumb Beasts whom I have not chosen are yours also. Treat them gently and cherish them but do not go back to their ways lest you cease to be Talking Beasts. For out of them you were taken and into them you can return. Do not so” (p.109). Esta secuencia confirma la idea de que toda persona tiene su lugar en la escala social y ningún ciudadano debe intentar alterarla.

#### 5.4.1.3. Justicia y bondad

Platón establece una relación directa entre justicia y bondad: “Los buenos son justos y no son capaces de cometer injusticias” (334b). Esta cuestión no sólo aparece en el ideal político sino también en la teoría de las ideas, lo que da una perspectiva de la importancia que concede el autor a este tema. Podemos afirmar, además, que, a partir de este concepto, desarrolla a lo largo de los distintos libros las cualidades ineludibles que han de concurrir en cualquier gobernante o persona de bien para que no cometa injusticias. En este sentido, dos son las facetas que nombra: la educación y el alma.

La educación es imprescindible ya que a través de ella se garantiza la realidad de un estado justo. De hecho, la moral ciudadana es sólo una consecuencia de esta base. En el Libro I de *Las Leyes* comenta al respecto: “Llamo, pues, educación a la primera adquisición de virtud que hace un niño” (653b) y, más adelante, en el Libro V afirma: “Lo que hay que legar a los niños no es oro, sino un gran respeto por sí mismos” (729c). Educación y virtud están, por tanto, intrínsecamente unidas para Platón, pues sólo la primera conduce a la segunda, cuyo logro debe ser la meta más importante para cualquier hombre.

A esta relación entre educación y justicia se refiere también Platón en *Gorgias o de la Retórica* cuando afirma que “cometer una injusticia es el mayor de todos los males. Prefiero sufrir a cometer una injusticia” (469a) y cuando, más adelante, añade que “cometer injusticia es, tocante a gravedad, el segundo de los males, mientras que no recibir el castigo correspondiente a la injusticia cometida es el mayor y el primero de todos los males” (479b-480d).

En el Libro X de *Las Leyes*, sostiene Platón que el grado de justicia de nuestros actos depende del ánimo que nos embargue. Si el sentimiento que tenemos es positivo y para mejorar –tanto el plano individual como general en relación a lo que nos rodea– será justo todo lo que hagamos para conseguir nuestro propósito. Pero si, por el contrario, estamos llenos de sentimientos negativos –cólera, envidia, etc.–, nuestros actos serán siempre injustos (864c).

Con respecto a estas cuestiones, el personaje más justo de *Las Crónicas* es Aslan, al que todos los habitantes respetan sin cuestionar sus decisiones; sin embargo, Edmund, el personaje que aparece en *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, representa lo opuesto a la virtud: traiciona a sus amigos, hace quedar a Lucy como mentirosa y, cuando se descubren sus malas intenciones, es incapaz de actuar correctamente porque siente tanto rencor que sólo piensa en la venganza.

Además del tema de la importancia de la educación en las personas, Platón expone que el alma no sólo es el origen de la vida sino también el componente de la persona al que hay que prestar mayor atención. Para ello hace un examen de los caracteres del ser humano y los divide en dos grupos: el hombre público y el individuo particular. Platón afirma que el comportamiento de un mismo ser puede variar según donde se desenvuelva. En el apartado 580d comenta: “Habrá que volver la vista al alma del hombre para hilvanar sobre ella la doctrina del hombre justo y feliz y la del buen gobierno de la ciudad”.

#### 5.4.1.4. Formas de Estado

En los Libros VII y VIII de *La República* Platón destaca las cuatro formas de Estado que considera enfermas, cada una de las cuales es consecuencia de la anterior y todas ellas surgen por degeneración del hombre justo. Cita, en primer

lugar, la timocracia o la timarquía, gobierno formado por miembros de la clase adinerada, cuyo deterioro surge cuando los gobernantes se apropian de tierras y casas, y los derechos políticos se reservan a la clase rica; corresponde al hombre timocrático, ambicioso y amante del mando y de los honores, pero desconfiado respecto a los sabios.

La oligarquía es el régimen fundado en el patrimonio en el que gobiernan los ricos. Éstos deciden la tasación de la fortuna por lo que “hay un obligado deslizamiento que mengua el honor otorgado a la virtud mientras exalta el amor a las riquezas” (550c-d). Corresponde al hombre ávido de riquezas, parsimonioso y laborioso.

La tercera forma es la democracia:

El mayor peligro de la democracia radica en su misma debilidad interna; es indulgente y benigna y permite que la excesiva libertad prepare el campo a los demagogos y a los tiranos. Establecida en una ciudad en la que falten los hombres de bien, una cosa es seguro que ocurrirá: que se prodiguen las contemplaciones hacia aquel que se gana la multitud y que se concedan los mismos méritos tanto a los iguales como a los que no lo son (LVIII, 558c).

En la democracia los ciudadanos son libres y a cada cual le es lícito hacer su voluntad. Corresponde al hombre democrático, que no es parsimonioso como el oligárquico pues tiende a abandonarse a deseos inmoderados.

Pero la más baja de todas las formas de gobierno es la tiranía, que, a menudo, es consecuencia de la excesiva libertad de la democracia. El exceso de libertad no reporta otro beneficio que el exceso de esclavitud. Cuando esta libertad no se dosifica en su justa medida, la anarquía puede adentrarse en las familias y se deriva sin remedio a este último régimen (564c). Es la forma más despreciable porque el tirano, para preservarse del odio de los ciudadanos, ha de rodearse de los peores individuos. El hombre tiránico –el más infeliz de los hombres– es esclavo de sus pasiones, a las cuales se abandona desordenadamente.

Como manifestación de esta forma de gobierno encontramos en *Prince Caspian* al rey Miraz, un rey déspota que incluso mató a su hermano para hacerse

con el poder. Los habitantes de esta ciudad no se atreven a rebelarse por miedo al rey y las consecuencias que este hecho pudiera acarrearles; se mantienen siempre encerrados y desconfían de todos, razón por la cual los niños intentarán ayudar al hijo del verdadero rey en su deseo de restablecer la paz y la libertad en Narnia.

Junto a estas formas de gobierno, en el Libro IV de *Las Leyes*, Platón nombra también la teocracia, régimen bautizado con el “nombre del dios que reina en verdad sobre todos los seres razonables y sensatos” (712e).

El Estado ideal de Platón del que tanto habla en sus escritos es el estado aristocrático, que no corresponde a ninguna de las formas existentes, en el cual el gobierno pertenece a los mejores: “cuando hay un hombre sólo que sobresale entre los demás gobernantes se llamará monarquía, mas si son muchos, aristocracia” (445c). Como se ha apuntado en la nota biográfica, este ideal de Estado fue puesto en práctica por un amigo de Platón en una ciudad de Italia; sin embargo, la experiencia no resultó tan efectiva como parecía en teoría por lo que, en sus últimos años, Platón rectificó ciertos puntos, lo que dio origen a *Las Leyes*. Esta obra, escrita por Platón en sus últimos años de vida y a falta de una revisión final, contiene ciertos defectos de redacción a los que no debemos conceder mayor importancia de la que merecen.

Para finalizar este apartado sólo nos queda apuntar que el ideal político de Platón ha sido considerado como anticipo del comunismo e incluso como una utopía; en este sentido, *La República* ha supuesto, desde Tomás Moro, una referencia obligada para todas las construcciones utópicas, aunque la *kallipolis*<sup>3</sup> platónica representa un paradigma, un ideal que permite valorar las ciudades reales e imperfectas y medir la distancia que las separa de la auténtica justicia.

#### 5.4.2. *La teoría de las Ideas*

Este importante aspecto de la filosofía de Platón está presente en distintas obras ya que es la base de su ideario y, a su vez, fuente de inspiración tanto para los movimientos filosóficos posteriores como para estudiosos, críticos e investigadores de todos los tiempos. Debemos destacar, sin embargo, la dificultad

con la que nos encontramos para intentar exponer el desarrollo de estas ideas ya que Platón se negó siempre, incluso en edad avanzada, a elaborar una exposición completa de su sistema. Sus diálogos no son más que fases o etapas diversas, puntos de llegada provisionales y, por lo tanto, puntos de partida de una investigación que no puede detenerse en ningún resultado. Partiendo de esta premisa vamos a destacar los aspectos más relevantes de su teoría.

Platón parte de la base de que las ideas no son simplemente conceptos, sino realidades que existen con independencia de las cosas; más aún: constituyen la misma realidad, eterna, inmutable e inalterable, y sólo es asimilada por la inteligencia; se trata de una realidad inteligible, no sensible y, por ello, no es captada por los sentidos. El hombre aspira a ellas porque encierran la medida de todas las cosas e incluso de su ser. Este planteamiento implica, por lo tanto, que Platón reconoce un doble mundo: por un lado, el universal, es decir, el mundo inteligible y real de las ideas y, por otro, el particular o sensible, el mundo de las cosas: “Y no se olvide especialmente que en el espíritu de Platón había un incentivo religioso que le hacía ver el plano ideal a un tiempo como realidad de esencias y como promesa de redención para el alma” (Miguez, 1986:87).

Comenzaremos analizando los cuatro conceptos principales que Platón desarrolla en su Teoría de las Ideas para, seguidamente, profundizar en su concepto del Hombre y del Mundo de las Esencias.

#### 5.4.2.1. Mundo Inteligible y Mundo Sensible

En primer lugar, Platón parte de la base de que el mundo sensible, el de las cosas terrenales, constituye una copia del mundo inteligible o suprasensible, del mundo de las ideas trascendentes porque, del mismo modo que las sombras, las imágenes reflejadas, son copias de las cosas naturales; el filósofo razona que éstas representan, a su vez, réplicas de los entes matemáticos; estos últimos, por su parte, son un reflejo de las sustancias eternas que constituyen el mundo del ser que representa, por supuesto, el mundo de la unidad y del orden absoluto.

---

<sup>3</sup> Término griego que significa ciudad bella.

El contraste entre la apariencia y la realidad es un tema platónico central. No debemos olvidar que Platón dedicó toda su vida a la búsqueda de ese modelo del que todo lo que vemos es una pésima imitación. Droz (1993:79) comenta al respecto:

Si el mundo sensible es sólo la burda copia del mundo inteligible, si la única realidad verdadera está en el bando de las Ideas, el hombre es realmente un habitante de los dos mundos: sin duda puede contentarse con su caverna de ilusiones engañosas, pero también tiene la capacidad de salir y de acercarse a la verdad. La apariencia trágica de nuestra condición está compensada por un optimismo racionalista, confiando en una posible liberación del hombre mediante el conocimiento.

North (1977:93) analiza lo que, en su opinión, contiene la diferencia esencial entre ambos mundos:

Eternity is the principal difference between the model and the copy. Plato has often in his dialogues spoken of the Forms as imperishable, without origin and without end. All this implies eternity; but only here in the context of the "Timaeus" does Plato come forward with a concept and word for eternity and proceeds to define the meaning. The definition avails itself of the contrast between the ideal world and this physical. The latter as copy of the eternal embodies in its structure a copy of eternity. This copy is time.

En la obra de Lewis este segundo mundo queda representado por Narnia, que es el lugar adonde se trasladan los niños. Aunque en un primer momento este lugar podría identificarse con el mundo de las ideas, donde reina la armonía, lo cierto es que los niños se trasladan a él para resolver algún problema surgido en su ausencia; precisamente por ello, la última de las historias acaba con la destrucción de ese país que conocen como Narnia para adentrarse en la verdadera Narnia; de esta forma, el autor disipa cualquier duda que pueda tener el lector sobre las virtudes de este mundo. Los personajes asumen que tras la puerta que traspasan se encuentra la verdadera Narnia, en la que los niños, que siendo conscientes de que

este viaje supone su muerte en el mundo sensible que ellos conocen, se adentran hacia unas vacaciones que no tendrán final (Ford, 1998:233).

#### 5.4.2.2. El conocimiento de la realidad

En segundo lugar, el conocimiento verdadero de la realidad es un arte, una lucha y una disciplina. Ya hemos comentado la importancia que concede Platón a la educación, porque el conocimiento hace más justa a la persona. La educación es el arte de conducir al hombre hacia la verdad, hacia el mundo de las ideas; por lo tanto, posee una doble finalidad: por un lado, en el plano político, es útil para formar hombres capaces de gobernar y, por otro, en el plano metafísico, es imprescindible para llegar a descubrir la verdad. Hare (1982:68) opina al respecto:

Porque lo que, ante todo, hizo que comenzara la filosofía fue la insistencia de Sócrates y Platón en que la recta opinión no es suficiente; ella es completamente inestable y falta de confianza a no ser que se convierta en firme conocimiento mediante “un cálculo de la razón”.

Si rastreamos las tres condiciones que Platón estima necesarias para el conocimiento de la realidad, nos encontraremos con que Lewis las confirma en cuanto, en primer lugar, la búsqueda del autor constituye un arte ya que hace uso del género fantástico para expresar sus ideas; una lucha, como la que mantienen los niños con los personajes que intentan instaurar el caos; y, por último, una disciplina por la obediencia que todos profesan a Aslan.

Según Platón, la recta opinión se consigue por medio del conocimiento y éste no se puede alcanzar sin tenacidad ni esfuerzo. El conocimiento y el amor son las dos únicas vías para lograr la justicia, el bien y la belleza, que son las tres ideas en cuya posesión reside la sabiduría. Para llegar a la sabiduría, para llegar a conocer profundamente el ser de las cosas, hay que conocer el bien, la idea suprema, fuente de todo ser. La adquisición de este conocimiento supone que el hombre debe ir recordando las ideas puras mediante un largo proceso de abstracción y ascesis que le permita liberarlas progresivamente de sus apariencias

sensibles: conocer es, por tanto, caminar desde la apariencia hacia la verdad de la idea (Bermejo Barrera, 1988:11).

La obra de Lewis refleja, igualmente, esta concepción puesto que los niños, al llegar a Narnia, tienen la oportunidad de conocer estas ideas puras, la Verdad con mayúsculas porque estas virtudes están representadas en las misiones que los protagonistas tienen que cumplir; ellos comprenden que nada hay tan prioritario como llevar a término el fin para el que han sido llamados a Narnia. A medida que van transcurriendo las jornadas en este nuevo mundo, los niños van comprendiendo todo esto ya que, mientras más se involucran, más se convencen de que lo que hacen es lo correcto. Por tanto, las ideas puras de las que habla Platón son los objetivos que se les plantean a los niños que, al fin y al cabo, no son sino restaurar la justicia y el bien para que prevalezca la belleza.

#### 5.4.2.3. El cuerpo y el alma

En tercer lugar, el alma humana en sus profundidades sabe que su existencia presente y corporal es el resultado de una caída desde un mundo exterior de luz y verdad a un mundo inferior de sombras y apariencias cambiantes. El alma es inmortal, ha renacido múltiples veces y ha visto todas las cosas, sea en este mundo, sea en el Hades; no es extraño, por tanto, que pueda recordar lo que ya sabía. Y puesto que el alma lo ha aprendido todo, nada le impide una vez recordada una sola cosa –lo que precisamente es aprender–, encontrar por sí misma todo lo restante, siempre que disponga de valor y persevere en la investigación, puesto que investigar y aprender no es más que recordar.

A pesar de que Platón defiende la idea de un principio indivisible y universal como origen de todo lo bueno –lo uno–, se muestra también dualista en su radical antítesis entre el cuerpo y el alma. Este dualismo platónico se puede resumir destacando las características que el filósofo atribuye a uno y otro componente. Con respecto al primero, Platón considera que todo lo que aporta el cuerpo al alma es negativo ya que es la cárcel del alma, como la concha oculta la ostra (*Fedro*, 250d); por otro lado, supone una pesada carga de la que el hombre tiene que liberarse poco a poco, de la que debe purificarse para poder acceder a la



contemplación de las ideas; y, en último lugar, es el cuerpo el que fuerza al alma a desear posesiones materiales, a ambicionar cosas de este mundo sensible y, por consiguiente, el que impulsa al hombre a la guerra y a toda clase de violencia (*Fedón*, 66).

En lo que respecta al alma, Platón considera que ésta es completamente superior al cuerpo y es la que, en definitiva, constituye nuestro Yo, ya que es el auténtico Hombre. El cuerpo es sólo una sombra, una apariencia; el alma lo es todo en el hombre, es el propio y verdadero ser de cada uno de nosotros. En el alma, a su vez, conviven tres principios: el racional o espiritual, que es de naturaleza divina y está situado en el cerebro, es con el que el hombre conoce y mediante el cual el alma razona y domina los impulsos, comprende el puro pensar y la contemplación suprasensible de la verdad. El colérico o irascible, que está situado en el tórax, es inseparable del cuerpo y, por ello, mortal; es auxiliar del principio racional y fuente de pasiones nobles, ya que se irrita y lucha por lo que la razón considera justo; en ocasiones se alía con el racional y, en otras, con el concupiscible. Y, por último, el concupiscible que, situado en el abdomen y también mortal, es fuente de pasiones innobles, principio de todos los impulsos corporales y amigo de satisfacciones y placeres.

En *Prince Caspian* se puede encontrar una interpretación platónica de estas tres partes que distingue Platón en el alma. Caspian y los niños tienen el cometido de sanar esa parte irascible que existe en Narnia, entendida en este cuento como equivalente del alma en Platón, y sustituirla por la concupiscible o deseable. Siguiendo con esa visión, Caspian y los niños representarían el lugar intermedio entre la Tierra y el Hades, donde, como veremos más adelante, las almas se purifican en el interior de las personas de los excesos cometidos durante los años pasados.

De acuerdo con Ford (1998:338), en el libro *Prince Caspian* de Clive Staples Lewis, Narnia necesita ser liberada de los principios platónicos colérico y concupiscible ya que, por un lado, Aslan envía a los chicos y a Trumpkin a la guerra, mientras que él y las niñas liberan a Narnia de la relajación de costumbres que padece.

Para el filósofo, el alma, en general, debe ser moderada, valerosa y prudente: “a mi entender, debemos decir que la perturbación y extravío de esas partes es lo que llamamos injusticia, intemperancia, cobardía e ignorancia, y, en una palabra, maldad total” (443e). Pero, como afirma Platón, es la justicia la que se ocupa de que la maldad no aparezca, que cada parcela del alma se ocupe de sus propios intereses, impidiendo que se entremezclen entre ellos: “como si [sus tres elementos] fuesen los términos de una armonía” (443e).

El alma, además, es inmortal<sup>4</sup>. Para argumentar esta deducción, Platón sostiene que “el alma es el movimiento capaz de moverse a sí mismo” (*Las Leyes*, 895d) y lo que se mueve a sí mismo no ha tenido principio, pues no ha necesitado quien lo ponga en funcionamiento y, a su vez, lo que no ha tenido principio –por deducción– tampoco tiene fin. Esta prueba de la reminiscencia confirma su inmortalidad al demostrar su preexistencia. Además, el alma es, al igual que las ideas, invisible y, por tanto, indestructible. Si se quiere comprender la naturaleza del alma es preciso buscar de qué idea participa y esta idea es la vida<sup>5</sup>; participando necesariamente de la vida, el alma no puede morir y, al acercarse la muerte, no resulta víctima de ella, antes bien, se aleja sin sufrir daños y conservando la inteligencia. Grube (1984:201) aporta la siguiente cita:

Acaba de explicar cómo una cosa particular participa no sólo de su propia forma, sino también de otras Formas que le pertenecen esencialmente, y también cómo no puede participar de una Forma que sea opuesta a cualquier propiedad de las que necesariamente le pertenecen. El número tres, por ejemplo, contiene no sólo la Forma “treidad”, sino también la forma de impar. No puede convenirle la Forma de par. El fuego no puede admitir la frialdad y así sucesivamente. De la misma manera, todo lo que tiene alma tiene vida, y la vida acompaña necesariamente al alma; luego esta última no puede admitir la muerte, contrario de la vida, y es, por tanto, inmortal.

<sup>4</sup> La inmortalidad del alma, aspecto que abordaremos en el apartado correspondiente al mundo de las esencias, es defendida por Platón en varias de sus obras. No sólo en *Fedro o de la Belleza y Fedón o del Alma*, sino también en *Timeo o de la Naturaleza* y en *Menón o de la Virtud*, intenta Platón demostrar que el alma es inmortal por medio de sus diálogos socráticos, base de todas sus obras.

<sup>5</sup> En el apartado correspondiente al análisis de la ciencia-ficción en Lewis ya hemos comentado la defensa de la vida que hace el autor.

Como último apunte sobre el alma, Platón en el Libro X de *La República*, relata el mito de Er, de mayor fuerza poética que ninguno. En él describe el país de Hades, adonde se dirigen las almas, pero antes destaca la importancia que tiene la trayectoria de las personas en la Tierra, el hecho de que hayan sido justas o no ya que, dependiendo de ello, entrarán por la puerta de la felicidad o, por el contrario, por la puerta del sacrificio; por tanto, el propósito de este mito es explicar que la actuación del hombre en la Tierra tiene un efecto directo sobre su vida en el otro mundo<sup>6</sup>:

Es evidente que si alguien volviese de nuevo a la vida y desarrollase sanamente su razón, amén de contar en la elección de un lote que no fuese de los últimos, llegaría a alcanzar la felicidad aquí en la tierra, siguiendo los consejos del más allá, e incluso podría retornar al otro mundo y regresar de él a través de un camino, no ya subterráneo y escabroso, sino plácido y celeste (619c).

Este pasaje resulta del todo interesante por el parecido que tiene este lugar adonde van las almas inmortales con Narnia. Los niños representarían estas almas que van y vienen de un mundo a otro llegando a sentirse más integrados en este segundo que en el propio donde se han criado<sup>7</sup>.

Por tanto, y volviendo con el filósofo, Platón traslada su teoría de las ideas a la realidad del hombre y establece una dicotomía entre alma y cuerpo, la unión del elemento espiritual y del elemento material; el uno, bueno, es capaz de llegar a la verdad; el otro, malo, es el que impide que el alma llegue a la verdad. Se abre, por tanto, un abismo entre el mundo del espíritu y el mundo de los sentidos: materialismo y espiritualismo en confrontación dialéctica<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Véase, en este sentido, A. Vallejo Campos, *Mito y Persuasión en Platón*, Sevilla: Er, Revista de Filosofía, 1993, p.231.

<sup>7</sup> En el próximo capítulo volveremos a retomar este aspecto.

<sup>8</sup> Esta unión es algo contradictoria, puesto que el alma, creada directamente por los dioses, desciende en un carro alado a la tierra, al mundo sensible, y se une a un cuerpo accidentalmente. El cuerpo pertenece a una naturaleza más o menos depravada; lo que vale es el alma. ¿Es posible una unión entre dos naturalezas tan distintas, una tan superior y otra de rango inferior?

Tanto en *La República* como en *Fedón* y *Fedro*, Platón pretende introducir la creencia en la inmortalidad como un hecho deducible de premisas racionales (A. Vallejo Campos, 1993:238). Razona esta inmortalidad basándose en el principio del movimiento: todo lo que se mueve a sí mismo es inmortal y lo que se mueve por ayuda de otros es mortal. El alma se mueve a sí misma “en cuanto no se abandonará a sí misma, jamás cesa de moverse, y además es fuente y principio de movimiento para todo lo demás que se mueve” (245c). El otro razonamiento que Platón postula al respecto lo apuntábamos anteriormente al afirmar que el alma es un principio ingénito, no es engendrada por nada ni por nadie, no ha tenido principio y, por ende, tampoco puede tener fin y, si no tiene fin, es inmortal; a lo que Grube (1984:217) afirma:

La inmortalidad del alma –entendida como origen o primer principio del movimiento– es añadida aquí a la teoría de que el alma es el origen de toda la vida y de que sin alma no hay vida posible. Vida y movimiento son, en definitiva, términos equivalentes, y el alma –único ser que tiene la capacidad de moverse a sí mismo sin necesidad de estímulo externo– es el origen único de ambos.

Platón relaciona el alma con el concepto de indivisible al representarla en el *Fedón* como “lo más parecido a lo que es homogéneo e indisoluble” (80b). Parece lógico que el filósofo utilice el concepto de unidad al querer demostrar la inmortalidad del alma. Pero, con respecto a la relación del alma con el cuerpo, en el Libro XII de *Las Leyes*, Platón afirma claramente que:

El alma es totalmente superior al cuerpo y, en esta misma vida, lo que en cada uno de nosotros constituye nuestro yo no es otra cosa que el alma: el cuerpo no es, para todos y cada uno de nosotros, otra cosa que la imagen concomitante; así, pues, se dice con razón que el cuerpo sin vida no es más que la imagen del muerto, y que el yo real de cada uno de nosotros, lo que llamamos el alma inmortal, va a rendir sus cuentas a presencia de otros dioses (958d).

#### 5.4.2.4. Objetos e Ideas

En cuarto lugar, Platón afirma que toda apariencia inteligible del mundo material constituye una participación de una realidad mayor, más perfecta y espiritual. Pero ¿qué objetos disponen de ideas? El *Parménides* (130b-d) responde que ciertamente hay ideas de objetos como la semejanza y la desemejanza, la pluralidad y la unidad, el reposo y el movimiento, la justicia, la belleza, la bondad, etc., pero es dudosa la existencia de ideas de objetos como hombre, fuego, agua, etc. o de objetos despreciables o ridículos como pelo, barro, suciedad, etc. En este sentido, y como afirma Vives (1970:17):

Si se supone que los conocimientos que adquirimos en este mundo pertenecen sólo al mundo de las apariencias, como que en realidad no tenemos acá otra fuente de conocimientos directos, el mundo real no aparente sólo se podrá conocer por analogía con el mundo de las apariencias..., El Mundo de las Ideas no es más que un “doble analógico” –purificado y sublimado– del mundo de la experiencia.

Al respecto, Coupe afirma lo siguiente (1997:104):

It would misrepresent Plato to say that he simply rejected narrative *mythos* in favour of rational *logos*. Rather, his attitude was deeply ambivalent. To appreciate this, we must clarify his general philosophical position briefly. He posited a timeless world of what he called “The Forms”: That is, universal essences. They alone were real, so that to call someone good or something beautiful was to say that they reflected, in their own inferior fashion, that higher realm in which the Good and pure Beauty resided. Plato opposed the eternal order of being (above) to the temporal chaos of becoming (below).

De hecho, la alegoría de la caverna evoca esta lenta ascensión hacia la luz –del Conocimiento, de la Verdad, del Bien–, pero la existencia de tensión ascendente implica que primero –como el *Fedro* nos enseña– tuvo lugar la caída y el olvido. Al respecto, Coupe (1997:104) nos ofrece una cita interesante:

Plato’s dialogues themselves are most vividly remembered for Plato’s own fables. *The Republic* itself contains the story of the cave, a

curious variation of hero myth. It depicts the world of sensual experience as a dark underground cavern, the inhabitants of which take flickering firelit images to be reality. One day one of their number escapes and sees the sun for the first time. The hero, that is, the philosopher, who is able to transcend our illusory world by the power of contemplation and reason.

En el capítulo seis veremos cómo esta alegoría de la Caverna aparece representada en la obra de Lewis en varias ocasiones y siempre para reflejar la transformación positiva –entendida como descubrimiento de la verdad– que sufren los personajes que la protagonizan.

#### 5.4.3. *El hombre y el mundo de las esencias*

Después de explicar los cuatro conceptos fundamentales de la teoría de las ideas vamos a proceder ahora a hacer hincapié en los aspectos que más nos interesan. Los dos grandes temas que trata Platón a lo largo de su vida son el hombre y el mundo de las esencias permanentes e inalterables. Con respecto al primero, lo que el filósofo intenta transmitirnos es que al ser humano hay que relacionarlo con su pasado, es decir, analizar su origen, su destino, lo que debe ser y lo que debe conocer.

El origen del hombre está intrínsecamente relacionado con la Teoría de la Reminiscencia y la importancia de la educación. Con respecto a la teoría de la reminiscencia debemos apuntar que el ser, antes de nacer, tiene todos los conocimientos pero los pierde en el momento de entrar en contacto con el mundo. Por lo tanto, saber es simplemente recordar, volver a asimilar esos conocimientos que tenemos almacenados en una especie de letargo. Lo único necesario para tener vida es el alma, portadora de estos conocimientos; cuando el cuerpo muere, el alma inmortal vuelve al mundo de lo inteligible, a lo divino, invisible y sabio. Platón llama a este mundo la *Laguna Aquerisiade* o mundo de las esencias permanentes e inalterables, donde el alma habita con los dioses. Después de un tiempo, vuelve al mundo de los seres vivos, pero las personas que han vivido una vida llena de excesos corrompen esta alma que, al unirse a otro cuerpo, no contiene toda la pureza que originariamente le corresponde.

Con respecto a la educación o al saber, Platón afirma que, dado que el ser humano disponía de estos conocimientos antes de nacer, los mortales deben dedicar su vida a la búsqueda de lo que han perdido. En el *Menón*, el filósofo equipara este saber con la virtud, definida como una opinión verdadera, como la capacidad de mandar –desde este punto de vista, afirma que sería lo que va acompañado de justicia–, un don de la divinidad, ya que la perfección es saber y éste sólo lo posee intrínsecamente el alma que, al ser inmortal, mantiene una relación directa con los dioses. Por último, lo que es útil, puesto que la virtud es útil, es una especie de razón, concebida como opuesta a insensatez<sup>9</sup>. Como vemos, no hay un concepto estable de virtud en la filosofía platónica sino diversas interpretaciones. En cualquier caso, varias son las condiciones necesarias para alcanzar esta virtud:

En primer lugar, sabiduría. El que llegue a poseerla alcanza el conocimiento del bien, la belleza y la justicia. Es la cumbre del alma humana que, con ella, llega a la plenitud: la sabiduría reunifica todas las virtudes en el bien.

En segundo lugar, purificación. El hombre virtuoso es el que purifica su alma de toda las pasiones y se desprende del cuerpo para tener acceso al mundo de las ideas. En *Filebo* admitirá que la vida buena y virtuosa posee un componente mixto puesto que acepta el placer con moderación.

En tercer lugar, armonía. Equilibrio perfecto capaz de armonizar lo interno con lo externo. Supone una síntesis de las virtudes propias de cada una de las partes del alma: la prudencia, propia de los gobernantes; la fortaleza, propia de los guardianes; y la templanza, propia de los artesanos. El hombre virtuoso es capaz de equilibrar los tres principios de su organismo: el racional, el irascible y el concupiscible.

Además de las tres partes que distingue, Platón afirma que tenemos, al menos, dos almas: una, la que no puede hacer más que el bien; y otra, la que es capaz de hacer lo contrario. El alma fue la primera producción del demiurgo<sup>10</sup>:

---

<sup>9</sup> Platón trata esta cuestión en 71c de *Menón*.

<sup>10</sup> “Demiurgo” es el término con el que los platónicos denominan al dios que ha creado el mundo, un ente idéntico al que los seguidores del filósofo llaman espíritu. No debemos olvidar que Platón

Plato is claiming that a universe organized by chance, and by the mechanical functions of the elements, would still be a disordered universe. Order and rationality, he suggests, are introduced when an intelligent craftsman constructs a world for a purpose, a world designed to be beautiful, perfect, and directed to what is good (Gill & McCabe, 1996:206).

Las almas vienen de un solo cielo, el modelo. El alma, con los movimientos que genera ella y gracias a sus funciones superiores, dirige todo lo presente en la tierra, cielo y mar y, en un segundo momento, provoca los movimientos corporales o secundarios:

Por lo que al alma respecta, habiéndola colocado en el centro del cuerpo del mundo, hizo que se extendiera a través de todo el cuerpo, y con ella envolvió el cuerpo. Forma así un cielo circular, cielo único, solitario, capaz de permanecer en sí mismo por su propia virtud, sin necesitar ninguna otra cosa, sino conociéndose y amándose a sí mismo suficientemente. Y por todos esos medios lo engendró Dios feliz (*Timeo*, 34b).

En *Las Leyes* el filósofo aporta más datos al afirmar lo siguiente:

El alma, por tanto, dirige con sus movimientos todo lo que hay en el cielo, en la tierra o en el mar, movimientos que reciben los nombres de deseo, reflexión, previsión, deliberación, opinión verdadera o falsa, placer o dolor, confianza o temor, aversión o amor y todos los movimientos de esta clase o movimientos primarios, que hacen entrar en acción los movimientos corporales o secundarios para llevar todas las cosas al crecimiento o decrecimiento, a la división o composición y a todo lo que es consecuencia de estas cosas: calentamiento o enfriamiento, pesadez o ligereza, dureza o blandura, blanca o negra, amargura o dulzura, cosas todas que son simples medios para el alma, la cual, siempre que une a sí la inteligencia divina, es verdaderamente divina ella misma y conduce todas las cosas a su propia rectitud y felicidad, mientras que si se une a la sinrazón, produce todos los efectos contrarios (*Las Leyes*, L.X, 896e).

---

vive constantemente preocupado por buscar el modelo que ha servido de referencia para la creación del mundo.



Por todo lo dicho hasta ahora, alma y justicia están intrínsecamente asociadas; la justicia, por su parte, debe procurar que el componente positivo del alma prevalezca sobre el negativo por medio del conocimiento que, a su vez, se adquiere mediante el estudio y la observación. Por consiguiente, quienes más saben son los más justos, porque el que conoce el bien no puede obrar mal, las personas que obran mal lo hacen por desconocimiento.

En *Fedro o de la Belleza*, Platón ahonda más en el tema de las ideas aunque con un enfoque distinto, y asegura que el conocimiento de las ideas está motivado por el amor: “El ascenso erótico que se inicia en los cuerpos bellos y prosigue a través de las almas bellas, culmina con la pura contemplación de la Idea (de la belleza en sí)” (Rodríguez Huéscar, 1986:850).

Platón desarrolla ampliamente este tema del amor en *El Banquete o del Amor*, donde expone su consideración como algo intermedio entre lo mortal y lo inmortal, un intermediario entre ambos mundos, en tanto que interpreta y transmite a los dioses las cosas humanas y a los hombres las cosas divinas; por tanto, la divinidad no se pone en contacto directo con los hombres sino a través de estos seres, tanto en la vigilia como durante el sueño. El objetivo del amor es, por tanto, este contacto permanente con lo bueno. Lo bueno es lo justo y lo justo es el conocimiento de la verdad. Por lo tanto, Platón (206a) afirma que el hombre sabio está en posesión de este genio que se llama amor:

Porque es la generación algo eterno e inmortal, al menos en la medida que esto pueda darse en un mortal. Y es necesario, según lo convenido, que desee la inmortalidad juntamente con lo bueno, si es que verdaderamente tiene el Amor por objeto la posesión perpetua de lo bueno. Necesariamente, pues, según se deduce de este razonamiento, el amor sería también amor de la inmortalidad.

Con respecto a la inmortalidad, ya hemos comentado que Platón señala el alma, y no el cuerpo, como aquella parte del ser humano que es inmortal, lo que no impide que el comportamiento y la forma de vida que haya llevado una persona en la Tierra afecten al alma. Cuando ésta ascienda al Hades o mundo de

las esencias necesitará un tiempo para redimirse de todas las faltas o excesos que haya podido cometer y poder, así, regresar al mundo de los humanos. Luego el concepto de premio frente a castigo en la vida futura está también presente en la filosofía platónica:

El alma es algo duradero y existió anteriormente un tiempo incalculable, teniendo conocimiento y realizando un montón de diversas acciones. Pero no por ello el alma es inmortal, sino el hecho en sí de venir a parar a un cuerpo humano supone para ella el principio de su ruina, a la manera de una enfermedad (95c).

Y añade en *Gorgias*: “Tal vez nosotros estemos realmente muertos, [...] nuestro cuerpo es un sepulcro y la parte de nuestra alma en que se hallan los deseos es propensa a dejarse persuadir e inclinarse a uno u otro lado”(493b).

El alma habita en los seres vivos y, cuando el cuerpo muere, se volverá a unir a otro cuerpo porque:

Todo lo que tiene vida nace de lo que está muerto. En efecto, si el alma existe previamente y es necesario que, cuando llegue a la vida y nazca, no nazca de otra cosa que de la muerte y del estado de muerte, ¿cómo no va a ser necesario que exista una vez que muera, puesto que tiene que nacer de nuevo? (76b).

Si al dormirse le corresponde siempre el despertarse –en caso contrario, todo quedaría por siempre dormido–, al morir le corresponde el revivir ya que, al igual que en el caso anterior, todo acabaría por estar muerto pero, como sostiene Crombie (1979:386) en su comentario sobre *La Apología*:

[Platón] afirma que la muerte es o bien la no existencia, o bien “algún tipo de transformación o de viaje para el alma”. Si es lo segundo, ello querrá decir, pues, que uno llegará a ser equitativamente juzgado, y se reunirá con los hombres buenos.

Por otra parte, el alma, mientras habita en el cuerpo, se siente encerrada y anulada por los objetos materiales y terrenales, por la falta de luz. Sólo cuando se libere del cuerpo, el alma pertenecerá a sí misma y éste será el momento en que se encuentre con el mundo de las ideas, que es el verdadero mundo real. Si no fuera de este modo, nunca podríamos llegar a ver la verdad, el mundo de los sentidos, el de las esencias permanentes e inalterables, el Mundo de las Ideas o el Hades: denominaciones que da Platón al mundo verdadero, del que el mundo real es sólo una copia:

Así, pues, si [el alma] en tal estado se encuentra, se va a lo que es semejante a ella, a lo invisible, divino, inmortal y sabio, adonde, una vez llegada, le será posible ser feliz, libre de extravío, insensatez, miedos, amores violentos y demás males humanos, como se dice de los iniciados, pasando verdaderamente el resto del tiempo en compañía de los dioses (81b).

Este planteamiento está presente, también, en *Las Crónicas* de Clive Staples Lewis donde, del mismo modo, la vida terrenal está disfrazada en algún sentido por las cosas materiales y los placeres mundanos, a diferencia de lo que sucede en Narnia, donde los niños tienen la oportunidad de liberarse de ese velo que impide ver los verdaderos valores que el hombre debe fomentar durante su existencia. La prueba de que lo que experimentaron fue real es que ellos permanecerán con ese recuerdo a la vuelta de los viajes; no será para ellos un sueño sino una experiencia cercana que reconocerán como tal, incluso de adultos.

Tampoco se puede olvidar que –como explica Platón en el mito de la caverna– los hombres que son obligados a vivir en el exterior luchan por volver a su cueva porque, a fin de cuentas, es lo que conocen como real (Vallejo Campos, 1993:26). De alguna manera, Platón se reafirma en la idea de que en el mundo terrenal el ser humano cuenta con importantes limitaciones porque está demasiado influido por lo que perciben sus ojos físicos para poder distinguir con los ojos del alma. La luz, según Ruiz Yamuza (1986:83), es sinónimo del bien y por lo tanto es un elemento clave en el mito, no sólo porque representa la verdad sino porque implica todo lo bueno que no vemos.

La luz es también un elemento importante en todas las historias de Lewis; cuando el autor se detiene a describir la luz despliega todos los sentidos; podemos adelantar, aunque lo veremos con más detenimiento en el capítulo seis, que tanto en *Las Crónicas*, como en la trilogía, así como en la novela, la luz desempeña un papel importante ya que se describe cuando los personajes perciben un cambio en su interior y experimentan lo que se les ofrece con otros ojos.

Para finalizar, debemos apuntar que la teoría de las ideas plantea dificultades que Platón afronta en sus diálogos del último período o de vejez. Las ideas forman un mundo aparte y autónomo respecto a la realidad sensible, lo cual lleva al autor a plantear la relación o comunicación entre estos dos niveles tan radicalmente diferenciados. La tesis de que lo sensible participa de la realidad ideal se muestra insuficiente y, en el *Filebo*, Platón se ve obligado a admitir que cada objeto sensible constituye un elemento mixto, compuesto de limitado e ilimitado, cuya unidad tiene como causa el alma. Por otra parte, un mundo pleno en que sólo sea el ser no puede ser pensado, en tanto que una cosa sólo es no siendo otra; y, en consecuencia, el ser supone el no ser y la identidad, la alteridad (esto se puede comprobar en el *Sofista*, y el *Teeteto*). En este sentido, los estudiosos concluyen que la intención de Platón no fue oponer el mundo sensible al mundo inteligible, sino explicar el primero a través del reflejo que tenemos de él en el inteligible y que el filósofo tiene la posibilidad de descubrir (Vernant y Vidal-Naquet, 1987:180).

### 5.5. Los Mitos

El último aspecto que vamos a tratar en este capítulo se refiere al valor del mito en la obra de Platón. Para ello nos basaremos, principalmente, en la valiosa aportación que nos ofrece Vallejo Campos (1993) en su obra *Mito y Persuasión en Platón*. Aunque según los expertos el mito no siempre corresponde a una narración ficticia, Platón tiende a contraponer este concepto con el de *logos* o verdad racionalmente atestiguada. Así, por ejemplo, en el *Crátilo* Platón afirma que el discurso puede ser verdadero o falso y que su

carácter verdadero es suave y divino y habita arriba, entre los dioses, mientras que su carácter falso habita abajo, entre la mayoría de los hombres, y es áspero y trágico. Pues es ahí, en el género de vida trágico, donde residen la mayoría de los mitos y mentiras (408c).

En este caso, Platón establece una equivalencia entre mito y mentira que, sin embargo, no está presente en otras de sus intervenciones al respecto. Así, en *La República* afirma que los mitos son narraciones ficticias pero, poco después, reconoce que “también hay en ellas algo de verdad” (377a).

En el siguiente texto de *La República* se comprueba cómo incluso las mentes más escépticas ante estas historias muestran un cierto respeto por alguna de ellas:

Has de saber, Sócrates, [...] que, cuando un hombre, empieza a pensar en que va a morir, le entra miedo y preocupación por cosas que antes no le entraban, y las fábulas que se cuentan acerca del Hades, de que el que ha delinquido aquí, tiene que pagar allí la pena [...] (330a).

Estas fábulas, a las que Platón nunca había prestado mayor atención, empezaron a preocuparle por temor a que fueran verdaderas. Según Brunel (1988:xi), esto se debe a que una de las funciones del mito es que *revela*<sup>11</sup>, puesto que toda mitología es una manifestación del ser, que revela la existencia y revela a dios<sup>12</sup>. Se puede afirmar que el mito actúa sobre Platón en dos niveles. Por un lado, el filósofo lleva a cabo una crítica radical del mito al considerar que es una inversión de la marcha que, desde el mundo de las apariencias hasta el de las ideas, ha de seguir el pensamiento justo; y, por otro, el filósofo inventa sus propios mitos y propone su uso como instrumento para la difusión de las más profundas doctrinas filosóficas.

<sup>11</sup> En el texto original el autor utiliza el término *reveals*.

<sup>12</sup> Emplearemos la minúscula cuando hagamos referencia al dios de los mitos y la mayúscula al cristiano.

Platón, además, distingue entre mitos verdaderos y mitos falsos: los verdaderos han de ser obra de los filósofos, que elaborarán estas narraciones como alegorías que permitan explicar a la multitud unas verdades filosóficas que, por su profunda naturaleza, es incapaz de comprender (Bermejo Barrera, 1988:9); los falsos, por el contrario, no requieren mayor atención ya que son historias irreales y carentes de contenido.

Como podemos comprobar, Lewis suscribe casi completamente la opinión de Platón sobre el mito ya que el autor británico también se debate en una lucha interior sobre la categoría que se le debe conceder a estas historias, teniendo en cuenta que hablan principalmente de las acciones sobrenaturales de los dioses durante la Antigüedad. Al igual que el filósofo, en algunos de sus escritos Lewis sostiene la falsedad de los mitos mientras que en otros los defiende y alude a mitos hechos realidad, para concluir que son historias falsas que pueden contener algo de verdad. Finalmente distingue, también, aunque utilizando denominaciones diferentes, los mitos verdaderos de los falsos, aunque afirme que el mito no ha sido creado para creerlo sino para contemplarlo y añade “I have met literary people who had no taste for Myth, but I have never met an unliterary person who had it” (Lewis, 1995:49). Por lo que se refiere a la literatura en general, Lewis no cree que exista buena o mala literatura sino que, en su opinión, el lector debe tener una actitud distinta según sea el tipo de literatura al que se enfrente.

## 5.6. Recapitulación

Como hemos podido comprobar a lo largo de la lectura de este capítulo, las tesis expuestas por Platón durante su vida son de una gran profundidad y densidad, debidas al carácter abstracto y complejo del contenido; por otra parte, el conocimiento y la comprensión de su ideario despierta gran interés por las implicaciones que supone para el comportamiento y el fin del ser humano; se ha de añadir, también, que, a pesar de que nos hemos visto obligados a sintetizar en gran medida ideas que permiten un tratamiento mucho más exhaustivo, a lo largo de estas páginas hemos podido dilucidar la malla de conceptos que Platón fue

entretrejiendo a través de sus diálogos para ahondar en el conocimiento del componente metafísico de la vida y del ser.

Todos estos argumentos determinan que no sólo los filósofos posteriores sino también cualquier escritor con una cierta inquietud filosófica incorpore en su obra referencias a los postulados de Platón. Esta afirmación, válida de por sí, lo es especialmente si tenemos en cuenta que analizamos la producción fantástica de Lewis, donde lo irreal y lo metafísico se entremezclan. No obstante, junto a las pinceladas que ya hemos ido ofreciendo con respecto a la conexión entre ambos autores, en el próximo capítulo observaremos que no se trata, exclusivamente, de lógicas referencias sino que, en muchos casos, se produce una clara influencia hasta el punto de que llega a parafrasear al propio filósofo.

Si pretendemos destacar las ideas expuestas especialmente interesantes para nuestros propósitos, tendremos que decir, en primer lugar, que la experiencia, la inteligencia y la razón son las características que debe poseer todo gobernante; estos tres elementos desembocan en uno que los aglutina, que es la justicia. Con independencia de que se trate o no de una persona dedicada a gobernar, todo hombre debe procurar alcanzar la verdad a lo largo de su vida: el gobernante, para gobernar y el hombre de a pie, para descubrirla. Esta verdad, además, sólo se conseguirá por medio de la educación porque aprender no es sino recordar, volver a adquirir unos conocimientos que están latentes en alguna parte de nuestra mente; por otra parte, el hombre que conoce la verdad sólo puede hacer el bien porque ambos elementos están intrínsecamente unidos, de modo que, quien conoce el bien no puede hacer el mal.

La belleza y el amor también son elementos importantes para Platón, en tanto que representan el enlace entre lo inmortal y lo mortal; adquirir sabiduría, además, no sólo implica adquirir conocimientos sino, también, amor.

Por tanto, la justicia, el bien y, además, la belleza, son los tres aspectos que posee la sabiduría que, al fin y al cabo, no es sino la meta final que debe proponerse el hombre a lo largo de su vida ya que, cuanta más sabiduría adquiera, más virtuoso será.

La virtud, por su parte, exige también tres requisitos. Por un lado, como ya hemos dicho, la sabiduría que en *Las Crónicas* de Lewis estaría representada por el personaje de Aslan: él es justo porque trata a cada uno según sus condiciones; en segundo lugar, refleja el bien, porque ayuda cuando siente que lo necesitan; y en tercer lugar refleja la belleza, tanto en la creación de Narnia como en la armonía que existe a su alrededor.

El segundo requisito exigido por la virtud sería el de la purificación de todas las pasiones terrenales; esas pasiones, en el caso de Narnia, se ejemplifican en Edmund y en su ansia por seguir comiendo el Turkish Delight, hasta el punto de que es capaz de traicionar a sus amigos y entregarlos a la bruja (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*); este episodio representa la avaricia insaciable de algunas personas.

El tercer requisito sería la armonía, que no es sino el equilibrio entre las tres partes del alma, es decir, la irascible, la racional y la concupiscible. Al mismo tiempo que está dividida también afirma Platón que todos tenemos, al menos, dos almas: la positiva y la negativa. Sólo por medio del conocimiento la positiva prevalecerá sobre la negativa. De esta forma volvemos a la idea inicial de este apartado sobre la importancia del conocimiento que, como vemos, afecta incluso a la buena salud del alma.

El logro del conocimiento supone un arte, una lucha y una disciplina; a ello debemos dedicar la vida entera porque, al fin y al cabo, nuestra estancia en el mundo sensible es sólo una visita pasajera; nuestro destino final es el verdadero mundo inteligible o de las ideas porque, según la teoría de Platón, las ideas entendidas como entes abstractos son realidades independientes de las cosas que únicamente se pueden asimilar por medio de la inteligencia; la aspiración mayor del hombre es alcanzarlas porque representan su ser.

Para finalizar, resulta interesante destacar que la posición platónica de adquisición del bien es enmendada por el Platonismo Cristiano de tal forma que es a Dios –y especialmente a Cristo– al que el hombre debe volverse para que le guíe, desde el momento en que Él no es sólo el Camino y la Vida, sino también la



Verdad<sup>13</sup>. En lo que respecta a la interpretación cristiana de la filosofía platónica, debemos aclarar que el Neoplatonismo Cristiano se apropió de una idea de Platón que no está del todo sustentada por el filósofo. Para Platón el bien no es una idea entre las demás sino la causa de las ideas: no es sustancia, en el sentido en que lo son las ideas, sino que es superior a la sustancia. El bien es la perfección misma, mientras que las ideas son perfecciones, es decir, bienes, y no se identifica con el ser porque es la causa del ser. Las corrientes neoplatónicas de la Antigüedad, al insistir en la causalidad del bien, lo han identificado con Dios. Platón defiende la identificación del poder causal con la perfección, de modo que un objeto posee más causalidad cuanto más perfecto es. El Neoplatonismo se apropió de esta tesis, pero debemos insistir en la idea de que las implicaciones teológicas que descubrió en ella son extrañas al verdadero pensamiento platónico. Al margen de estas consideraciones, es indiscutible que los padres de la Iglesia aluden favorablemente a Platón, de quien San Agustín afirma que está más próximo al cristianismo que cualquier otro filósofo pagano<sup>14</sup>.

Al respecto de las distintas interpretaciones de la filosofía platónica, es interesante destacar la versión del concepto de *alma* de Jung (1947:480), padre de la psicología moderna<sup>15</sup> y discípulo de Freud. Aportando un nuevo enfoque a la cuestión afirma:

En el curso de mis investigaciones sobre la estructura de lo inconsciente me he visto obligado a establecer una distinción conceptual entre alma y psique. Por psique entiendo la totalidad de los fenómenos psíquicos, tanto de la conciencia como de lo inconsciente. En cambio por alma entiendo un delimitado complejo de funciones que como mejor queda caracterizado es con la expresión de personalidad.

Jung equipara los conceptos de alma y personalidad, luego considera el alma como única e intransferible y la despoja del componente religioso. No

---

<sup>13</sup> En cierta forma, esta es la interpretación que C.S. Lewis proporciona a la teoría de las ideas, aunque nosotros analizamos su producción fantástica atendiendo a los textos platónicos.

<sup>14</sup> Precisamente, a través del agustinismo se difundió el platonismo cristiano hasta el siglo XVII.

<sup>15</sup> Sus postulados han llevado a los profesionales a hablar de "Psicología Jungiana"

obstante, discrepa de Platón porque, como éste afirma, el alma se reencarna en personas que comienzan a vivir cuando el cuerpo en el que estaban anteriormente muere; por lo tanto, para el filósofo el número de almas no es infinito, sino concreto.

Son muchas y muy variadas las aportaciones al respecto que ha habido a esta cuestión a lo largo de los siglos. En nuestro caso, debemos señalar que, haciendo caso omiso del enfoque religioso que se le quiera dar, resulta indiscutible el interés que ha tenido para las generaciones posteriores el concepto de alma –sea para negar su existencia, sea para darle una interpretación paralela– y tantas otras ideas expuestas por Platón. No olvidemos que Platón fue el primer filósofo de la Antigüedad que hizo una síntesis de la Historia de la Filosofía.



**Capítulo 6**  
***El platonismo en Clive***  
***Staples Lewis***



## **Capítulo 6. EL PLATONISMO EN CLIVE STAPLES LEWIS**

---

### **6.1. Introducción**

En este capítulo pretendemos contrastar de forma pormenorizada los elementos filosóficos que subyacen tras los fantásticos en la obra de Lewis con la teoría filosófica de Platón, para comprobar hasta qué punto el autor inglés puede ser considerado su seguidor o, simplemente, un escritor que aplica a su obra fantástica la base general de las distintas teorías filosóficas. Vamos a contrastar también, en un segundo apartado, las ideas esenciales del platonismo (junto con otros aspectos secundarios de su ideario) con el resto de la producción literaria de Clive Staples Lewis para así obtener una idea más amplia y completa del tema que nos ocupa.

Para ello resulta imprescindible conocer la evolución de las ideas filosóficas del escritor británico. Junto a los datos principales de su biografía ya expuestos en el capítulo dos, debemos aquí hacer hincapié en la evolución de sus ideas filosóficas. Intentaremos, por tanto, establecer el camino recorrido por el autor, desde su juventud hasta su madurez, para adquirir la base del pensamiento que sustentó su visión del mundo y de la vida en sus años de mayor productividad literaria y que ha propiciado que, en la actualidad, sea considerado uno de los más importantes apologistas del siglo.

Por tanto, este capítulo se ha dividido en tres apartados, el primero de los cuales está dedicado a la exposición de la evolución filosófica de Lewis y a la presencia de las teorías de Platón en la fantasía de dicho escritor; el segundo apartado se ocupa del estudio de la presencia de las teorías platónicas en el resto

de la obra de nuestro autor; el tercero, por último, versará sobre cuestiones platónicas de trascendencia secundaria presentes también en su obra.

## **6.2. Evolución del pensamiento filosófico de Lewis**

A propósito de su biografía, ya se ha apuntado que Clive Staples Lewis experimentó una transformación. Pasó de manifestarse ateo en 1915 a declararse cristiano en 1931. Este proceso obedece a una reflexión lenta y profunda en torno a sus principios religiosos en la que influyó, en gran medida, la amistad que mantenía con Tolkien; no hemos ahondado, sin embargo, en otros motivos que pudieron desencadenarlo. En este sentido, se ha de señalar que, en estos años de formación intelectual de nuestro autor, tiene lugar un gran debate filosófico entre realismo e idealismo en la Universidad de Oxford. Esta pugna dialéctica condujo a Lewis por un camino que le hizo rechazar ambas ideologías en favor del Cristianismo (Giokaris, 2000).

A principios del siglo XIX, cuando en Oxford se hablaba de filosofía, los interlocutores se referían a la tradición que comenzó con Platón y Aristóteles y que, posteriormente, se desarrolló en Kant y Hegel. Según avanzaban los años, comenzó un movimiento idealista en Oxford que incorporaba la filosofía moral y la crítica social. Esta filosofía moral propugnaba la defensa de los ideales del sacrificio y el deber como sustento de un sistema político basado en los principios de cooperación. Esta línea de pensamiento tenía como principales filósofos a Platón, con su más que aclamada *La República*, y a Aristóteles con su *Ética*. Poco a poco a estos autores se fueron añadiendo, como materia objeto de examen Kant y Hegel, de manera que, en 1880, fueron éstos los autores filosóficos más estudiados en Oxford y se formó, de este modo, el marco ideológico del idealismo moderno.

Años después empezaron a fraguarse ideas que conformaron la base filosófica del realismo, que sostiene que el mundo que conocemos está constituido por hechos inalterables cuya explicación no ha de obedecer, necesariamente, a la existencia de un Absoluto o de Dios. Es más, el realista afirma que el

conocimiento se obtiene por la inmediata intuición de los hechos, es decir, de lo que se puede ver y comprobar.

En definitiva, lo cierto es que alrededor de los años veinte, realismo e idealismo se debatían en una batalla dialéctica y, en estas circunstancias, se educó Clive Staples Lewis.

El tiempo que vivió nuestro autor con el profesor Kirkpatrick (1914-17) representa, según hemos apuntado en el capítulo dos, una etapa muy feliz en la biografía de Lewis tanto por la tranquilidad que le rodeaba en las horas de estudio, como por la libertad de la que disponía para leer y escribir durante el día, así como por el contraste que suponía esta forma de vida y su experiencia anterior como alumno interno. Aunque el señor Kirkpatrick nunca intentó convencer al joven discípulo del ateísmo que profesaba, nuestro autor acostumbraba a leer libros que demostraban la inexistencia de Dios o que, al menos, criticaran la idea de Dios y del mal, que, en su opinión, estaba encarnado en ese Ser que organiza el Universo. Es, por tanto, una época en la que se puede considerar a Clive Staples Lewis realista y racional en la medida en que pretende la libertad para razonar por sí mismo, para determinar su concepto del bien y del mal, para reflexionar sobre la justicia y la injusticia, sobre la libertad, así como para escoger la felicidad que él deseaba. Durante los siguientes años, Lewis continuaría haciendo suya la filosofía realista pues creía en lo que veía y hacía lo que consideraba correcto.

A su regreso de la Primera Guerra Mundial, sus profesores quedaron impresionados con su inteligencia y su amplia cultura filosófica, hasta el punto de que intentaron convencerlo para que orientara sus estudios hacia esta materia. Entre 1919 y 1922, Lewis continuó estudiando la teoría del realismo con gran interés, hasta que la muerte del señor Kirkpatrick hizo tambalearse sus cimientos. Este acontecimiento determinó que Lewis, ya en el mismo funeral del hombre que tanto admiró, comenzase a cuestionarse que algo tan valioso como la persona se convirtiera en nada mediante la muerte. Se trataba de un sentimiento de difícil catalogación al que, en un principio, no calificaba ni de fe ni de razón.

Este fue, precisamente, el comienzo de este proceso que condujo a Lewis del realismo al idealismo. A partir de entonces, y aun reconociendo que el



Cristianismo no daba respuestas a sus dudas, comenzó a manifestar preferencia y admiración por los escritores cristianos. Es en esta etapa cuando su realismo – concebido como un todo unificado– llegó a ser menos indiferente y a fundamentarse, de un modo más intenso, en lo absoluto, en lo supremo, lo cual demuestra que el autor empezaba a tender hacia el idealismo. No obstante, y aunque ya comenzaba a defender algunos postulados idealistas, aún no se encontraba cómodo con este marco ya que Lewis valoraba por encima de todo la razón<sup>1</sup>.

Lewis sabía que, ante este dilema, tenía que tomar un posicionamiento claro y, en el año 1925, ya comenzaba a considerarse más idealista que realista, pues había pasado de creer en la filosofía que le daría más oportunidades para alcanzar la felicidad a creer en lo Absoluto. De esta forma, Lewis combinó las dos ideas claves de su filosofía: la Razón y lo Absoluto. Sin embargo, en su interior pensaba que continuaba existiendo algo incompleto, sentía que omitía un aspecto importante porque la vida es mucho más profunda y compleja como para ser interpretada exclusivamente desde uno de estos dos prismas. Ante esta situación, se vio forzado a buscar más allá de estas dos ideologías y fue entonces cuando desembocó en el Cristianismo.

Clive Staples Lewis había de comprender, al menos en un sentido intelectual, que el mito de Dios es un reflejo del gran mito que llena cada obra literaria. El propio Tolkien intentó explicar a Lewis, en aquel famoso paseo, que el hombre viene de Dios y por ello refeja, en cierto sentido, esa luz verdadera, esa verdad eterna que está con Él. Poco a poco, el autor de *Mere Christianity* se convence de que en el Cristianismo reside la Verdad. Sólo necesitaba un último impulso, que fue el darse cuenta de que la razón está en la imaginación, de que los grandes temas literarios constituyen un testimonio racional del mito de la Verdad. Sin embargo, el peregrinaje que había emprendido Lewis en la búsqueda no había finalizado. A partir de entonces dedicará todos sus esfuerzos a explicar su descubrimiento.

---

<sup>1</sup> Cuando el escritor se encuentra ante en esta situación fue elegido profesor en el Magdalen College (1925).

El libro que mejor expresa esta transformación es *The Pilgrim's Regress*<sup>2</sup> (1933). En esta obra, el autor mantiene que la razón es la virtud más importante en la vida; pero entiende por razón no como aquello que es lógico sino como la experiencia a través de la cual todo ser humano accede al último plano de la verdad –que no se encuentra en la filosofía sino en Dios– y descubre la responsabilidad personal con el Absoluto. Dedicó el libro a explicar este concepto.

El autor dedica, asimismo, uno de los cuatro libros en los que se divide *Mere Christianity* a la moralidad. De ella expone:

Morality seems to be concerned with three things. Firstly, with fair play and harmony between individuals. Secondly, with what might be called tidying up or harmonising the things inside each individual. Thirdly, with the general purpose of human life as a whole: what man was made for: what course the whole fleet ought to be on: what tune the conductor of the band wants it to play (*Mere Christianity*, pp.65, 66).

### 6.3. Platón en el pensamiento de Lewis

Resulta ineludible comenzar este apartado recordando que Platón dedicó buena parte de su vida a la búsqueda de respuestas sobre la existencia y condición del mundo de las ideas, sobre la relación entre los dos mundos y la implicación futura que tiene nuestra existencia real y actual en el otro. Aunque Lewis coincide con Platón en su interés por la búsqueda de la verdad, es innegable también la interpretación cristiana que el autor inglés le dio al sentido de su vida y que, indefectiblemente, destaca en su obra. Al respecto, Bremer (1998) explica que:

He was an extremely intelligent and widely read man whose thoughts, expressed in conversation and in writing, on any subject, always had a philosophical tincture to them, [...] He wanted to know the truth and, while not an academic philosopher, in that sense, deserved the ancient Platonic title of philosopher, as a lover of wisdom .

---

<sup>2</sup> En clara alusión a la obra de John Bunyan (1628-88) *The Pilgrim's Progress* (1684), con raíces medievales donde mezcla el aspecto religioso con el seglar. Los ejemplos son sencillos y supuso un referente para los novelistas del siglo posterior.

Tal y como hemos advertido en páginas anteriores, nuestro objetivo es discriminar, en la medida en que nos sea posible, el componente cristiano de Lewis, ajeno a Platón, para centrarnos en el análisis de las influencias que recibe del filósofo. Según Patrick (1980):

*In Pilgrim's Regress*, written in 1932, Clive Staples Lewis argued that the business of life, and hence of thought, is the recovery of the unity that ought to exist between joy, reason, and virtue; between present and past, and between Israel and the Greeks – all unities perceived historically, and understood most fully according to the one genuinely consistent and revelatory account of Mother Kirk.

La principal diferencia entre ambos autores a la hora de exponer estas cuestiones reside en el hecho de que Platón intenta, principalmente, demostrar la existencia del Hades a través de la dialéctica, frente a Lewis, quien al hacer uso de la fantasía parte de la experiencia de ese mundo, que describe a través de la ficción. La Teoría de las Ideas de Platón se analiza fundamentalmente en *Las Crónicas de Narnia*, ya que el mundo adonde iremos según Platón es equiparable al país de Aslan. Esta equivalencia entre ambos mundos la desarrolla Lewis en tres vertientes, ya analizadas en el capítulo tres: en primer lugar, en esa primera visión que tienen los niños de lo desconocido, que nos les causa extrañeza; en segundo lugar, en esa forma de acceder a lo no terrenal que, en cierto sentido, implica un despojarse de todo lo material y superficial; y, en tercer lugar, el desarrollo de la vida en este otro mundo desconocido que no es sino una lucha por hacer que predomine la justicia y la armonía.

No obstante, en el resto de su producción literaria, Lewis intentará demostrar también el fundamento de sus ideas por medio del razonamiento lógico y de ejemplos sencillos, es decir, no sólo defenderá este ideario al emplear la ficción sino también como una forma más de insistir en la exposición de sus principios.

Con respecto al Ideal Político de Platón, éste queda recogido, principalmente, en la trilogía de ciencia-ficción y, más concretamente, en el

análisis que hacen los personajes de los males que padece la sociedad del momento.

El caso del mito de Psique merece una consideración aparte ya que se trata de una obra con unas características concretas. Ya hemos señalado, en este sentido, que la historia sucede en el mismo período y en la misma ciudad, sin que se produzca una trasposición en el tiempo y en el espacio, como en los casos anteriores. Por otro lado, se trata de una versión libre de un mito clásico, lo que exige al autor ceñirse a la historia ya inventada. Lo más destacado, en este caso, es el personaje de Psique y los valores éticos que representa. La aplicación de las ideas abstractas y profundas resulta más sencilla a través de la fantasía porque el género da vía libre a la hora de exponer los temas. Con respecto a estas ideas, Jung (1946:205) expone lo siguiente:

Si pudiéramos observar directamente los pensamientos de un joven cuando tenga tiempo y ganas de soñar, descubriríamos, aparte de las imágenes del recuerdo, ciertas fantasías que se refieren al futuro. En realidad la mayor parte de las fantasías consisten en anticipaciones. Son, por tanto, actos preparatorios y hasta ejercicios psíquicos para ciertas realidades futuras.

Aunque Clive Staples Lewis no se consideraba platónico –ni tan siquiera un filósofo– tenía especial afición por la lectura de los clásicos. Según vimos a propósito de su biografía, ya desde joven leía las grandes obras maestras de los griegos y latinos en su lengua original y, más tarde, siendo profesor, era reconocido por su vasta cultura clásica. Menuge (1997:329) comenta al respecto que, a petición de unos alumnos, Lewis impartía todos los lunes por la tarde unos seminarios sobre filosofía, los cuales estaban cada vez más concurridos:

For thirteen years running, from 1942 to 1954, C. S. Lewis served as the Oxford University Socratic Club's president. Meetings were held every Monday evening during each of the three academic terms, and unless he was ill or had some other engagement that he was unable to get out of, he was there.

Sobre la relación entre ambos autores, Allred (2000) reconoce a propósito de *The Great Divorce* que Platón y Clive Staples Lewis presentan similitudes, aunque también grandes diferencias. Por un lado, Lewis toma de Platón las ideas concernientes a las formas universales, el mundo de las sombras, el poder de la razón e incluso el uso de la imaginación; pero, por otro, rechaza el pronunciamiento de Platón en contra de la mayoría de las manifestaciones del arte en tanto que fracasan en el intento de imitar la realidad. Nuestro mundo, que es una imitación del mundo real, es el único que puede ser reflejado por el artista, quien, por ello, sólo es capaz de proporcionar una copia o una imitación de lo verdadero. Precisamente por ello Platón sostiene que la razón es el único modo de aproximarse a la forma ideal.

También Lewis reflexiona sobre el concepto de razón propio de Platón. Al respecto se pronuncia Patrick (1980:122):

Reason as he [Lewis] used the word [refers to] the ability, indeed the common experience, through which every man gains access to a transcendent growth of truth and discovers his unavoidable responsibility for shaping his nature and nature generally in this higher image. Reason in Lewis is the light with which we grasp reality, the *logos* of Philo and St. John, the judge of abstract truths as well as the foundation of practical reason, and hence of morality. It stands closer to what the classical tradition meant by wisdom, understanding, art, and prudence than does the thin talent for deductive consistency that sometimes passes for rationality. Lewis saw the major attack on the efficacy of reason as the work of the new psychology, which by 1930 was roughly equivalent to the psychology of Freud.

Por tanto, y de acuerdo con James Patrick, Lewis concibe la razón como el medio indispensable para alcanzar el verdadero conocimiento de la realidad, entendida como la verdad que subyace bajo este mundo de apariencias cambiantes. Sammons (1988:11), quien también se ocupa de esta cuestión, expone:



Plato condemns art as an imitation that leads us away from reality. He believed that the real, stable, permanent part of the universe exists in a supernatural, super-sensible “heaven” as Ideas or Forms. The physical world is only the realm of appearances rather than solid reality—illusory, transitory. In this way, it is only a shadow or a copy of the “real” world. Thus the artist is three-times removed from reality. Lewis similarly considered reality static. God absolute. Because there is an objective, eternal Truth, God’s story is already complete.

Lewis no rechaza el arte como instrumento para explicar verdades universales, lo cual resulta indudable desde el momento en que hace uso de la fantasía para exponerlas; pero es preciso destacar también que, así como Platón dedicó gran parte de su vida a la búsqueda de una sociedad ideal basada en la razón y no en copias falsas, el autor británico prefiere centrarse en averiguar las características ideales de la persona como preparación para acceder a la vida futura. Es precisamente por ese motivo por el que Quinn (1990:109) critica el hecho de que nuestro autor niegue a través de Narnia la realidad del mundo sensible con sus errores y sus defectos y lo sustituya por otro que existe sólo en la mente, que puede resultar muy atractivo pero que no se puede aplicar a la sociedad tal y como es en realidad. De cualquier forma, se trata de una coincidencia entre los dos autores aunque desde distintas perspectivas. Así, en la sociedad ideal del filósofo, los habitantes deben disponer de unas características en las que primen el bien y la justicia; en el caso de Lewis, el acceso a la vida futura exige de la persona una serie de cualidades ideales, equiparables a las señaladas por el filósofo; por tanto, los medios son los mismos aunque el fin difiera en ambos escritores.

Si establecemos una comparación entre las principales ideas de los dos autores que estamos tratando, podemos afirmar que Clive Staples Lewis consideraba que la filosofía no era una materia sino un camino; tanto es así que él nunca intentó ser un filósofo sino un teólogo. Resulta curiosa, en este sentido, la nota que escribió el tutor de Lewis en los años veinte, cuando éste era ateo: “One of your men seems to think that Plato is always wrong” (Bremer, 1998:321). A partir de 1924, sin embargo, nuestro autor modificó radicalmente sus principios

religiosos debido, en parte, a la evolución ya comentada en los filósofos. Pero con el paso del tiempo, tal fue el interés que manifestó por la filosofía que, aunque no podemos mantener que el autor del que hablamos sea un escritor de esta ciencia, sí podemos afirmar que llegó a ser un escritor filosófico, pues, aunque no escribe sobre filosofía, hace uso de ella para hablar de temas religiosos. Por tanto, la filosofía para Lewis no constituye, en sí misma, su objeto de estudio, sino un medio o un vehículo de expresión de otras ideas.

Continuando con la exposición de los puntos comunes a ambos autores, se puede afirmar que así como Platón es un amante de la sabiduría en general que implica la conjunción de la justicia, el bien y la belleza, Lewis quiere, por encima de todo, conocer la verdad primera y principal, porque para él Dios es un hecho y, por tanto, no admite posibilidad de discusión. Según expone en el capítulo “Religión: Reality or Substitute” (1991:56-64) de su *Christian Reflections*, Lewis creía que la fe estaba basada en los hechos y también en los elementos míticos que han dado un significado a esos hechos.

Para el filósofo, por su parte, el contraste entre apariencia y realidad es una idea central de su ideario, según el cual el mundo en el que vivimos se corresponde con el de las apariencias, donde lo que percibimos con los sentidos son sólo sombras o reflejos de la realidad. Lewis, sin embargo, no comparte esta idea desde el momento en que afirma la existencia de dos –y no sólo uno– mundos reales: el mundo tangible, físico, que podemos disfrutar por medio de nuestros sentidos, y el mundo de los objetos inteligibles, que aprehendemos sólo por medio de la mente o del intelecto. Platón, como hemos constatado, contempla también este aspecto aunque matiza que cada apariencia inteligible de este mundo es una imitación o una forma de participar en la realidad espiritual, más perfecta.

Parafraseando esta última idea podemos afirmar que, así como Platón dedica buena parte de su vida a describir el mundo de las ideas y cómo, a su juicio, debe de ser de acuerdo con sus razonamientos lógicos, Lewis, por su parte, en el desarrollo de sus historias dedica sus esfuerzos a describir este mundo tal y como es ya que relata la experiencia de haberlo vivido a través de los sentidos. De esta forma, el lector percibe mayor seguridad en los postulados a través de los

planteamientos expuestos por el escritor inglés que la que se percibe de la lectura de Platón, quien no cree hasta que confirma. Platón describe este mundo de una forma determinada porque sus razonamientos los conducen a ella frente a Lewis, que sostiene que ese mundo es así basándose en hechos y no en supuestos.

En otro orden de cosas, Lewis nunca proporciona una visión general de los asuntos que trata. Él prefería mostrar sus ideas a través de la discusión de ejemplos concretos, y las ilustraciones que establece con ejemplos sencillos constituyen la razón por la cual sus escritos resultan tan asequibles para los lectores. En cualquiera de sus libros destaca un vocabulario y un estilo fáciles de entender, que utiliza para abordar cualquier tema por muy complejo que resulte. Ésta sigue siendo, después de tantos años, una de las principales razones del éxito de su legado. En el mismo sentido, Platón, por su parte, hace uso de la forma dialogada en sus escritos. Gracias a este procedimiento se hizo famoso, ya que por medio de la conversación facilita el razonamiento de cada uno de los pasos que se han de seguir hasta llegar a la conclusión final. La función de sus contertulios era la de asentir a las ideas desarrolladas por el filósofo, pues realmente es éste quien lleva el desarrollo de la conversación; sus interlocutores apenas aportan ideas nuevas aunque contribuyen a que la exposición dialogada sea más amena.

Partiendo de esta exposición general, donde hemos matizado los puntos centrales que aproximan y diferencian a ambos autores, las preguntas que nos hemos planteado al comienzo de este capítulo y a las que intentaremos dar respuesta en las próximas páginas son: ¿hasta qué punto constituye Clive Staples Lewis un seguidor de las escrituras de Platón?, y ¿dónde acaba la fantasía y dónde empieza el platonismo? Walker (1969:626) reconoce que resulta complicado realizar esta escisión ya que mezcla distintas corrientes:

What he [Lewis] did was to regress to his childhood, fall back on his imagination, and let his word pictures and baptized images tumble onto the pages with almost reckless abandon. Everything from Neo-Platonism, patristic theology, Norse legend –even Father Christmas– is thrown in to the mix.



#### **6.4. Ideas platónicas presentes en la fantasía de Lewis**

Lo que Lewis más admiraba de la filosofía de Platón se puede englobar en dos grandes temas: la Metafísica y la Ética. Se trata, por otra parte, de dos materias tan amplias y densas que podríamos decir que abarcan toda la filosofía del griego.

Tal y como observamos en el capítulo cinco, Platón parte de la base de un presupuesto que después deriva hacia otra u otras materias más abstractas; sin embargo, la base de cada uno de los grandes temas está bien delimitada. Nosotros intentaremos justificar las similitudes existentes entre estos presupuestos y la obra de Lewis atendiendo a los dos grandes bloques que hemos distinguido en el filósofo; a partir de ellos, ilustraremos estas similitudes con ejemplos extraídos de la fantasía de Lewis, de los que desarrollaremos el mensaje subyacente que contienen.

##### *6.4.1. Metafísica*

La metafísica es el área de la filosofía que trata de responder a la gran pregunta: “¿Qué es lo más real?” Lewis estaba muy interesado en esta cuestión y la búsqueda de su respuesta fue una de las grandes constantes en su vida y en su trabajo. Trata ampliamente el tema de la metafísica en su obra *Mere Christianity* (1952), donde expone una clasificación de esta disciplina, que, en su opinión, se divide en dos tipos:

Por un lado, distingue el materialismo, según el cual la materia, el movimiento y el espacio vacío han existido siempre sin que nadie conozca el motivo. De acuerdo con este punto de vista, a partir de la materia, de modo casual, se ha producido una serie de condicionantes que han propiciado el origen de, entre otras cosas, los planetas y criaturas como nosotros, que tenemos conciencia y podemos pensar y razonar.

Por otro lado, distingue también el idealismo filosófico, que trata sobre aquello que se encuentra tras el universo, al que Lewis dio un enfoque religioso. Se podría comparar, propiamente, con la mente, dadas nuestras limitaciones para comprobar qué hay exactamente detrás del universo. Esta mente, que posee conciencia, intenciones y preferencias, fue la creadora del universo y de criaturas

que disponen de su misma esencia, esto es, de mente. No se puede aplicar un razonamiento científico que dé cuenta de ella ya que si, según hemos afirmado, es algo que “está detrás”, es algo que escapa a la explicación científica por cuanto ni se puede demostrar ni se puede ver:

All I have got is a Something which is directing the universe, and which appears in me as a law urging me to do right and making me feel responsible and uncomfortable when I do wrong. I think we have to assume it is more like a mind than it is like anything else we know – because after all the only other thing we know is matter and you can hardly imagine a bit of matter giving instructions (*Mere Christianity*, p.33).

Platón consideraba que existen dos mundos, el de los objetos físicos y el de las ideas verdaderas. A este último, en el que habitan las almas, Lewis se refiere con la denominación de *mente*. Relacionándolo con el tema que nos ocupa, es obvia la similitud que establece el autor de este segundo mundo con Narnia. Para Platón el acceso al mundo de los sentidos sólo se producirá cuando el cuerpo muera y para ello hemos de prepararnos mientras vivamos. En el caso de *Las Crónicas*, sin embargo, es bien sabido que los niños van y vuelven de Narnia para resolver los problemas que les plantea Aslan, pero también se deja claro que algún día regresarán a Narnia para siempre: “Of course you’ll get back to Narnia again some day” (*LWW*, p.170). De igual manera, podemos leer en el último de los libros:

When Aslan said you could never go back to Narnia he meant the Narnia you were thinking of. But that was the real Narnia. They had a beginning and an end. It was only a shadow or copy of the real Narnia which has always been here and always will be here: just as our world, England and all, is only a shadow or copy of something in Aslan’s real world (*LB*, p.159).

Incluso después de esta explicación los niños recuerdan las palabras que había pronunciado el profesor sobre Platón: “It’s all in Plato, all in Plato: bless me, what *do* they teach them at these schools!” (*LB*, p.160). Unas palabras que, en

este caso, más parecen un llamamiento al conocimiento de la filosofía en general que a las teorías concretas del maestro de la filosofía que es Platón.

Aunque la forma de llegar a este segundo mundo no tiene mayor importancia en este apartado, vale la pena destacar que en este mundo imaginario hay constancia de la existencia del otro; es decir, hay vestigios de que lo que los niños cuentan es cierto a pesar de que el tiempo en este mundo no transcurre a la misma velocidad que en Narnia; como es igualmente cierto que los habitantes de Narnia son conscientes de que los niños no son de allí, sino que proceden de otro lugar al que ellos no pueden acceder porque físicamente es inalcanzable. Por otro lado, el tiempo se detiene en la Tierra mientras los protagonistas de los cuentos se desplazan a Narnia, donde pasan largas temporadas hasta que resuelven el desaguisado. Por tanto, el transcurso del tiempo lo marca Narnia y no la Tierra, donde el mundo se detiene mientras haya un problema en Narnia; por el contrario, cuando los niños vuelven a sus casas, la vida continúa con normalidad en este país imaginario, aunque en contadas ocasiones existen también las visitas en sentido inverso, es decir, que los habitantes de Narnia se trasladan a nuestro planeta. Los datos que demuestran el cambio de lugar los podemos encontrar en varios episodios: en *The Silver Chair*, por ejemplo, Aslan y Caspian se presentaron durante cinco minutos en la Tierra, lo que provocó un gran revuelo porque la gente se sorprendía al ver en medio de la calle a un león y a un chico vestido de forma extraña. Pero como en cinco minutos todo volvió a la normalidad, la policía no pudo corroborar nada, de modo que el hecho se fue olvidando, ya que si no hay pruebas, no hay caso. La gente tuvo que conformarse con pensar que lo sucedido fue una ilusión óptica. Con esta anécdota Lewis nos quiere hacer reflexionar sobre la idea tantas veces tratada en distintos foros de que lo que no se puede demostrar no existe.

De todo lo dicho hasta ahora podemos concluir que para Lewis, de acuerdo con lo expuesto en su fantasía, existen dos mundos, al segundo de los cuales –al que sólo conocen unos pocos– concede mayor importancia porque es aquel hacia donde todos nos dirigimos en algún momento; para el autor inglés nuestro mundo es el mundo de las sombras donde la verdad está desfigurada. Lewis también se

refiere a Londres, la ciudad de procedencia de los niños, como *shadowlands* o tierras de penumbra, denominación que alude a la incapacidad de sus habitantes para captar los verdaderos valores. Por tanto, Lewis apoya la tesis platónica del mundo de las formas cambiantes.

En este apartado de la metafísica se ha de poner de relieve una segunda idea, trascendental para ambos autores: la concepción de que la verdad última y verdadera es más parecida a la mente o al espíritu que a la materia, circunstancia que justifica el hecho de que en nuestro mundo no podamos entender el más allá pues nuestro conocimiento es muy limitado. En el caso de Platón –tal y como razonamos en el capítulo cinco– aunque las almas, por ser entes inmateriales, habitan en el mundo de las sustancias eternas, incomprensibles para nuestra mente, constituyen al mismo tiempo el componente de la persona capaz de alcanzar la verdad; este planteamiento se hace patente en el episodio en que Caspian y Aslan visitan nuestro planeta, puesto que los habitantes de la Tierra sólo son capaces de percibir a un león y a un chico disfrazado mientras que, para los habitantes de Narnia, Aslan representa mucho más. De hecho, los niños comprenden que Narnia representa la verdad y, por ello, todo lo que tenga relación con este lugar es mucho más real que lo percibido en la Tierra, donde nuestras limitaciones distorsionan y confunden la realidad.

Existe otro dato que nos permite tener constancia en la Tierra de que este idílico lugar existe: se trata del árbol que plantó Digory con la manzana que trajo consigo (*MN*, p. 166). En contrapartida, allá quedó la farola que trasladaron por equivocación en el primero de los cuentos: “When many years later, another child from our world got into Narnia, on a snowy night, she found the light still burning” (*MN*, p.170). La existencia de Narnia, sin embargo, no impide que los niños sean capaces de verbalizar los valores que heredaron de esos viajes ni tampoco de olvidarlos.

Si retomamos esta última idea, debemos recordar que, entre las grandes preguntas que se ha formulado la filosofía a lo largo de los tiempos, ocupan un lugar preferente las siguientes: ¿qué es real? y ¿qué es el bien? Para Lewis, la

materia no lo es todo. Lo tangible, la forma, se contrapone a la idea, al espíritu<sup>3</sup>. Aunque no sea perceptible a través de los sentidos, el espíritu, para nuestro autor como para los filósofos, existe. Cuando los niños hablan con el profesor sobre la existencia o no de un armario mágico, se desarrolla esta conversación:

“If it was real why doesn't everyone find this country every time they go to the wardrobe? I mean, there was nothing there when we looked; even Lucy didn't pretend there was” “What has that to do with it?”, said the Professor. “Well, sir, if things are real, they're there all the time”. “Are they?” said to Professor; and Peter did not know quite what to say (*LWW*, p. 48).

En relación con esta misma idea, contamos con otro ejemplo ilustrativo en *The Last Battle*: durante siglos los habitantes de Narnia han creído en Aslan incluso sin haberlo visto con sus propios ojos; conocen la historia del origen de Narnia y a todas las personas que han hecho algo grande y bueno para la comunidad; pero cuando un asno se disfraza de león para hacerse pasar por Aslan y solicita de los habitantes ciertas cosas que no son de su agrado, se desmorona la idea suprema que tenían de él y acaban creyendo que, hasta entonces, habían estado engañados porque habían tenido de prototipo de virtud a un impostor. Tendrán que ser los niños, llamados por Aslan, los que resuelvan el entuerto. Tal y como se ejemplifica, una labor creada durante muchos años puede verse mortalmente empañada por obra de un único traidor real, de carne y hueso.

Esta concepción sobre los límites de la realidad puede ilustrarse en Clive Staples Lewis con varios ejemplos más. Así, en *The Voyage of the Dawn Treader* se lee: “Most of us, I suppose, have a secret country but for most of us it is only an imaginary country” (p. 8). Pero, resulta difícil creer en la existencia de un país secreto que no sea imaginario. Los países no pueden ocultarse y si son secretos, tampoco pueden localizarse en un mapa; por lo tanto, un país secreto debe ser un país real aunque situado en otra esfera.

De igual modo, en *The Silver Chair*, Jill piensa para sí: “*It must be a dream, it must, it must, [...] I'll wake up in a moment.* But it wasn't, and she didn't” (p.

<sup>3</sup> Como vimos, algunos autores prefieren llamar a la forma, mente, y a la idea, espíritu (G.

21). Más adelante, la bruja quiere demostrar a los niños que Narnia no existe, sólo el *Underworld*, que es donde ellos se encuentran, y les dice: “Your *sun* is a dream; and there is nothing in that dream that was not copied from the lamp. The lamp is the real thing; the *sun* is but a tale, a children’s story” (p. 142). La lámpara está situada dentro de la habitación donde se encuentran pero el sol es algo que no ven, lo recuerdan vagamente pero la bruja les hace ver que se trata de una ilusión.

Una vez más, en *The Magician’s Nephew* se comenta sobre nuestro mundo lo siguiente: “Perhaps it was only a dream” (p. 33). Como podemos comprobar, la idea de que la realidad es sólo aquello que se ve, frente al sueño que es tal porque no se puede palpar está presente en *Las Crónicas*, al igual que la idea de Narnia como destino reservado para todos nosotros. Este dato se comprueba principalmente en el último de los cuentos, *The Last Battle*, que significa el epílogo de las aventuras. En las últimas páginas se encuentran frases como ésta: “The dream is ended: this is the morning” (p. 171), o en la página siguiente:

All their life in this world and all their adventures in Narnia had only been the cover and the title page: now at last they were beginning Chapter One of the Great Story which no one on earth has read: which goes on forever: in which every chapter is better than the one before (p. 172).

En *The Silver Chair* Aslan hace una referencia al respecto cuando le dice a los niños: “When you meet me here again, you will have come to stay. But not now. You must go back to your own world for a while” (p. 189).

En otro orden de cosas, y por lo que se refiere a la descripción de Narnia, cabe destacar el uso que hace Lewis de las cuevas o cavernas. Varios son los episodios en donde aparecen: en algunos casos, como un símbolo y, en otros, en clara referencia a la alegoría de la caverna de Platón. Esta alegoría, una de las más conocidas de nuestro autor, relata la historia de unos individuos que han permanecido toda su vida encerrados en una cueva. La única visión que tienen del exterior son las sombras de las personas, que se extienden por el reflejo de la luz

---

MacDonald).

de la hoguera que les alumbraba. Pero, como afirma Platón, si estos presos fueran liberados y vieran el exterior, la luz del sol les cegaría de tal manera que querrían volver de nuevo a la cueva porque para ellos ese lugar oscuro y cerrado representa la realidad, lo que han conocido siempre.

La primera referencia la encontramos en de *The Silver Chair* cuando el narrador nos comenta: “When Jill woke next morning and found herself in a cave, she thought for one horrid moment that she was back in the Underworld” (p.180). En este episodio –y en general en todo el capítulo doce– es donde la doctrina platónica es más obvia. La realidad de que existe un mundo superior (*Overworld*) cuando el episodio se desarrolla en el inferior (*Underworld*), representado como un lugar bajo tierra que asusta y atemoriza porque todo lo que lo habita es negativo; en este mundo bajo tierra no existe la luz, en contraposición a la superficie, donde todo es diferente porque es el paraíso y todo lo que se ve a su alrededor es bello.

La alegoría de la caverna es también evidente en *The Silver Chair*. Cuando el príncipe Rilian es liberado de su atadura a la silla recobra pleno conocimiento sobre su persona y su cometido. La bruja intenta convencer a los niños de que el mundo de arriba es una ilusión. Así, cuando Puddlegum protesta diciendo que hay un sol y el príncipe le apoya afirmando que es como una lámpara, aunque más grande, la Bruja les responde que son sólo ilusiones. En este caso, el encantamiento se rompe por dos razones: por el dolor que experimentó Puddlegum cuando se quemó, que lo devuelve a la realidad, y por su sentido común: “suppose we have only dreamed, or made up, all those things ... Then all I can say is that, in that case, the made-up things seem a good deal more important than the real ones” (p. 145). Mientras estuvo en el mundo inferior estaba hipnotizado, enajenado y todo era un engaño; pero desde que fue desatado su único interés era salir de ahí para acceder al mundo verdadero. Por tanto, en este episodio se trata el conocimiento de la realidad como una de las disciplinas que indefectiblemente tendrá que plantearse el hombre en algún momento de su vida; para encontrar la respuesta correcta es necesaria la búsqueda constante a través del conocimiento, como ya tratamos en el capítulo anterior. Es decir, en el cuento que

nos ocupa los personajes creían en Aslan, por lo que el león llegó a ser la meta que hay que alcanzar y por ello no dudaron. Es necesaria una intensa constancia en el camino recto para poder alcanzar la meta propuesta. Esta última idea está presente también en *The Last Battle*, cuando Aslan dice a los niños que deben volver a casa, a las Tierras de Penumbra (*Shadowlands*) para permanecer allí, en la vida terrenal, por un tiempo. Al respecto Quinn (1990:112) comenta:

It is not Platonic, of course, merely to say that there is a heaven or hell and that they are real or even to say that life in final union with god is a higher level of reality. What is Platonic is the denial of the reality of this world, God's created universe.

El tercer caso que vamos a comentar en donde se hace referencia al mito de la caverna se encuentra en *The Voyage of the Dawn Treader*. En este cuento, cuando Eustace se quedó dormido en la Isla del Dragón lo hizo dentro de una cueva; recordemos que, al despertar, observó que él mismo se había convertido en dragón. En este caso lo que ve es en lo que se ha convertido. Este episodio representa, por otra parte, el comienzo de su transformación, pues es cuando empieza a tener una idea clara de lo que ha sido y lo que será. En el primer caso que nombramos, sin embargo, Jill siente miedo porque sólo ve oscuridad; regresar a *Underworld* significa regresar al mundo de las sombras, donde nada es real. El único referente humano es la bruja, en cuanto que tiene apariencia de mujer, pero ésta distorsiona todo en su propio provecho.

La cueva es un elemento utilizado por Clive Staples Lewis con un fin específico, al igual que sucede con Platón. Jung (1976:42) hace una referencia a estos lugares y señala: “la caverna es el lugar del renacimiento, ese secreto espacio hueco en que uno es encerrado para ser incubado y renovado”.

Vale la pena no pasar por alto la riqueza de las sensaciones presentes en la descripción de Narnia. En efecto, Lewis nos muestra, a través de los sentidos, que en el caso de Narnia estamos ante un mundo distinto, de mayor pureza. No se trata tanto de una cuestión platónica como espiritual pues pretende demostrar que lo tangible no es lo único verdadero. Lewis comenta que la percepción de estas



sensaciones depende de la predisposición de cada individuo, de modo que según sea su receptividad, podrá experimentarlas con más o menos intensidad: “Body is movement. If it is at one speed, you smell something; if at another, you hear a sound; if at another, you see a sight; if at another, you neither see nor hear nor smell nor know the body in any way” (*Out of the Silent Planet*, p.108). El movimiento corporal o personal, por tanto, entendido como actitud hacia lo exterior, afecta a nuestro estado de ánimo tanto como a nuestros sentidos.

Con respecto al sentido del oído, en *The Magician’s Nephew* leemos: “Polly was finding the song more and more interesting because she thought she was beginning to see the connection between the music and the things that were happening” (p.99); en *The Silver Chair*, el autor vuelve a hacer referencia a este mismo sentido a propósito de la música, cuando una de las niñas comenta: “The most delightful noise in the world” (p.122); en esta misma historia, el mismo personaje alude al sentido del gusto al señalar que es el agua más fresca que ha bebido jamás (p.24).

En cuanto al sentido de la vista ya se han aportado varios ejemplos a propósito de la descripción del paisaje, del entorno, etc. En lo que respecta a la función del sol en cada uno de los mundos, además, se lee: “Is smaller and yellower. And it gives a good deal more heat” (*MN*, p.61). En esta misma obra se puede encontrar esta cita: “What they noticed first was the light [...] It was a dull, rather red light, not at all cheerful. It was steady and did not flicker” (p. 41). La luz constituye también un aspecto presente en *Out of the Silent Planet*, cuando el autor comenta:

Ransom rose and his captor opened the door. Instantly the room was flooded with a dazzling golden light which completely eclipsed the pale earthlike behind him. [...] The light was paler than any light of comparable intensity that he had ever seen; it was not pure white but the palest of all imaginable golds, and it cast shadows as sharp as a floodlight. The heat, utterly free from moisture, seemed to knead and stroke the skin like a gigantic masseur: it produced no tendency to drowsiness: rather, intense alacrity (pp. 30-31).

En el caso de *Till We Have Faces* también se recoge una referencia interesante al sentido de la vista en los comentarios relacionados con la luz. En este caso se presenta la habitación donde Psique va a pasar la última noche antes de que sea ofrecida en sacrificio a los dioses y será la última vez que Orual vea a su hermana: “The window in that room is so small and high up that men need lights there at noon” (p. 75). En este momento lo que verdaderamente llama la atención a Orual es el destello que emite la propia Psique, porque aunque las hermanas no lo saben, ésta será convertida en diosa.

Como comentamos en el capítulo quinto, al igual que para Platón la luz que se ve desde la caverna representa el bien y la verdad, para Lewis, tal y como hemos constatado a través de estos ejemplos, la luz encarna también los mismos valores: “light for example, is used constantly, and its use is of course supported by the Biblical affirmation that *God is Light and in Him is no darkness at all*”.

Por todo lo dicho, podemos concluir no sólo que las sensaciones son distintas sino que, además, Lewis manifiesta especial interés por tener presente este hecho.

La trilogía de ciencia-ficción es el claro ejemplo de la actitud de oposición que mantenía Clive Staples Lewis hacia el progreso de la ciencia en aquellos casos en que se aplica indebidamente, porque el mal uso de la ciencia es una muestra de *cientismo* o *cientificación* –como prefería llamarlo Lewis– que el autor tanto criticaba. Según Aeschliman (1998:20): “truth, meaning, purpose, goodness, importance, are none of them scientific facts: they are, as Lewis says, wholly immaterial relations”. Y, más adelante, continúa:

Second things suffer, as Lewis was fond of repeating, when put first. Science is a good servant but a bad master, a good method for investigating and manipulating the material world, but no method at all for deciding what to do with the knowledge and power acquired thereby.

El autor, que expuso sus críticas no sólo en su trilogía sino también en el resto de su obra, consideraba que este materialismo, este cientismo es como una

especie de túnel que, colocado ante los ojos, impide captar la dimensión supranatural de la realidad:

As a writer and as a thinker, Lewis was critical of modernism, both philosophically and imaginatively. He rejected the scientific materialism of his day, and he disliked immensely the dreary realism of modern literature (1998:78).

Este rechazo del materialismo es fácilmente constatable en Platón si tenemos en cuenta que dedicó su vida entera al conocimiento de la realidad y del mundo de las esencias, que consideraba el verdadero: según su concepción, la existencia en este mundo es sólo un accidente, un paréntesis en la verdadera vida —que es la del alma— en el país del Hades.

Otra idea sobre la existencia de dos mundos, el segundo de los cuales constituye el objetivo de todos, nos conduce a abordar la inevitable cuestión de la inmortalidad del alma. Aunque, en opinión de Duriez (1990:165) la creencia de Platón en la inmortalidad del alma, ya analizada en el capítulo anterior, no implica que nos encontremos ante una idea genuinamente platónica, sí podemos considerar que Lewis coincide con Platón en esta idea, sin que podamos afirmar que ello obedezca, necesariamente, a una influencia directa del filósofo. De cualquier forma, Platón defiende como una de sus grandes máximas la inmortalidad del alma. En este sentido, considera que si partimos de la existencia del Hades, éste ha de tener su utilidad; no parece lógico evidenciar la existencia de una vida más allá de ésta, de un lugar habitable más allá de éste, si no es para que la humanidad, o parte de ella, disfrute de esa otra vida y ese otro lugar. Para Lewis, la creencia en la existencia de Narnia implica, inevitablemente, la posibilidad de disfrutarla.

Si analizamos los personajes de *Las Crónicas* en contraste con los que rodean a Platón, podemos decir que es Lucy quien mantiene la actitud receptiva hacia todo lo nuevo y bueno y la mente despierta, que Platón atribuía a Sócrates en la Atenas Antigua. Lucy, como niña que es, encarna la bondad y la inocencia como pone de manifiesto su buena intención y su deseo de ayudar. Sócrates, por

su parte, como filósofo, representa la justicia a pesar de que el estar rodeado de personas injustas e ignorantes acaba con él.

En relación con esta idea de la justicia o el buen hacer, hemos de aludir al episodio de *The Magician's Nephew* en que el sobrino de Uncle Andrew se niega a obedecer a la Bruja cuando le incita a desobedecer a Aslan y le intenta convencer de que la manzana le dará poderes sobrenaturales. Vives (1970:216) hace una aportación al respecto y afirma:

La justicia, es decir, la moralidad en general, no puede reducirse al derecho o a la voluntad del más fuerte, ni a lo que se ha determinado por pacto entre los más débiles para evitar el ser aplastados por los fuertes. La moral es algo que se le viene impuesto al hombre por su misma naturaleza esencial: su fuerza no depende de las sensaciones, los premios o los castigos, o las consecuencias extrínsecas que pueda reportar sino que ha de ser algo intrínseco y esencial: hay una determinada forma de conducta que es necesariamente un mal.

Esta cita nos conduce a la trilogía de ciencia-ficción, donde el tema de la moral o la justicia es central a pesar de que la influencia de Platón no se deja traslucir tan clara y directamente. En ella no se habla de mundos imaginarios a los que sólo unos pocos tienen acceso o a los que todos accederemos en otra vida; en este caso, se trata de planetas que tienen existencia real, a los que, sin embargo, no podemos tener acceso a través de la realidad. Consecuentemente, en este caso no es posible aplicar la concepción platónica del mundo de las ideas, si bien es cierto que entre estas ideas no se puede incluir el concepto de sociedad que Platón expone en *La República*. MacDonald (1998:324) comenta al respecto:

One thing Lewis did not admire in Plato was the utopian political community described in Plato's *Republic*. Lewis attacked the Platonic state in his pre-Christian narrative poem *Dymer* (1926). He later recalled that at the time "he detested the state in Plato's *Republic* as much as he had liked everything else in Plato".

Se ha de señalar que la sociedad que Lewis refleja en estos planetas coincide con la propuesta de Platón en algunos aspectos. Uno de ellos supone la

consideración de que esta sociedad debe estar estratificada, de manera que cada individuo ocupe su lugar. Un ejemplo ilustrativo en este sentido aparece en *The Magician's Nephew* (p.109), cuando Aslan pronuncia un discurso ante los habitantes de Narnia para exponerles claramente su ofrecimiento y las normas que deben acatar. El mantenimiento del orden exige, necesariamente, la obediencia a Aslan, en este caso, ya que es la única forma de evitar el caos.

En *Out of the Silent Planet* esta idea se condensa principalmente en la siguiente cita:

There must be rule, yet how can creatures rule themselves? Beasts must be ruled by "hnau" and "hnau" by "eldila" and "eldila" by Maleldil. These creatures have no "eldila". They are like one trying to lift himself by his own hair –or one trying to see over a whole country when he is on a level with it– like a female trying to beget young on herself (p. 119).

Para garantizar la armonía, resulta imprescindible mantener firmes y bien cerrados todos los eslabones de la cadena. Poco antes de esta cita, hay otra intervención que no deja de ser curiosa por cuanto, al referirse a los habitantes de ese planeta, el autor comenta cómo podría ser una sociedad de valores completamente opuestos:

Unless, of course, the "hrossa" were after all under the thumb of the "sorns", superior to their masters in all the qualities that human beings value, but intellectually inferior to them and dependent on them. It would be a strange but not an inconceivable world; heroism and poetry at the bottom, cold scientific intellect above it, and overtopping all, some dark superstition which scientific intellect, helpless against the revenge of the emotional depths it had ignored, had neither will nor power to remove (*OSP*, p. 99).

Debemos mencionar, a propósito de la primera de estas dos últimas citas, el concepto de *ruler* o persona que debe gobernar y cuya existencia es incuestionable en la trilogía. A diferencia de lo que, según se ha constatado, sucede en los cuentos de Narnia, en la trilogía los personajes que desempeñan esta

función no son seres perfectos que siempre obran correctamente. Ya en *Out of the Silent Planet* se puede leer: “Oyarsa knew everything and ruled everyone [...] Maleldil was a spirit without body, parts or passions” (p.78). Oyarsa, de hecho, y como se lee en la página 108, está por encima de Maleldil: “Oyarsa does not die and he does not breed. He is the one of his kind who was put into Malacandra to rule it when Malacandra was made. His body is not like ours, not yours; it is hard to see and the light goes through it.” Oyarsa, por consiguiente, es un espíritu, lo que determina que la referencia sea más platónica que religiosa. En *Voyage to Venus*, esta referencia se produce, incluso, de manera directa cuando, al hablar del Dios de Ransom, Weston pregunta: “Don’t you worship him because He is pure spirit?”, a lo que Ransom contesta “Good Heavens, no! We worship Him because He is wise and good. There is nothing specially fine about simply being a spirit. The Devil is a spirit” (p. 84).

Platón, quien considera indiscutible la conveniencia de que exista un gobernante, sostiene que esta figura debe ser, ante todo, justa, condición que se adquiere y se cultiva a través del conocimiento. Clive Staples Lewis, por su parte, para quien es igualmente necesaria la existencia de un gobernante, concibe esta figura en un plano superior y omnipotente; por lo tanto, aunque recoge la teoría de Platón, la aplica a un terreno eminentemente religioso, lo que constituye un aspecto ausente de Platón.

El contraste entre sueño y realidad constituye también una constante presente en la trilogía y en *Las Crónicas*. Este contraste queda recogido, en primer lugar, en *Out of the Silent Planet*:

There was something about the whole scene suspicious enough and disagreeable enough to convince him that he had blundered on something criminal, while on the other hand he had all the deep, irrational conviction of his age and class that such things could never cross the path of an ordinary person except in fiction and could least of all be associated with professors and schoolfellows (p. 13).

Asimismo, encontramos otro ejemplo en la misma obra, más adelante:

He was ill for several months, and when he recovered he found himself in considerable doubt as to whether what he remembered had really occurred. [...] He did not lean very heavily on this fact himself, for he had long since observed. That a good many "real" things in the fauna and flora of our own world could be accounted for in the same way if you started with the assumption that they were illusions (pp. 177-78).

De igual modo, en *Voyage to Venus* aparece la siguiente cita, que ilustra, nuevamente, este aspecto:

Something happened to him which perhaps never happens to a man until he is out of his own world: he saw reality, and thought it was a dream. [...] Were all the things which appeared as mythology on Earth scattered through other worlds as realities? (p. 39).

Una vez más, Lewis plantea aquí la idea platónica central y, por ello, se cuestiona si nuestra experiencia es real o es sólo un reflejo de la realidad. Incluso a la hora de percibir nuestro mundo desde otro planeta duda, en primer lugar, sobre la realidad de lo que vive y, en segundo lugar, se plantea la posibilidad de que lo que siempre ha considerado real sea sólo una ficción. Todas estas apreciaciones dependerán de la óptica desde la que se observe: mientras el protagonista se encuentra en otro planeta, considera real lo que vive; por consiguiente, la imposibilidad de estar en un lugar diferente a aquel en el que vivimos no implica que lo único válido sea lo que experimentamos. Como ya se ha apuntado en el capítulo anterior, éste es precisamente el fundamento del mito de la caverna de Platón.

Relacionado con este aspecto es esta otra cita extraída de *Out of the Silent Planet*:

He knew it would seem like mythology when he got back to Earth (if he ever got back), but the presence of Oyarsa was still too fresh a memory to allow him any real doubts. It even occurred to him that the distinction between history and mythology might be itself meaningless outside the Earth (p. 169).

La realidad frente a la irrealidad constituye, pues, una constante en la producción fantástica del autor que nos ocupa. Hasta qué punto tenemos razón la mayoría, simplemente porque no hemos visto, no hemos experimentado. Esta idea la reitera, a menudo, con apariencias distintas, entre las que destaca, por su claridad, la siguiente, expuesta en *Voyage to Venus*:

To think that the spectre you see is an illusion does not rob him of his terrors: it simply adds the further terror of madness itself –and then on top of that the horrible surmise that those whom the rest call mad have, all along, been the only people who see the world as it really is (p. 10).

Más adelante, también nos encontramos con esta cita:

That whole view of the universe which Weston (if it were Weston) had so lately preached to him, took all but complete possession of his mind. He seemed to see that he had been living all his life in a world of illusion. The ghosts, the damned ghosts, were right. The beauty Perelandra, the innocence of the Lady, the sufferings of saints, and the kindly affections of men, were all only an appearance and outward show. What he had called the worlds were but the skins of the worlds: a quarter of a mile beneath the surface, and from thence through thousands of miles of dark and silence and infernal fire, to the very heart of each, Reality lived –the meaningless, the unmade, the omnipotent idiocy to which all spirits were irrelevant and before which all efforts were vain (pp. 166-67).

A propósito de esta misma cuestión, poco más adelante, en esta misma obra, se encuentra otro razonamiento aunque esta vez no se contrasta la realidad con la ficción sino con el mito. El tema a colación es que todo es relativo según el momento en que se viva y bajo qué circunstancias; es decir, los hechos que consideramos posibles pueden no serlo tan claramente bajo otras circunstancias; en el caso que nos ocupa, en este otro planeta:

Long since on Mars, and more strongly since he came to Perelandra, Ransom had been perceiving that the triple distinction of truth from



myth and of both from fact was purely terrestrial –was part and parcel of that unhappy division between soul and body which resulted from the Fall. Even on Earth the sacraments existed as a permanent reminder that the division was neither wholesome nor final. The Incarnation had been the beginning of its disappearance. In Perelandra it would have no meaning at all. Whatever happened here would be of such a nature that earth-men would call it mythological. [...] The whole distinction between things accidental and things designed, like the distinction between fact and myth, was purely terrestrial (pp. 131-135).

El mito representa un aspecto clave en el pensamiento de este escritor, quien en *Voyage to Venus* nos ofrece incluso una definición:

Our mythology is based on a solidier reality than we dream: but it is also at an almost infinite distance from that base. And when they told him this, Ransom at last understood why mythology was what it was – gleams of celestial strength and beauty falling on a jungle of filth and imbecility (p. 187).

El concepto de mito es de gran validez para el autor ya que recurre a él con gran frecuencia. Según podemos leer en *Voyage to Venus*, nuestro escritor lo equipara a la ficción, es decir, con aquello que no es ni ha podido ser real (1995:44): “Myth is always, in one sense of that word, *fantastic*. It deals with impossibles and preternaturals”. Lo que el autor discute es precisamente qué es lo verdaderamente real: “If a naked man and a wise dragon were indeed the sole inhabitants of this floating paradise, then this also was fitting, for at that moment he had a sensation not of following an adventure but of enacting a myth” (p.41). El personaje tiene la sensación de estar viviendo un mito, lo que supone una ruptura con las reglas o definiciones que distinguen el mito. Con ello, Lewis quiere acentuar la fantasía de una escena que, ya de por sí, está impregnada de ella por el entorno en que se desarrolla. Más adelante, vuelve a insistir en esta idea: “He remembered his old suspicion that what as myth in one world might always be fact in some other” (p.92). En las siguientes páginas llega incluso a comparar el mito con los milagros: “became startlingly conscious of his own experience in

walking on the topside of them as a miracle or a myth [...] as a dream fades when we wake (p. 149). “All that seemed like a dream” (p. 151). “If the things were real, he never found any explanation of them” (p. 170). Al respecto, Menuge (1997:287) nos hace una interesante aportación:

Myth becomes fact in Jesus Christ. [...] Lewis also saw traces of this in Plato who wrote in *The Republic* of a perfectly righteous man who, because of his goodness, was rejected, tortured and impaled. While Plato surely was alluding to the death of Socrates (whose death was from hemlock, not from being impaled), Lewis sees it at a deepest point: Plato is talking, and knows he is talking, about the fate of goodness in a wicked and misunderstanding world. But that is not something simply other than the Passion of Christ. It is the very same thing of which the Passion is the supreme illustration ... Plato probably did not know that the ideally perfect instance of crucified goodness which he had depicted would ever become actual and historical.

Eliade (1973:13) señala que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, no se considera que el mito sea una ficción sino, por el contrario, tal y como lo concebían las sociedades arcaicas, una “historia verdadera”, “una historia de inapreciable valor porque es sagrada, ejemplar y significativa”. En esta misma línea, tanto Lewis como Tolkien coinciden en la consideración de que el mito es “the indispensable aura of Truth” (Hein,1998:xiii), el vehículo de la verdad. Es más, la esencia del mito consiste en la irrupción de lo sagrado o sobrenatural en el mundo, por lo que no es de extrañar, entonces, que Lewis se refiera a Jesucristo como un mito hecho realidad. Tal y como ya apuntamos, Eliade (1973:184) señala que, a principios del siglo II, Elio Theon, en su tratado *Progymnarmata*, ya establecía la diferencia entre mito y narración: el mito es una “exposición falsa que describe algo verdadero”, mientras que la narración es “una exposición que describe acontecimientos que tuvieron lugar o pudieron haberlo tenido”. Esta consideración puede ser la explicación de que, aunque Platón proclamara una filosofía rigurosa y sistemática, desvinculada de la religión griega, no llegara a abolir definitivamente el pensamiento mítico.

Estrechamente vinculado a esta cuestión, aunque sin pertenecer a lo estrictamente fantástico, es el uso del término *heaven*, concebido como el firmamento, como algo que está más allá de nuestro alcance y en donde se encuentran todos los planetas. La cita “I am a very light sleeper since I have travelled in the Heavens” (*That Hideous Strength*, p. 181), junto con la siguiente, “For him [Oyarsa] Malacandra is only a place in the heavens; it is in the heavens that he and the others live” (*Out of the Silent Planet*, p. 110), son ilustrativas al respecto. Como se desprende de estas palabras, Lewis nos transmite la idea de que el hombre no representa más que un punto en la inmensidad del universo; si esta cuestión sobre la insignificancia del ser humano se plantea considerando la existencia de vida en otros planetas, mucho más ha de plantearse si pensamos que no la hay. Esta idea se sustenta con el siguiente fragmento de *Out of the Silent Planet* (p.139): “But Malacandra, like all worlds, floats in heven. And I am not *here* altogether as you are, Ransom of Thulcandra. Creatures of your kind must drop out of heaven into a world; for us the worlds are places in heaven” (*Out of the Silent Planet*, p. 139).

Este tema de la existencia del firmamento se recoge asimismo en *The Great Divorce* (1945), título que alude al divorcio entre el cielo y el infierno. Lewis expone de forma clara y contundente que el cielo es lo único que existe después de la muerte: “Hell is a state of mind [...] Heaven is reality” (p. 63); más adelante, precisa aun más esta idea: “All Hell is smaller than one pebble of your earthly world: but it is smaller than one atom of this world, the Real world” (p.113).

El firmamento, figura de nuevo en *Voyage to Venus* en contraste, esta vez, con el *Deep Heaven* o lugar adonde se dirigen las personas tras la muerte y donde habita quien tiene el control de todo: “With us they go away after a time. Maleldil takes the soul out of them and puts it somewhere else –in Deep Heaven, we hope. They call it death” (p.59). Este lugar, el *Deep Heaven*, aparece igualmente en *That Hideous Strength*: “This is the courtesy of Deep Heaven: that when you mean well, He always takes you to have meant better than you knew. It will not be enough for always. He is very jealous. He will have you for no one but himself in

the end” (p.138). Por lo tanto, podemos afirmar que el *Deep Heaven* representa para la trilogía lo que Narnia para *Las Crónicas*. No obstante, la importancia que se concede a este lugar en Perelandra no es central como en el caso de los cuentos, en los que Narnia constituye el eje alrededor del cual giran todas las historias. Por otra parte, además, el *Deep Heaven* se distingue de Narnia en el hecho de que no todos pueden acceder a él. A la pregunta: “Will he die?”, Ransom contesta lo siguiente: “He will be taken away, I believe. Back into Deep Heaven. It has happened to one or two people, perhaps about six, since the world began” (*That Hideous Strength*, p.116). Es este un dato que debe tenerse en cuenta porque impide equiparar este lugar a lo que para Platón constituye el mundo de las ideas. Efectivamente, para el filósofo, todos los seres humanos accederán al Hades aunque algunos tengan que esperar en un lugar intermedio el tiempo necesario para purificarse de las malas acciones de las que se haya podido contaminar su alma. Por su parte, Lewis no proporciona mayor información sobre este lugar, lo que permite interpretar que no era intención del autor ahondar sobre este tema sino, como se apuntaba en el primer capítulo, mostrar su repulsa hacia la *cientificación*. Sin cortapisas lo expone en *Voyage to Venus*:

But his chief captor, Professor Weston, had meant plenty of harm. He was a man obsessed with the idea which is at the moment circulating all over our planet in obscure works of “scientification”, in little Interplanetary Societies and Rocketry Clubs, and between the covers of monstrous magazines, ignored or mocked by the intellectuals, but ready, if ever the power is put into its hands, to open a new chapter of misery for the universe (p. 73).

Y, más adelante, añade:

Man in himself is nothing. The forward movements of life –the growing spirituality– is everything. [...] I worked first for myself; then for science; then for humanity; but now at last for Spirit itself –I might say, borrowing language which will be more familiar to you, the Holy Spirit (pp.81-82).

Efectivamente, la conquista de la Naturaleza por parte del hombre supondrá sólo que unos pocos ejercerán su poder sobre el resto de los hombres, ya que el aumento de poder de unos se producirá siempre a costa de otros: “Each advance leaves him weaker as well as stronger. In every victory, besides being the general who triumphs, he is also the prisoner who follows the triumphal car. [...] Man’s final conquest has proved to be the abolition of Man” (1999:36).

Hay otros pasajes destacados por la relación que tienen con Platón en las que el autor prácticamente calca sus propias palabras; el primero se encuentra en *Voyage to Venus* y dice: “You have never seen more than an appearance of anything” (p. 187); y el segundo aparece en *That Hideous Strength*, en el momento en que Mark se dirige al encuentro con su esposa Jane, donde leemos: “Love, Plato says, is the son of Want” (p.233) en la conclusión del libro.

En el caso de *Till We Have Faces*, vuelve a aparecer ese lugar adonde nos dirigiremos tras la muerte. Efectivamente, al final de la novela, Orual sueña con este lugar, donde se encuentra con todas las personas queridas que ya han muerto. En este sueño, que experimenta justo antes de su muerte, ella misma se arrepiente de todos sus errores, su vanidad y su soberbia.

En varios momentos de la obra Orual se refiere al hecho de que está escribiendo el libro sobre su vida, en el que, en más de una ocasión, los episodios finalizan con las palabras *No Answer*. El personaje no comprende por qué el destino está contra ella; por qué su hermana la relega a un segundo plano; y por qué no pudo conseguir al único hombre que verdaderamente amó, quien estaba casado y enamorado de su esposa. Pero en la última página, y a raíz de este sueño que tuvo, comenta: “I ended my first book with the words *No Answer*. I know now, Lord, why you utter no answer. You are yourself the answer. Before your face questions die away” (p. 319). Como se puede observar, de nuevo se encuentran aquí alusiones al mundo de los sentidos al que se refería Platón. A pesar de ser una obra mitológica, en la que Psyche se transforma en diosa, al final de la novela Lewis reconoce que la verdad es única.

Con respecto al personaje de la novela, vale la pena recordar el origen del vocablo que le da nombre (Coupe, 1997:125): “The word *psyche* comes from a

Greek word meaning *breath* or *life*, and by extension *soul*". Aunque, probablemente, Lewis no pretendía ser tan explícito a la hora de describir el personaje de su novela, no dejan de ser interesantes las acepciones que el concepto lleva implícito. Según Jung (1935:153), las características de la psique son innatas, mientras que las del alma, en cierta forma y según las circunstancias, son moldeables; en este planteamiento se observa la coincidencia del psicólogo con Platón, para quien el alma es pura mientras está en el Hades; es al bajar a la Tierra cuando los excesos del cuerpo pueden corromperla.

Por otra parte, el sacrificio de Psique a los dioses es bastante común en la mitología griega, principalmente por parte de las mujeres, como lo expresa Lefkowitz (1990:95):

Of all the roles played by women in Greek myth certainly the most active, and therefore the most deserving of the praise ordinarily accorded to men, is self-sacrifice. Usually the occasion is presented by a battle: an oracle is given that to win a young person must be sacrificed to a god.

La belleza externa de Psique es comparable con la interior y es éste el motivo por el que deciden sacrificarla, para aplacar la ira de los dioses; en cambio, Orual, su hermana mayor y narradora de la novela, representa la fealdad, tanto exterior –su propio padre le reconoce que no es ella la ofrecida en sacrificio por su más que evidente defecto– como interior; y representa, igualmente, la soberbia y la vanidad: “I was ashamed again, ashamed of my mortality” (p. 122), “This shame has nothing to do with He or She. It’s the being mortal; being, how shall I say it? ... insufficient. Don’t you think a dream would feel shy if it were seen walking about in the waking world?” (p. 124).

El momento álgido de la historia sucede cuando las hermanas se encuentran después de haber sido separadas: es entonces cuando Orual, al darse cuenta de que su hermana no desea volver con ella, la considera una desagradecida a la que ha dedicado, inútilmente, buena parte de su vida hasta el punto de haberse ofrecido a ocupar el lugar de su hermana en el sacrificio a los

dioses: “You are right. It is fit that one should die for the people. Give me to the Brute instead of Istra”, (p. 69). Es en este preciso momento cuando, al sentirse defraudada por su hermana, brotan en Orual todos los sentimientos negativos: “I just overrule her somehow” (p.156), “If there is no other way, I will kill her” (p.157).

La soberbia y amargura que siente Orual se hacen patente en las siguientes palabras, pronunciadas ante el cadáver de Bartia, el único hombre al que amó: “The tears that stood in my eyes behind my veil were tears of pity for myself more than for him. I did not let them fall” (p. 207); más adelante, y a propósito del sobrino que va a heredar su trono comenta: “I could have loved him if I had let myself and if Redival [su otra hermana] had been out of the way. But I would never give my heart again to any young creature” (p. 247).

A propósito, también, de la confusión ya nombrada entre lo real y lo irreal, Orual comete el error de querer comprobar la existencia de lo irreal con una señal real; es decir, quiere traspasar la barrera para asegurarse sin comprender que la demostración de lo que uno estima como cierto no siempre puede llevarse a cabo de una forma material:

Was it madness or not? Which was true? Which would be worse? I was at that very moment when, if they meant us well, the gods would speak. Mark what they did instead. It began to rain. It was only a light rain, but it changed everything for me (pp. 134-35).

A partir de este momento, Orual mantiene una lucha interior y se debate entre la posibilidad de creer a Psique y, con ello, en lo que no ve, y la posibilidad de no creer lo que no se ve y, con ello, de pensar que todo ello obedece a la imaginación de Psique: “Her old fantasy, raised up by her madness and taken by her for reality” (p. 152). Como tuvimos ocasión de manifestar en el capítulo cuarto, en los últimos años de su vida, Orual decide cubrirse el rostro para siempre con un velo que no sólo oculta su fealdad, sino, también, todos sus errores, sus defectos, entre lo que destaca su negativa a ver aquello que se le ha ofrecido. Al

final del libro Orual ha cambiado. Su alma corrupta se ha purificado pero está triste y sola. En las últimas páginas reconoce que Psique podía tener razón:

What we may see we call a real thing, and what one only sees we call a dream. But things that many see may have no taste or moment in them at all, and things that are shown only to one may be spears and waterspouts of truth from the very depth of truth (p. 288).

Pero Orual ya no puede dar marcha atrás. Ha dejado pasar su oportunidad y se siente sola y desgraciada. Es entonces cuando decide taparse la cara, gesto que justifica el título de la obra, *Hasta que tengamos rostro*<sup>4</sup>, que alude al momento en que podamos ver lo que no se puede percibir a través de los ojos. Como la propia Orual comenta en la introducción de la novela: “Since I write this book against the gods, it is just that I should put into it whatever can be said against myself” (pp.82-83). A medida que van transcurriendo los años, Orual reconoce que la reina en la que se ha convertido está tomando posesión de su personalidad paulatinamente:

I must now pass quickly over many years [...] during which the Queen of Glome had more and more part in me and Orual had less and less. I locked her up or laid her asleep as best I could somewhere deep down inside me; she lay curled there. It was like being with child, but reversed; the thing I carried in me grew slowly smaller and less alive (p. 235).

El final de la novela es completamente platónico y no sólo por todo lo referido hasta el momento, sino, además, porque el propio Clive Staples Lewis cita al maestro del filósofo al exponer su conclusión:

Then I remembered that conversation which his friends had with Socrates before he drank the hemlock, and how he said that true wisdom is the skill and practice of death. [...] To say that I was Ungit meant that I was as ugly in soul as she; greedy, blood-gorged. But if I

---

<sup>4</sup> Traducción en la versión española.



practised true philosophy, as Socrates meant it, I should change my ugly face into a fair one (p. 292).

Una última referencia a Platón figura en las últimas palabras de la obra, que responden, casi textualmente, a las expresadas por el propio filósofo: “We are all limbs and parts of the whole” (pp. 311-12). Por lo tanto, y como es evidente, la transformación que experimenta Orual se orienta hacia una visión más espiritual de la existencia evidente; sin embargo, el autor destaca que, en su caso, es demasiado tarde, pues comprende que ha dejado pasar la oportunidad de permanecer en contacto con su hermana y con el mundo y ahora ya se siente abandonada por todos. Como afirma Jung (1947:146): “Lo que queda en el alma no son las tormentas ni los truenos, ni los relámpagos, ni lluvias ni nubes, sino las fantasías producidas por los afectos”.

Para terminar este apartado, vamos a destacar una cita de Aeschliman (1998:85), que reza así:

Harvard philosopher Charles Larmore recently wrote that “Basically, Plato was right”, because “moral value is something real and non-natural”. If we do not trust and apply reason in the traditional way deriving from Plato and Aristotle, as mediated by Christianity, then philosophy is only a pretence.

Lo que resume con bastante acierto la visión que tenía también nuestro autor de la filosofía de Platón.

#### *6.4.2. Ética*

La visión que sobre el concepto de ética nos ofrece el propio autor de *Las Crónicas* la relaciona explícitamente con la propia de Platón, pues ambos coinciden en que para alcanzar los principios éticos universales es necesario el estudio y la educación porque el saber constituye una virtud imprescindible para lograr el bien:

When the age for reflective thought comes, the pupil who has been thus trained in “ordinate affections” or “just sentiments” will easily find the first principles in Ethics; but to the corrupt man they will never be visible at all and he can make no progress in that science. Plato before him [St. Augustine] had said the same (*The Abolition of Man*, p.10).

La ética supone una forma de vida fundamentada en principios morales. Por tanto, la presencia concreta de este concepto en Clive Staples Lewis se refleja principalmente en el comportamiento de los niños protagonistas de *Las Crónicas*, cuando cumplen con su deber. De igual modo, el autor trata ampliamente estos principios morales en *The Abolition of Man*, en el libro primero de *Mere Christianity* y en el capítulo cinco de *Miracles*. En ellos discute el proceso que conduce al conocimiento de la verdad moral y la justificación de ese conocimiento. Para Lewis, los imperativos básicos de la moralidad –que él llamó Tao<sup>5</sup>– han sido reconocidos por todas las sociedades humanas desarrolladas:

This thing which I have called the *Tao*, and which others may call Natural Law or Traditional Morality or The First Principles of Practical Reason or The First Platitudes, is not one among a series of possible systems of value. It is the sole source of all value judgments (*The Abolition of Man*, p.27).

Lewis define el *Tao* o la virtud de la siguiente manera (1999:11):

It is the reality beyond all predicates, the abyss that was before the Creator Himself. It is Nature, it is the Way, the Road. It is the Way in which the universe goes on, the Way in which things everlastingly emerge, stilly and tranquilly, into space and time. It is also the Way which every man should tread in imitation of that cosmic and supercosmic progression, conforming all activities to that great exemplar.

---

<sup>5</sup> Aeschliman (1998:395): By using the chinese conception of the “Tao” as an equivalent for Natural Law, Lewis wished to overcome the ethnocentrism that suggests that Western civilization was uniquely or exclusively privileged in its ethical insight and heritage, and that others were “lesser breeds without the law”.

El *Tao* no es sólo un sistema de valores, sino la única fuente de todos los juicios de valor, de modo que rechazar el *Tao* implica rechazar todos los valores. Lo que comúnmente conocemos como ideologías son simplemente fragmentos aislados del *Tao*. El rechazo del *Tao* por la acogida a nuevas ideologías es el rechazo de las ramas al tronco del árbol. La destrucción de la base implica la destrucción de los principios básicos de la humanidad.

Lewis combina esta idea con la razón: la unión de ambas supone la consideración de que el hombre debe aprender a apreciar las cosas agradables, a disfrutar de las cosas que le placen y a detestar las que resultan odiosas: “The Natural is the opposite of the Artificial, The Civil, the Human, the Spiritual and the Supernatural” (1999:42). Al igual que para Platón la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza son las cuatro virtudes principales, para Lewis la aplicación de estas cuatro virtudes es imprescindible para el autoconocimiento de la persona. En sus obras *Mere Christianity*, *The Abolition of Man* y *Christian Reflections* el autor afirma que estas virtudes no son estrictamente cristianas, sino que constituyen parte importante tanto de la filosofía como de la fe cristiana. Las definiciones que Lewis nos proporciona de cada una de ellas las expondremos seguidamente:

La prudencia se entiende como el sentido común que debe fomentar la persona en los aspectos concretos de la vida diaria, de modo que no se deje llevar por el primer impulso si éste es exagerado.

Por su parte, la justicia, en la línea de Platón, se refiere a la idea de que a cada individuo se le ha de dar según se merezca. Esta virtud se puede manifestar en tres vertientes: en primer lugar, en la relación entre los individuos; en segundo lugar, en la relación de los individuos con la sociedad, que es el medio natural en que se desenvuelve el ser humano; y, por último, en la relación de los individuos con el fin que persiguen en la vida o, lo que es lo mismo, en la relación del individuo con su misión de descubrir y llevar a cabo la función que tenemos encomendada.

La fortaleza, por su parte, no sólo se define como el coraje que se debe manifestar ante el peligro sino también el que se debe manifesar en el desempeño

de toda tarea; por tanto, debe traslucirse tanto en la vida cotidiana como en situaciones concretas. Supone la lucha que debe mantener el ser humano a lo largo de su vida para alcanzar los objetivos que se proponga y de los que tanto habló Platón.

La última de las virtudes, la templanza, implica que el individuo ha de ir al paso adecuado en cada una de las parcelas de su vida; por consiguiente, la precipitación o incluso el freno a destiempo son cualidades negativas en la persona. A diferencia de la prudencia, que hace referencia a las reacciones del individuo en un momento dado, la templanza constituye una virtud que se desarrolla a largo plazo.

Los principios del Tao incluyen, también, ocho apartados que Lewis ilustró con ejemplos de distintas fuentes, entre las que se encuentran, naturalmente y con frecuencia, los escritos de Platón. Estos principios, que exponemos a continuación, no tienen tanto que ver con el Cristianismo como con las normas básicas que deben existir en la sociedad:

- 1) *Beneficencia general*, entendida como el deseo de ayudar y no dañar a los demás. Esta puede ser negativa: “I have not caused hunger. I have not caused weeping.” (Ancient Egyptian. *ERE* v. 478); y positiva: “When the people have multiplied, what next should be done for them? The Master said, Enrich them. Jan Ch’iu said, When one has enriched them, what next should be done for them? The Master said, Instruct them.” (Ancient chinese. *Analects*, xiii. 9).
  
- 2) *Beneficencia especial* o interés particular por aquellos que tienen afinidad con nosotros: “Natural affection is a thing right and according to Nature”. (Greek. Epictetus, iii. 24); “Has it escaped you that, in the eyes of gods and good men, your native land deserves from you more honour, worship, and reverence than your mother and father and all your ancestors? That you should give a softer answer to its anger than to a father’s anger? That if you cannot persuade it to alter its mind you must obey it in all quietness,

whether it binds you or bets you or sends you to a war where you may get wounds or death?” (Greek. Plato, *Crito*, 51, a, b).

- 3) *Deberes con los padres y mayores*, que todos los adultos debemos asumir: “Children, old men, the poor, and the sick, should be considered as the lords of the atmosphere”. (Hindu. Janet, i.8).
- 4) *Deberes con los niños y descendientes*: al igual que en el caso anterior, hacia la infancia. “The killing of the women and more especially of the young boys and girls who are to go to make up the future strength of the people, is the saddest part ... and we feel it very sorely”. (Redskin. Account of the Battle of Wounded Knee. *ERE* v.432).
- 5) *Justicia*: este apartado se refiere, de una parte, al plano sexual: “Has he approached his neighbour’s wife?” (Babylonian. List of Sins. *ERE* v.446); como de otra, a la honradez: “Justice is the settled and permanent intention of rendering to each man his rights”, Roman. Justinian, *Institutions*, I. i); y, por ultimo, alude también a las leyes: “Do not unrighteousness in judgement. You must not consider the fact that one party is poor nor the fact that the other is a great man.” (Ancient Jewish. Leviticus 19:15).
- 6) *Buena intención y veracidad*: referido a que cualquier acto que realicemos debe tener siempre un componente positivo: “The Foundation of Justice is good faith” (Roman. Cicero, *De Off.* I. vii).
- 7) *Compasión*, principalmente hacia las personas más desprotegidas: “You will see them take care of ... widows, orpahns, and old men, never reproaching them.” (Redskin. *ERE* v. 439).
- 8) *Magnanimidad* o deseo de ofrecerse al servicio de lo que es bueno: “There are two kinds of injustice: the first is found in those who do an

injury, the second in those who fail to protect another from injury when they can” (Roman. Cicero, *De Off.* I. vii).

Estos ocho principios representan las premisas del argumento moral y constituyen parte de la razón misma, cimentada en la estructura de la realidad; una realidad que no responde a la concepción moderna de una naturaleza despojada de valor moral sino al concepto clásico de una naturaleza en la cual el bien ya está impreso. Como se ha podido comprobar en este pequeño muestrario, las fuentes son de procedencia diversa puesto que todo tratado sobre la moral general es válido para cualquier sociedad.

Lewis sugiere, en *Mere Christianity*, que las máximas del Tao, a las que alude en este caso como Ley de la Naturaleza, son conocidas por todos y no necesitan ser enseñadas. No obstante, aunque el ser humano conoce el modo correcto de comportarse, lo cierto es que no siempre lo practica; es decir, a diferencia de Platón, para quien el hombre que actúa mal lo hace por desconocimiento, para Lewis el hombre, aunque conoce la Ley de la Naturaleza, con frecuencia la transgrede. Esta consideración constituye la base de su reflexión sobre el ser humano y el universo en el que vive: en su opinión, una de las razones que explican ese hecho es la afirmación de que el universo no es perfecto; para lograr esta perfección es necesario que los hombres sean generosos y desprendidos. La Ley de la Naturaleza Humana, la que regula lo correcto o incorrecto, debe estar por encima de las normas de comportamiento y debe ser acatada por todos. Cabe destacar, además, que en *The Abolition of Man*, Lewis no considera que estas leyes sean obvias sino, como él mismo dice, *self-evident*, pero que pueden necesitar ser enseñadas.

Sintetizando lo expuesto hasta ahora, podríamos decir que, para Lewis, la verdadera felicidad del hombre consiste en alcanzar el bien supremo. Este bien supremo incluye el conocimiento de Dios, que sólo se alcanza por medio de la virtud, tratando de asemejarse a Dios tanto como sea posible. En *Las Leyes*, Platón declara que el alma es la medida de todas las cosas; en el mismo sentido,

Lewis heredó especialmente de Platón ese interés por los ideales de la verdad, el bien y la belleza:

Los partidarios de estas teorías [materialistas] es muy posible que crean que el fuego, la tierra, el agua y el aire son elementos primordiales de todas las cosas, que les den el nombre de naturaleza y que el alma es un producto posterior resultante de ellas (...) Entre otras cosas que ignoran de ella está el de su origen, que está entre los primeros elementos, que nació con anterioridad a todos los cuerpos y que es la autoridad máxima para que se dé cualquier cambio o transformación en cualquiera de ellos. Si esto es así, ¿no habría de admitir también por fuerza que aquello que está emparentado con el alma ha nacido antes que lo que está relacionado con el cuerpo, dado que el alma es más antigua que el cuerpo? (855b).

Con respecto al alma y a su condición de origen de todas las cosas, Platón, al igual que Lewis, la compara con algo superior e inalcanzable:

El alma es la causa del bien y del mal, la belleza y la fealdad, la justicia y la injusticia. [...] Y con respecto a todos los astros, a la luna, a los años, los meses y las estaciones en general, ¿qué otra cosa cabe decir sino lo mismo, esto es, que, dado que el alma o las almas muestran ser la causa de todo eso y son buenas en toda virtud, habremos de decir que las almas son dioses y que ellas regulan todo el universo, bien sea residiendo en los cuerpos, al ser seres vivientes, bien sea de cualquier otra manera? (865e-872d).

Retomando la gran pregunta sobre la esencia del bien, la filosofía occidental propone, al menos, tres posibles respuestas: el naturalismo, el antinaturalismo y la ética de la virtud.

Con respecto a la primera de ellas, el naturalismo, se ha de comenzar apuntando que el primer naturalista fue Platón, al sostener la existencia de una forma universal, la bondad. La tarea del hombre de convertirse en un ser moral consiste en copiar esta idea tan bien como pueda. A medida que pasa el tiempo y va adquiriendo conocimientos, el hombre debería ser capaz de mejorar estas copias, con lo cual iría acercándose al ideal de bondad, que, en el reino de las ideas, desempeña la función del sol, esto es, iluminar a todas las demás ideas.

El antinaturalismo, por su parte, cuyos representantes serían Hobbes, Moore y Hume, afirma que la naturaleza no posee elementos que sean buenos o malos, como puede suceder con la moral; es decir, lo moral y lo natural son cosas distintas.

Por último, la ética de la virtud de Aristóteles nos dice que la bondad es el resultado de las virtudes, de modo que si inculcamos virtudes en las personas, éstas serán buenas (Marinoff, 2000:240-243).

Si comparamos estas ideas con las que expone Clive Staples Lewis en el capítulo dos de *Miracles* titulado “The Naturalist and the Supernaturalist”, observamos que nuestro autor llama naturalistas a quienes no creen en la existencia de algo más allá de la naturaleza; por tanto, se refiere a los antinaturalistas tal y como los acabamos de definir; y, por otra parte, denomina supernaturalistas a quienes creen en la existencia de algo más allá de la naturaleza y que se identificarían, por tanto, con los naturalistas, cuyo origen, según hemos afirmado, está en Platón.

El naturalista, tal y como lo entiende Lewis, niega la existencia de un poder o fuerza, imperceptible a través de los sentidos, que origine los acontecimientos; por el contrario, el supernaturalista defiende la existencia de un hecho que, aunque inexplicable, permanece y existe; no obstante, este movimiento discrepa de aquellos que identifican este hecho con la naturaleza, entendida como *the whole show* (Lewis, 1998:6). El supernaturalista, por otra parte, además, piensa que los objetos se clasifican en dos grupos. En el primero, encontramos un objeto que es básico y original, que existe por sí mismo; en el segundo, encontramos aquellos objetos que simplemente derivan del anterior. El primero ha sido la causa de que las demás existan y éstas dejarán de existir o se alterarán cuando la primera lo desee.

De estas consideraciones se deriva que no podemos equiparar el concepto de naturalista manejado por Lewis con el movimiento que preconizaba Platón, pues, para Lewis, su filósofo era un supernaturalista ya que el matiz diferenciador entre ambos reside en el hecho de que Lewis se refería a ese ideal del bien con el término “Dios”. De hecho, todas las religiones son, en el sentido en que estamos



empleando el término, naturalistas, porque atribuyen la bondad a Dios, quien nos la confiere a nosotros. Platón, por su parte, afirma la imposibilidad de proporcionar una definición concreta de la bondad, puesto que, aunque considera que la mente puede percibir su esencia, se siente incapaz de verbalizarla.

De entre los personajes de *Till We Have Faces*, ya hemos afirmado que Psique es quien representa la bondad, la virtud, el amor y la belleza:

It was beauty that did not astonish you till afterwards when you had gone out of sight of her and reflected on it. While she was with you, you were not astonished. It seemed the most natural thing in the world. As the Fox delighted to say, she was “according to nature” (p. 30).

Siguiendo con el tema ya nombrado anteriormente debemos añadir que, para Lewis, la naturaleza en sí es bella, perfecta, y, por tanto, es el hombre el que hace mal uso de ella. La naturaleza es perfecta porque ha sido creada por un ser perfecto; las personas, aunque también han sido creadas perfectas, son corrompidas por la sociedad; por lo tanto, el individuo se va haciendo imperfecto, y, con ello, corrompe la naturaleza: “What we call Man’s power over Nature turns out to be a power exercised by some men over other men with Nature as an instrument” (Lewis, 1998:34).

### **6.5. Otras ideas platónicas**

En este apartado nos ocuparemos de aquellos otros temas por los que ambos autores muestran un interés común aunque no les hayan dedicado un tratamiento monográfico. Como veremos en las siguientes páginas, todos ellos, sin embargo, guardan una cierta relación con los aspectos que estamos tratando. Nos referimos, en primer lugar, a la cosmología u origen del universo y, en segundo lugar, a la muerte.

### 6.5.1 Cosmología

La cosmología abarca el estudio del cosmos o universo en dos sentidos: el primero sería la rama de la astronomía que explora los orígenes y evolución del universo como un sistema ordenado de cuerpos celestes, es decir, la ciencia de la astronomía tal y como la entendemos hoy en día; y el segundo estaría representado por la investigación filosófica sobre la naturaleza, el sentido, la razón de ser y el destino del universo, que especula sobre el efecto de los planetas, las estrellas, el firmamento y el espacio sobre el conocimiento y la trascendencia del ser humano.

Con respecto al primero de estos enfoques, la teoría científica más difundida es la del *Big Bang*<sup>6</sup>, según la cual hubo un momento en el pasado en el que toda la materia y la energía del universo se hallaban concentradas en un gran bloque; en ese momento del pasado, denominado *tiempo cero*, tiene lugar el origen del universo, que, naturalmente, no disponía del aspecto con el que lo conocemos actualmente.

Georges Edward Lemaitre (1894-1966) sugirió que toda la materia y energía se hallaban comprimidas en una gigantesca masa de diámetro quizá no superior a unos cuantos años-luz. Esta masa era inestable y estalló en lo que cabe imaginar como la más fantástica y catastrófica explosión de todos los tiempos ya que los fragmentos de dicha explosión resultaron ser, posteriormente, las galaxias, que fueron despedidas violentamente en todas las direcciones. Esta teoría plantea una serie de interrogantes, como por ejemplo, cuál fue el detonante de esa explosión; nosotros, por nuestra parte, dejaremos estas interrogantes sin respuesta ya que no es el propósito de este apartado ahondar en las cuestiones puramente científicas.

El segundo de los enfoques se ha de relacionar, inevitablemente, con la posibilidad planteada también por los científicos sobre la existencia de una fuerza superior. Tanto es así que la idea de que existe un Dios ha condicionado numerosos trabajos científicos, como ilustramos a continuación. Así, en el siglo

---

<sup>6</sup> Puesto que la traducción española de este término perdería la espectacularidad que posee en inglés, nadie utiliza la expresión “teoría del universo en explosión”.

XVII, para Isaac Newton, el mayor científico de todos los tiempos, el objetivo último de la ciencia no es otro que llegar a Dios, según escribe en una de las “Cuestiones” incluidas en su libro *Óptica*: “El objetivo básico de la filosofía natural [esto es, la ciencia] es argumentar a partir de los fenómenos, sin imaginar hipótesis, y deducir las causas a partir de los efectos hasta alcanzar la primerísima causa que ciertamente no es mecánica” (Sánchez Ron, 1996:99). Por su parte, Albert Einstein también escribió (Sánchez Ron, 1996:102):

La experiencia más bella y profunda que pueda tener el hombre en el sentido de lo misterioso [...] percibir que, tras lo que podemos experimentar se oculta algo inalcanzable a nuestros sentidos, algo cuya belleza y sublimidad se alcanza sólo indirectamente y a modo de pálido reflejo, es religiosidad. En este sentido, yo soy religioso.

Clive Staples Lewis manifestó un interés por ambas concepciones de la cosmología desde muy joven<sup>7</sup> y este interés continuó en sus años adultos. Además, se mostró seguidor del concepto de universo propio de la Edad Media, cuya visión era más positiva que la actual. Efectivamente, para ellos el cielo, santuario de Dios, estaba poblado de inteligencias planetarias y seres angelicales; hoy por hoy, en cambio, el firmamento se concibe como un lugar oscuro, silencioso y vacío. Lewis admitió su preferencia por la versión medieval y la reflejó, en cierto sentido, en la trilogía de ciencia-ficción. Así, cuando Ransom es secuestrado y conducido a Malacandra, se arrepiente de su ignorancia sobre el espacio, sobre su belleza, sobre sus infinitos seres distintos y maravillosos.

En *Reflections of the Psalms*, por su parte, Lewis afirma que Platón poseía una clara teología de la creación en el sentido judeo-cristiano. Todo el universo –y las condiciones de tiempo y espacio en las cuales existe– se produce por el deseo de ese Dios perfecto que está por encima y fuera de todo lo que crea. De hecho, Platón afirma que “el Cosmos es lo más bello de todo lo que ha sido producido, y el demiurgo es la más perfecta y la mejor de las causas” (28c). Por consiguiente,

---

<sup>7</sup> En su juventud le regalaron un telescopio que conservaba como uno de sus más preciados tesoros.

tanto Lewis como Platón no sólo sienten una gran admiración por la cosmología sino, además, por lo que de misterioso encierra.

### 6.5.2. La Muerte

Para Platón cuerpo y alma son los dos componentes del ser humano. El primero no es más que el vehículo que permite que las almas habiten en la Tierra, pero éstas continuarán viviendo más allá de la muerte del cuerpo al que han sido destinadas temporalmente. En opinión del filósofo, el alma debe liberarse poco a poco de la pesada carga que es el cuerpo para poder acceder a la contemplación de las ideas.

Platón trata expresamente esta cuestión en *Axioco, o de la muerte*, cuando consuela a un amigo que está viviendo sus últimas horas. En este diálogo, el filósofo afirma que abandonar la vida no es sino cambiar un mal por un bien ya que el alma, como hemos apuntado, va a seguir viviendo pero sin las limitaciones que le impone el cuerpo, exenta de dolores porque “no es a la muerte, sino a la inmortalidad, hacia donde [las personas] se encaminan” (370c).

La obra de Lewis contiene, igualmente, diversas referencias a la muerte. Entre ellas es interesante destacar el comentario de la propia Psique sobre este concepto: “I have always [...] had a kind of longing for death. [...] It was when I was happiest that I longed most. [...] Somewhere else there must be more of it [beauty]. Everything seemed to be saying, Psyche, come!” (p. 82). Esta visión de la muerte como un tránsito sereno no es exclusiva de Lewis, como advierte Jung en una de sus obras (1935:235):

Es más higiénico ver en la muerte un fin hacia el cual debemos tender, y que la resistencia contra ese fin es algo insano y anormal, porque sustrae su fin propio a la segunda mitad de la vida. Por esa razón todas las religiones con un fin sobrenatural me parecen extraordinariamente razonables, desde un punto de vista de higiene del alma. [...] Desde el punto de vista de la salud mental, es recomendable pensar que la muerte no es más que un tránsito, una parte de un proceso vital desconocido, grande y prolongado.

En *A Grief Observed* Clive Staples Lewis aborda nuevamente el tema de la muerte a raíz del fallecimiento de su esposa. Es una pequeña obra, donde también plantea dudas acerca de todos los principios de los que tanto habló y escribió durante toda su vida. Parece como si todas las afirmaciones realizadas hasta entonces procedieran de una persona que ha vivido sin mantener contacto con experiencias y vivencias reales de modo que, al enfrentarse a la dificultad y a la decepción, esta misma persona siente que sus más firmes principios parecen desmoronarse (1966:21): “Where is she now? That is, *in what place* is she *at the present time*. But if H. is not a body – and the body I loved is certainly no longer she – she is in no place at all. And “the present time” is a date or point in our time series”. Y continúa diciendo unas páginas después (1966:34): “The things I am believing are only a dream, or [...] I only dream that I believe them?”

No obstante, después de plantear una serie de dudas en primera persona, comenta: “I wrote that last night. It was a yell rather than a thought” (p. 27), palabras que despejan cualquier duda sobre la firmeza de los cimientos. Según Andrew Rilstone (2000) muchas personas han interpretado erróneamente que Clive Staples Lewis perdió la fe a raíz del episodio narrado en la película *Shadowlands*, basada, en buena medida, en la obra de teatro que, con el mismo título, escribió William Nicholson (1991:96). En ella podemos leer:

God knows. But does God care? [...] We are the rats in the cosmic laboratory. I've no doubt the great experiment is for our own good, eventually, but that still makes God the vivisectionist. [...] Experience is a brutal teacher but you learn fast.

La novela, escrita después del estreno de la película, está basada en ésta y, por ello, repite casi textualmente estas palabras; sin embargo, la biografía de Sayer (1998), a pesar de que constituye una de las más completas del autor, no cita este episodio de su vida.

Con posterioridad a *A Grief Observed* escribió *Letters to Malcolm: Chiefly on Prayer*, que es considerado uno de sus mejores libros teológicos. Esta obra epistolar, publicada varios meses después de su muerte, recoge la correspondencia

que mantiene el autor con Malcolm, personaje ficticio pero muy bien caracterizado, con quien comparte experiencias e intercambia preguntas. No es la primera vez que el autor recurre a este género, pues tuvimos ocasión de constatar que lo utilizó también en *The Screwtape Letters* y en *Out of the Silent Planet*. Podríamos considerar que esta fórmula supone una versión original o libre de la utilizada por Platón en sus diálogos socráticos, en los que el interlocutor va dando pistas que dirigen hacia la orientación de la enseñanza que se quiere exponer. En la carta número 20 Lewis admite creer en un lugar de purificación después de la muerte que nos prepara para la entrada en el Paraíso, creencia que comparte con Platón. El libro termina con una manifestación del autor sobre su fe en la resurrección, no del cuerpo, sino de los sentidos, a través de los cuales la esencia de estos sentidos, que son el ser individual, se introduce en nuestra experiencia y se transforma en alma (Schakel, 1998:244), componente que, para Platón abandona el cuerpo y regresa al mundo de las ideas a la espera de volver a alojarse en otro cuerpo.

### 6.6. Recapitulación

Por todo lo que hemos afirmado hasta el momento podemos concluir que, durante su juventud, Lewis se nutrió tanto del realismo, del que recoge el valor y la importancia que concede a la razón, como del idealismo, del que hereda su defensa de la existencia de un Ser Supremo. Esta combinación de ambas ideologías ha dado como resultado que el escritor explique conceptos idealistas bajo parámetros realistas. Aunque se trata de una combinación arriesgada, puesto que puede desembocar en textos simplistas, en el caso de Lewis ha propiciado la aparición de obras imperecederas de fácil comprensión.

Aunque Lewis hereda de Platón las ideas sobre las formas universales, el mundo de las sombras, el poder de la razón y el uso de la imaginación, discrepa del filósofo en el uso de otros aspectos. Así, por ejemplo, a diferencia de Platón, Lewis hace uso de las manifestaciones artísticas para explicar conceptos inmateriales; por otra parte, además, el autor inglés, aunque sostiene la existencia de dos mundos, no cree, como Platón, que uno de ellos sea sólo la sombra del otro

sino que, por el contrario, uno de ellos, el principal, que escapa a toda explicación científica, es lo más parecido a la mente. Es en este mundo donde reside la verdad, que, a diferencia de los conceptos introducidos por Platón, no precisa de argumento racional.

Para Lewis, la razón es el camino intermedio para alcanzar el argumento moral, Tao o Ley de la Naturaleza; en su opinión, el hombre, aun conociendo la Ley de la Naturaleza, la transgrede porque es imperfecto; Platón, sin embargo, afirma que los hombres que realmente llegan a conocer la ley de la naturaleza, a la que él se refiere como el bien, son incapaces de cumplirla y, por ello, actuarán de acuerdo con sus principios.

Ha quedado demostrada, además, la importancia que ambos autores conceden a los conceptos de justicia y bondad, imprescindibles para conseguir una buena educación, basada en el conocimiento. Ambos coinciden también en la consideración de que la sabiduría, a cuya búsqueda debemos dedicar la vida entera, se alcanza por medio de este conocimiento, basado en la justicia, el bien y la belleza. De igual modo, el amor constituye también un importante principio compartido por estos autores, pues está en contacto con la bondad, la justicia y se identifica con el conocimiento de la verdad.

Otro aspecto en el que coinciden plenamente es el de la dicotomía cuerpo y alma; consideran que el alma inmortal, indivisible e indestructible, participa de la idea de la vida y representa el componente esencial de la persona pues no resulta víctima de la muerte. Por último, para Lewis, de entre los hechos que no admiten lugar a dudas y que, por tanto, no precisan demostración, destaca la existencia de Dios. Platón, sin embargo, considera que todas las ideas exigen una demostración y un razonamiento de su existencia; por otra parte, además, el filósofo se refiere al demiurgo como hacedor del mundo aunque en ningún momento le atribuyó la categoría cristiana que poseía para Lewis.

# ***Capítulo 7***

## ***Conclusiones***





## Capítulo 7. CONCLUSIONES

---

### 7.1. Aportaciones al género literario

El primer gran objetivo que nos habíamos propuesto al comienzo de este trabajo fue la delimitación y el análisis de los rasgos originales de la producción fantástica de nuestro autor. Teniendo en cuenta que Clive Staples Lewis dedicó toda su vida a la defensa de sus ideas espirituales y que poseía una profunda base filosófica, es fácil vislumbrar la línea que tomó en su trayectoria literaria, que no es otra que la difusión de sus ideas y de sus principios a través de las historias que relataba.

Como característica más significativa de la fantasía del escritor podemos destacar el hecho de que se exprese sobre el comportamiento humano a través de personajes animales o mitológicos que son críticos en sus apreciaciones; esto no sería una característica original de Lewis si no fuera por el interés que manifiesta por la descripción de sus virtudes: los animales son personajes muy desarrollados en *Las Crónicas* y no sólo se muestran reflexivos hacia los defectos humanos sino que, con su ejemplo, demuestran que es posible llevar un comportamiento ético ante los problemas del día a día por muy duros que éstos sean.

En segundo lugar, hemos comprobado que el creador de *Las Crónicas de Narnia* no hace uso del espacio y del tiempo como era la práctica habitual en el momento que le tocó vivir. En efecto, con respecto al espacio, las historias para niños ofrecen una minuciosa descripción del lugar al que se dirigen los protagonistas que, sin embargo, contrasta con la trilogía, donde no encontramos un retrato tan preciso del lugar, ya que el autor quiere destacar el ambiente negativo del espacio, cargado de espíritus que controlan a los habitantes. Se trata,

en definitiva, de crear una atmósfera fantástica e irreal, ya que incluso el aire que se respira es percibido por el protagonista como cargado de una sensación pesada, reflejo de la falta de libertad que padecen los habitantes de Perelandra.

En relación con el tiempo y los cánones establecidos entre sus contemporáneos –que consistían en retroceder en el eje temporal para relatar los cuentos fantásticos o en avanzar en el caso de la ciencia-ficción– queda patente que la obra de Lewis no se sitúa en un referente temporal concreto ya que los acontecimientos que relata podrían ocurrir o haber ocurrido en cualquier siglo o período de nuestra era. Narnia representa el mundo real y permanente y, por lo tanto, no puede circunscribirse a un momento de la Historia. En la trilogía se observa la misma circunstancia, aunque no de un modo tan destacado porque el autor considera este aspecto como secundario. La clave del éxito de estas tres novelas estriba en sus diálogos y Lewis dedica todos sus esfuerzos a llenarlos de contenido y fuerza. Por consiguiente, el contexto en el que se desarrollan es sólo el escenario en el que tiene lugar la discusión dialéctica entre Ransom y Weston.

Como rasgo original destaca, además, la forma de acceder al segundo mundo, donde se desarrollan las aventuras. De entre todas las que utilizó, el autor hizo famosa la de traspasar la barrera del mundo real o tangible a través de un armario sin fondo.

Hemos de señalar, también, que no son las personas quienes se desplazan sino su esencia, lo que explica que a la vuelta de este viaje los cuerpos no hayan sufrido un rasguño; esta circunstancia implica que, para nuestro autor, las personas se componen de dos partes, cuerpo y alma, la segunda de las cuales es la más importante y aquella a la que debemos cuidar. Físicamente, insistimos, no existe indicio de este viaje pero, en su interior, la escala de valores de la persona sí experimenta un cambio, como se pone de manifiesto en el momento en el que los personajes regresan, ya que su carácter mejora sustancialmente; este es el motivo de que los niños sigan recordando el viaje que hicieron a Narnia como una experiencia clave en sus vidas.

De entre los valores que los niños heredan a la vuelta resalta, tal y como se constata en el personaje de Eustace (*The Voyage of the Dawn Treader*), el de no

conceder más importancia de la que merece al aspecto superficial de las cosas y de las personas para concentrar los esfuerzos en la esencia misma del ser, en el conocimiento interior de uno mismo y en la mejora de sus cualidades.

Lewis coincide con su generación en el gusto por nombrar la existencia de otros mundos poblados por seres sobrenaturales pero difiere de sus contemporáneos en el hecho de que no ofrece una explicación natural de sus percepciones; es decir, se trata de un mundo mágico, completamente distinto al nuestro y para el que no hay equivalencia posible.

Además, el autor no se preocupa por razonar los motivos que han conducido a la sociedad hacia la situación que describe en la trilogía sino que se limita a exponerla porque parte de la base de que existe un mundo alternativo.

Sin embargo, haciendo referencia a otra de las características de la fantasía de su época, es cierto que los personajes humanos –preferentemente niños– dudan en un primer momento sobre si lo que están experimentando es verdad o sólo un sueño. Verdad, por un lado, porque se sienten vivos y con las mismas sensaciones que unos segundos antes, pero un sueño por lo que de irreal tiene el lugar al que han llegado. Una estrategia que utiliza Lewis para demostrar que es cierto lo que está sucediendo es la de que sean, al menos, dos niños los que realicen el viaje a la vez. De este modo, con la presencia del otro, cada uno de los personajes asume los cambios con rapidez, con lo que esa duda se disipa con más celeridad que en otras historias fantásticas contemporáneas.

Aspecto importante de esta investigación lo constituye, asimismo, el establecimiento de las influencias existentes en sus historias. En este sentido, destaca, en primer lugar, la presencia del cuento tradicional por tratarse de relatos más o menos breves de hechos imaginarios en los que aparece una serie de personajes estereotipados, como la bruja, el rey o el mago.

En segundo lugar, hemos de subrayar la huella del romance, tema constante en la literatura medieval que constituye el período predilecto de Lewis. Se trata de una huella que no se manifiesta tanto en los personajes, que no son perfectos y fuertes como reflejan las novelas de caballería, como en la presencia de elementos inverosímiles, en la acción –que transcurre en tierras más o menos

exóticas— y, por último, en la finalidad de este tipo de literatura, que pretende proporcionar una lección moral.

En la producción fantástica de Lewis se constata, en tercer lugar, la influencia del mito, concebido como el relato literario que presenta seres sobrenaturales y acciones imaginarias y en el que se proyectan los fundamentos del comportamiento familiar y de las relaciones sociales de una comunidad. Estamos, por tanto, ante una influencia que no sólo es aplicable a la única novela escrita por Lewis, basada en un conocido mito griego, sino también al resto de su producción fantástica.

La cuarta influencia procede de la leyenda puesto que, y muy especialmente en los dos últimos cuentos, el autor hace uso del relato de transmisión oral de un hecho legendario, como es el origen de Narnia o las cualidades del personaje Aslan.

Finalmente, resalta también la presencia de la fábula, en tanto que constituye un relato ficticio que encubre una verdad o que concluye con un consejo moral. Se ha de destacar, asimismo, que la intención didáctica de la ficción emparenta la fábula con el apólogo, género del que Lewis es considerado uno de los representantes más relevantes del siglo. En relación con la idea de que, normalmente, la fábula emplea animales con fines didácticos, la obra de Lewis permite confirmar la relevancia que el autor concede a los animales, hasta el punto de que, al desarrollar sus valores, los coloca incluso por encima de los que poseen los humanos.

En otro orden de cosas, y en lo que concierne a la trilogía de ciencia-ficción, hemos de señalar que el creador de los cuentos de Narnia es también conocido por encabezar el movimiento anticiencia-ficción de mediados del siglo XX, cuyo objetivo principal es mostrar desconfianza hacia la ciencia moderna, concebida como el avance científico que aporta beneficios materiales relacionados con el progreso y la tecnología, pero perjuicios para el ser humano, en cuanto que puede traer consigo una deshumanización de la sociedad. Lewis sostenía que la ciencia sin conciencia no es otra cosa que la muerte del alma y, con mucha frecuencia, también del cuerpo. Recordemos, en este sentido, que

nuestro autor participó activamente en la Primera Guerra Mundial, la cual significó una pérdida de vidas humanas superior incluso a la que ocasionó la segunda, y precisamente bajo la influencia de estas circunstancias escribió sus novelas.

Este autor y sus seguidores reclamaban una ética por la que mereciera la pena vivir y morir. Proponían, en fin, un rechazo de lo material y una vuelta a lo natural. Por consiguiente, y a diferencia de lo que tradicionalmente sucede en este género, su ciencia-ficción no trata de describir grandes avances científicos o tecnológicos ni ciudades increíbles. Sus novelas nos hablan del orden natural que existe en el cosmos y que debe subyacer en las sociedades para garantizar su buen funcionamiento; describe un orden natural recogiendo información no sólo de los escritos filosóficos o cristianos, sino también de otras religiones y corrientes de pensamiento.

De entre los preceptos tradicionales de la Ley Natural, Lewis destaca la lealtad, la honestidad y el coraje; el comportamiento, en última instancia, debe estar guiado para preservar la sociedad. El autor señala la trascendencia de la Ley Natural, sin la cual no tiene sentido preservar nada. Por otra parte, cualquier innovación en la ética no sería más que un reflejo de la única y auténtica Ley Natural puesto que, en su opinión, la mente humana no tiene capacidad para crear un nuevo sistema de valores.

Por lo que se refiere al Orden Natural aplicado al Estado, destaca, principalmente, la llamada que hace Lewis hacia la estratificación de la comunidad y del gobierno: cualquier estado debe contar con un gobernante al que obedecer. Esta llamada no entra en contradicción con su defensa del régimen democrático ya que sostiene no sólo la igualdad de todos los ciudadanos y su derecho al voto, sino, además, el hecho de que la ley debe proteger a todos por igual. Lewis defiende esta igualdad en el terreno político y económico pero es reacio a hacerla extensible a otros campos, como la belleza, la virtud o la verdad, sobre los que duda que puedan ser sometidos a votación. El propósito de la educación en una democracia política no debería ser, por tanto, equiparar a todos

los ciudadanos en sus habilidades sino fomentar la excelencia intelectual y moral que una sociedad requiere para sobrevivir.

Aunque, según hemos afirmado, Clive Staples Lewis es partidario de la democracia como forma de gobierno, es indudable también su defensa de la monarquía, que adquiere especial relevancia en su producción literaria. Así, en las crónicas de Narnia, las ciudades están gobernadas por reyes y reinas; en cada una de las novelas de la trilogía el planeta está gobernado por un único espíritu o ángel con poderes y, por último, las protagonistas de la novela son hijas del rey de Glome y una de ellas, Orual, será la futura reina.

En el caso de las crónicas, todos los reyes verdaderos de Narnia –es decir, aquéllos que no han usurpado el trono– son seres humanos que gobiernan por el deseo de Aslan. En el primero de los cuentos, Aslan nombra las cinco cualidades que debe poseer el rey que gobierne Narnia. En primer lugar, debe trabajar con sus propias manos para procurarse el sustento; en segundo lugar, debe gobernar sobre los súbditos como sujetos libres; en tercer lugar, debe educar a sus hijos para que gobiernen de la misma manera; en cuarto lugar, no debe tener preferencia por ninguno de sus hijos ni permitir el abuso entre ellos; y, por último, en caso de guerra, el rey debe ser el primero en pelear y el último en replegarse. Y lo más importante de todo, debe gobernar con humildad, honestidad y justicia. En caso de que ésto falle, el país caerá en la tristeza y el caos, como sucede con la bruja Jadis y el rey Miraz, entre otros.

## **7.2. Influencia platónica**

El segundo gran objetivo que nos habíamos propuesto en la introducción de este trabajo era el estudio de los rasgos platónicos que posee la producción fantástica de Clive Staples Lewis. El propósito inicial de este autor a la hora de escribir cualquiera de sus libros era el de convencer o, lo que es lo mismo, defender sus ideas éticas y sus principios filosóficos y morales de la forma más clara posible con el fin de ayudar a quienes se encontraran en un momento de incertidumbre espiritual. Para lograrlo, escogió distintos géneros literarios, entre los cuales disfrutó especialmente de los cuentos, por la riqueza de sus imágenes, por la

ingente cantidad de personajes fantásticos y por el dinamismo con el que se suceden las aventuras.

En nuestro caso, Lewis lleva a cabo este propósito de convencer defendiendo como suyas ideas intrínsecamente platónicas, tal y como hace en las historias de Narnia, que muestran la lucha constante del Hombre por hacer el Bien como única forma de alcanzar las metas propuestas. La idea del Bien, en palabras de Platón, es, por un lado, sinónima de justicia y, por otro, aquello a lo que debemos aspirar a lo largo de nuestra vida. Esta justicia de la que hablamos sólo se adquiere por medio del conocimiento; en consecuencia, para alcanzar y perfeccionar el gran objetivo de la justicia es necesaria la permanente adquisición de sabiduría; la vida, para ambos escritores, no es sino un constante aprender, rectificar y mejorar.

Además de la idea del bien, hemos demostrado que resulta constante en las crónicas el planteamiento de una de las grandes preguntas de la filosofía: ¿cómo podemos tener la certeza sobre nuestros conocimientos? Este planteamiento surge cuando los niños dudan del relato de Lucy sobre el episodio del armario; surge, asimismo, cuando los cuatro niños dudan en el momento en que siguen a un petirrojo convencidos de que los guía; vuelve a aparecer, también, cuando Lucy cree estar segura de haber visto algo parecido a un león en lo alto de una montaña. Esta incertidumbre, por tanto, se produce inicialmente cada vez que Aslan envía una señal y los personajes se plantean interpretarla o validarla.

Otra de las ideas claramente platónicas que recoge Lewis, materializada en el famoso Mito de la Caverna, es la consideración de que este mundo no es sino un reflejo del verdadero, adonde va a parar el alma, es decir, la parte de nosotros que es inmortal. Esta idea que es, junto con la lucha que mantienen los niños por encontrar la verdad, la base central de las crónicas, está igualmente presente en el resto de su producción fantástica.

Se plantea, por tanto, otra inquietud platónica, relacionada en este caso con la concepción de lo real e irreal pues el filósofo sostiene que debemos dudar incluso de lo que percibimos como realidad aparente porque lo que verdaderamente tiene valor es lo intangible, lo inmaterial. Según Platón, el



conocimiento de esta realidad verdadera es un arte, una lucha y una disciplina, tres elementos que refleja brillantemente Lewis en sus crónicas.

En efecto, el arte se materializa en la música, esencial para la creación de Narnia, así como en el uso de la luz como efecto visual para destacar lo que interesa, esto es, la verdad y la bondad en contraposición con la oscuridad, con lo desconocido; en segundo lugar, la búsqueda de la verdadera realidad es también una lucha, como la que mantienen los niños en sus visitas a Narnia para que triunfe el bien en su búsqueda de la autenticidad y, por último, constituye también una disciplina, porque para lograrla es imprescindible la obediencia al gobernante, en este caso Aslan.

Sin embargo, según Platón, para lograr la justicia, el bien y la belleza, no sólo es necesario el conocimiento sino también el amor. Lewis trata ampliamente el tema del amor en la única novela que escribió, donde muestra las consecuencias negativas que trae consigo el abuso del afecto ya que puede tornarse egoísta y perder sus cualidades. Los dos extremos están reflejados en los personajes principales de *Till We Have Faces*: Orual, la narradora en primera persona, representa el amor humano, imperfecto y egoísta, que acaba cubriéndose el rostro para no mostrar su fealdad. Psique, hermana de Orual por parte de padre, representa la esencia misma del sentimiento, el amor puro, sus virtudes inmateriales. Al final de la historia, sin embargo, Orual sufre una transformación interior que se reflejará de igual modo en su rostro, de forma que la novela se cierra cuando Orual acaba con su relato a la vez que vive sus últimos momentos y es en estos instantes cuando el personaje tiene una visión hermosa de sí mismo.

Con esto el autor reconoce y confirma la idea platónica de la supremacía de lo espiritual sobre lo material. Este planteamiento, esencial en ambos creadores, se refleja, por igual, en la idea de que nuestro mundo es insustancial en comparación con Narnia, el Hades o la vida futura después de la muerte. Hasta tal extremo es poco importante esta existencia que Platón llega incluso a negar la realidad de este mundo ya que lo que vemos no son sino sombras del mundo verdadero. La originalidad de Lewis radica en la consideración de este segundo lugar adonde nos dirigimos como lo más parecido a la mente.

Ambos autores estiman que este principio origen de todo es indivisible pero, en cambio, son dualistas al considerar que las personas disponen de dos componentes, alma y cuerpo, el segundo de los cuales debe llevar una vida recta para no contaminar al primero, que es el que trascenderá más allá de la muerte.

Los dos escritores mantienen, a la par, una lucha interna con respecto a la determinación del grado de validez que posee el mito. Efectivamente, ambos lo emplean en sus escritos por considerarlo un instrumento útil y efectivo para la expresión de valores de validez universal, aunque reconocen que no constituye un reflejo de la realidad por cuanto es un invento que narra historias ficticias, que nunca han sucedido.

La presencia de Platón en la obra de Clive Staples Lewis se constata, finalmente, en la concepción de la filosofía, no como una disciplina o una ciencia sino como un camino que conduce a la consecución de los ideales propios de cada individuo, ideales que ya se han numerado a lo largo de estas conclusiones.

### **7.3. Futuras líneas de investigación**

Después de haber alcanzado los objetivos propuestos al comienzo de este estudio y para finalizar este trabajo científico, sería conveniente destacar algunas líneas de investigación que podrían acometerse en proyectos futuros.

Por un lado, y partiendo de la base de lo conseguido en este trabajo, es nuestra intención participar en foros y seminarios internacionales de literatura y fantasía como el que se celebrará en el verano del año 2003 en Oxford dedicado íntegramente al autor británico y al que ya he sido invitada para ofrecer un curso sobre la importancia de la filosofía en la obra del autor.

Muchas son las asociaciones y revistas internacionales que existen para seguir profundizando en el legado que nos dejó Lewis y pocas las que han ahondado en el aspecto filosófico de su obra; esta es la razón por la que está teniendo una gran acogida la idea de dedicar en exclusividad algunos números a la profusión de este aspecto tan denso y complejo a la vez.

Siguiendo con la producción literaria analizada en este trabajo, podemos destacar que una de las novelas más interesantes y desconocidas es la titulada *Till*

*We Have Faces*, que requiere un análisis centrado en las distintas acepciones que el concepto de mito tiene implícitas. Sobre esta misma obra sería muy interesante analizar las características del monólogo interior de Orual con las propias del *Stream of Consciousness* tan característico en el movimiento literario británico anterior a Lewis.

Dentro de la línea filosófica que acogió Lewis después de unos años de reflexión, un trabajo de una gran envergadura –pero fascinante a la vez– sería el análisis de los rasgos realistas e idealistas que contiene la totalidad de su producción, para poder discernir hasta qué punto se desligó del primero para acoger al segundo o mantuvo un término intermedio.

Por otra parte, hemos destacado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo que no ha sido nuestra intención desmarcarnos de la obra original de Platón para, de esta forma, centrar los objetivos con la mayor precisión posible pero un trabajo interesante, como continuación de éste, sería la influencia del neoplatonismo cristiano en la obra de Lewis para, posteriormente, contrastar cuál de las dos influencias (Platón o el neoplatonismo cristiano) ha sido más intensa en la producción fantástica de nuestro autor.

En otro orden de cosas, escasa atención ha recibido hasta el momento el estudio de la relación, tanto personal como literaria, que mantuvieron John Ronald Reuel Tolkien y Clive Staples Lewis desde que se conocieron hasta el final de sus días. Esta investigación permitiría comprobar, a partir de la obra fantástica de cada uno de ellos, la influencia que ejerció el uno sobre el otro.

Por último, y centrándonos exclusivamente en *Las Crónicas de Narnia*, éstas nos ofrecen la posibilidad de realizar un análisis de los motivos que determinan la fascinación de los niños por la lectura de estos siete cuentos. Recordemos, en este sentido, que la producción fantástica de Lewis y sus libros en general continúan siendo objeto de lectura en todo el mundo, hasta el punto de que, según afirmó Walter Hooper –editor de la obra de Lewis y actualmente, su mejor conocedor– en el Congreso celebrado en Granada en 1998, la tercera parte de los ingresos de MacMillan Publishers procede de la venta de la obra de Lewis. Por consiguiente, a través de una encuesta sometida a un considerable número de

niños procedentes de países varios, podríamos obtener información general y cuanto menos curiosa sobre los motivos que originan la atracción de la infancia por la lectura de los cuentos de Narnia.

Como podemos comprobar, son muchas las vías posibles para continuar la investigación sobre un autor que destacó por una enorme austeridad en su vida diaria pero que pudo presumir de una gran riqueza interior en cuanto a la herencia que dejó tras de sí.



# ***Bibliografía***



## BIBLIOGRAFÍA

---

### 1. Fuentes Primarias:

#### 1.1. Obras de Clive Staples Lewis

- LEWIS, C. S. *The Magician's Nephew*. London: Lions, 1990 (1<sup>st</sup> ed. 1955).
- \_\_\_\_\_ *The Lion, The Witch and The Wardrobe*. London: Lions, 1995 (1<sup>st</sup> ed. 1950).
- \_\_\_\_\_ *The Horse and His Boy*. London: Collins, 1980 (1<sup>st</sup> ed. 1954).
- \_\_\_\_\_ *Prince Caspian*. London: Collins, 1980 (1<sup>st</sup> ed. 1951).
- \_\_\_\_\_ *The Voyage of the "Dawn Treader"*. London: Collins, 1996 (1<sup>st</sup> ed. 1955).
- \_\_\_\_\_ *The Silver Chair*. London: Collins, 1980 (1<sup>st</sup> ed. 1953).
- \_\_\_\_\_ *The Last Battle*. London: Lions, 1990 (1<sup>st</sup> ed. 1956).
- \_\_\_\_\_ *Till We Have Faces*. London: Fount, 1978 (1<sup>st</sup> ed. 1956).
- \_\_\_\_\_ *Out of the Silent Planet*. London: Pan Books, 1980 (1<sup>st</sup> ed. 1938).
- \_\_\_\_\_ *Voyage to Venus (Perelandra)*. London: Pan Books, 1980 (1<sup>st</sup> ed. 1943).
- \_\_\_\_\_ *That Hideous Strength*. London: Pan Books, 1956. (1<sup>st</sup> ed. 1945).
- \_\_\_\_\_ *The Dark Tower and Other Stories*. London: Fount, 1977.
- \_\_\_\_\_ *The Screwtape Letters*. London: Fount, 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1942).
- \_\_\_\_\_ *Poems*. London: Fount, 1994 (1<sup>st</sup> ed. 1986).
- \_\_\_\_\_ *The Great Divorce*. London: Fount, 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1946).



- \_\_\_\_\_ *Mere Christianity*. London: Fount, 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1952).
- \_\_\_\_\_ *The Problem of Pain*. London: Fount, 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1940).
- \_\_\_\_\_ *Surprised by Joy*. London: Fount, 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1955).
- \_\_\_\_\_ *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 (1<sup>st</sup> ed. 1961).
- \_\_\_\_\_ *The Four Loves*. London: Fount, 1977 (1<sup>st</sup> ed. 1960).
- \_\_\_\_\_ *Of Other Worlds. Essays and Stories*. London: Harvest, 1994 (1<sup>st</sup> ed. 1966).
- \_\_\_\_\_ *The Allegory of Love A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1992 (1<sup>a</sup> ed. 1936).
- \_\_\_\_\_ *A Grief Observed*. London: Faber and Faber, 1966.
- \_\_\_\_\_ *The Abolition of Man*. London: Fount, 1999 (1<sup>st</sup> ed. 1943).
- \_\_\_\_\_ *God in the Dock*. London: Fount, 1998 (1<sup>st</sup> ed. 1971).
- \_\_\_\_\_ *Miracles*. London: Fount, 1998 (1<sup>st</sup> ed. 1947).
- \_\_\_\_\_ *The Pilgrim's Regress*. London: Fount, 1998 (1<sup>st</sup> ed. 1953).
- \_\_\_\_\_ (ed.) *Essays Presented to Charles Williams*. Michigan: Eerdmans, 1978 (1<sup>st</sup> ed. 1966).
- \_\_\_\_\_ *Christian Reflections*. London: Fount, 1991 (1<sup>st</sup> ed. 1967).

## 1.2. Obras de Platón

- **PLATÓN**. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1986.
- \_\_\_\_\_ *Las Leyes*. Madrid: Akal, 1988.

## **2 Fuentes Secundarias**

### **2.1. Obras Relacionadas con la Literatura Fantástica**

- **AESCHLIMAN, M. D.** *The Restitution of Man, C. S. Lewis and The Case against Scientism*. Michigan: Eerdmans, 1998 (1<sup>st</sup> ed. 1983).
- **ALLRED, D.** "The Platonic Foundation of *The Great Divorce*". Yahoo.com, Into the wardrobe –papers, [http:// cslewis.drzeus.net/papers/ platonic.html](http://cslewis.drzeus.net/papers/platonic.html)
- **BAKHTIN, M.M.** *The Dialogic Imagination*. Texas: University of Texas Press, 1981.
- **BARRON, N.** *Fantasy Literature: A Reader's Guide*. New York: Garland, 1990.
- **BRADBURY, M.** *The Novel Today*. London: Fontana Press, 1990.
- **BRIGGS, K.** *Quién es quién en el mundo mágico*. Barcelona: Alejandría, 1997.
- **BROOKE-ROSE, Ch.** *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

- **CAMERON, E.** *The Burning Tree*. NIKOLAJEVA, M. *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.
- **CAWELTI, J.** *Adventure, Mystery and Romance: Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- **CORNWELL, N.** *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Hemel Hempstead: Harvester, 1990.
- **COUPE, L.** *Myth*. London: Routledge, 1997.
- **CULLER, J.** *La Poética Estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 1978.  
\_\_\_\_\_ *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- **DRONKE, P.** *Fabula*. Leiden: Brill, 1985 (1<sup>st</sup> ed. 1974).
- **DURIEZ, C.** *The C. S. Lewis Handbook*. Eastbourne: Monarch, 1990.
- **EAGLETON, T.** *Literary Writing*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- **EDWARDS, B. L.** "The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition". SCHULTZ and West (ed.) *The C. S. Lewis Readers' Encyclopedia* (ed. Schultz y West) Michigan: Zondervan Publishing House, 1998 (pp. 74-76).
- **FILMER, K.** *The Fiction of C. S. Lewis*. London: Macmillan, 1993.
- **FLEISCHER, L.** *Shadowlands*. London: Headline, 1994.

- **FORD, P.** *Companion to Narnia*. New York: Harper Collins, 1994 (1<sup>st</sup> ed. 1980).  
\_\_\_\_\_ “The Chronicles of Narnia” *The C. S. Lewis Readers’ Encyclopedia*. (ed. Schultz y West). Michigan: Zondervan Publishing House, 1998, (p.121-122).  
\_\_\_\_\_ “The Horse and his Boy” *The C. S. Lewis Readers’ Encyclopedia*. (ed. Schultz y West). Michigan: Zondervan Publishing House, 1998 (pp. 208-210).
  
- **FRYE, N.** *Anatomy of Criticism. Four Essays*. New Jersey: Princeton University Press, 1990 (1<sup>st</sup> ed. 1953).  
\_\_\_\_\_ *Myth and Metaphor*. Virginia: The University Press of Virginia, 1990.
  
- **GENETTE, G.** *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen, 1991.
  
- **GIOKARIS, G.** “The Philosophical Journey of C. S. Lewis”. Yahoo. Com [http:// stanford.edu/group/ww1/spring2000/glenn/lewis.htm](http://stanford.edu/group/ww1/spring2000/glenn/lewis.htm)
  
- **GORMLEY, B.** *C. S. Lewis, Christian and Storyteller*. Michigan: Eerdmans, 1998.
  
- **HEIN, R.** *Christian Mythmakers*. Chicago: Cornerstone Press Chicago, 1998.
  
- **HERNADI, P.** *Teoría de los Géneros Literarios*. Barcelona: Bosch, 1978.
  
- **HINTER, M.** and B. L. EDWARDS. “Shadowlands (the term as concept)” *The C. S. Lewis Readers’ Encyclopedia*. Michigan: Zondervan Publishing House, 1998 (pp.374-375).
  
- **HOWARD, T.** “The Uses of myth.” *Mythlore* 7, march 1980.

\_\_\_\_\_ "Myth: A Flight to Reality". The Christian Imagination: Essays on Literature, 1981, pp. 201-210.

- **HUME, K.** *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality In Western Literature*. New York: Methuen, 1984.
- **ISER, W.** *The Implied Reader*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- **JACKSON, R.** *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- **KAGARLITSKI, Y.** *¿Qué es la ciencia ficción?* Barcelona: Punto Omega, 1977 (1ª ed. 1974).
- **LEE, A.** *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. London: Routledge, 1990.
- **LEM S.** *Microworlds: Writings on Science Fiction and Fantasy*. London: Harvester, 1984.
- **LEVINE, G.** *The Realistic Imagination. English Fiction From Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983 (1<sup>st</sup> ed. 1981).
- **LINDSKOOG, K.** *Light in the Shadowlands*. Oregon: Multnomah, 1994.
- **LODGE, D.** *20<sup>th</sup> Century Literary Criticism*. London: Longman, 1986.  
\_\_\_\_\_ *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold, 1989.

- **LUKÁCS, G.** *El Alma y las Formas y la Teoría de la Novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- **LÜTHI, M.** *Once upon a Time. On the Nature of Fairy Tales*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- **MEILAENDER, G.** *The Taste for the Other. The Social and Ethical Thought of C. S. Lewis*. Michigan: Eerdmans, 1998 (1<sup>st</sup> ed. 1978).
- **MENUGE, A. J. L.** (ed.) *C. S. Lewis, Lightbearer in the Shadowlands, the Evangelistic Vision of C. S. Lewis*. Illinois: Crossway, 1997.
- **MORO, T.** *La Utopía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- **MURDOCK, M.** *Ser Mujer: un Viaje Heroico. Un Apasionante Camino hacia la Totalidad*. Madrid: Gaia, 1990.
- **MYERS, D.** "The Compleat Anglican: Spiritual Style in the Chronicles of Narnia" *Anglical Theological Review* LXVI, April 1984.
- **NICHOLSON, W.** *Shadowlands*. New York: Plume, 1991.
- **NIKOLAJEVA, M.** *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988.
- **ORWELL, G.** *Animal Farm*. London: Longman, 1991 (1<sup>st</sup> ed. 1946).
- **PARKER, P.** (ed.) y F. Kermode. (consultant ed.) *A Reader's Guide to the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

- **PARRINDER, P.** *Science Fiction Its Criticism and Teaching*. London: New Accents, 1980.
  
- **PATRICK, J.** *The Magdalen Metaphysicals Idealism and Orthodoxy at Oxford 1901-1945*. Oxford: Mercer University Press, 1985.
  
- **QUINN, D. B.** "The Narnia Books of C. S. Lewis: Fantastic or Wonderful?" *Children's Literature*, 12, pp.105-121.
  
- **RABKIN, E.** *Fantastic Worlds. Myths, Tales and Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1979.  
\_\_\_\_\_ (ed) *Science Fiction: A Historical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
  
- **RILSTONE, A.** "C. S. Lewis Frequently Asked Questions", Yahoo. Com [http:// aslan.demon.co.uk/cslfaq.htm#264](http://aslan.demon.co.uk/cslfaq.htm#264).
  
- **RIMMON-KENAN, S.** *Narrative Fiction*. London: Routledge, 1991.
  
- **RISCO, A.** *Literatura y Fantasía*. Madrid: Taurus, 1982.
  
- **RODRÍGUEZ MORENO, I.** *Los Seres Intermedios*. Tesis Doctoral inédita, Universidad de Cádiz, 1993.
  
- **ROSSI, L. D.** *Politics of Fantasy, C. S. Lewis and J. R. R. Tolkien*. Michigan: UMI Research Press, 1984.

- **SAMMONS, M. C.** *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy*. New York: Greenwood Press, 1988.
  
- **SAYER, G.** *Jack, A Life of C.S. Lewis*. Wheaton: Crossway Books, 1994 (1<sup>st</sup> ed. 1988).
  
- **SHIPPEY, T.** (ed.). *Fictional Space Essays on Contemporary Science Fiction*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.  
  
\_\_\_\_\_ (ed.). *The Oxford Book of Science Fiction Stories*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
  
- **SCHOLES, R.** y E. RABKIN. *La Ciencia Ficción*. Madrid: Taurus, 1982.  
  
\_\_\_\_\_ *Elements of Fiction. An anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
  
- **SCHULTZ, J. D.** and John G. WEST Jr. *The C. S. Lewis Readers' Encyclopedia*. Michigan: Zondervan Publishing House, 1998.
  
- **SIBLEY, B. C.** *S. Lewis through the Shadowlands*. Michigan: Revell, 1994 (1<sup>st</sup> ed. 1985).
  
- **SIEBERS, T.** *The Romantic Fantastic*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
  
- **STEINER, G.** *Pasión Intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Siruela, 1997.



- **SUVIN, D.** *Metamorfosis de la Ciencia Ficción Sobre la Poética y la Historia de un Género Literario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984 (1ª ed. 1979).
- **SWIFT, J.** *Los Viajes de Gulliver*. Madrid: Cátedra, 1992 (1ª ed. 1726).
- **SWINFEN, A.** *In Defence of Fantasy. A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- **TODOROV, T.** *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press, 1989 (1ª ed. 1975).
- **TOIJER-NILSSON, Y.** *The Wonderland of Fantasy*. NIKOLAJEVA, M. *The Magic Code*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1988, p.11.
- **TOLKIEN, J.R.R.** *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books, 1966.
- **VAX, L.** *Las Obras Maestras de la Literatura Fantástica*. Madrid: Taurus, 1980.
- **WAUGH, P.** *Metafiction*. London: Routledge, 1990.
- **WALKER, A.** "C. S. Lewis: Apostles of the Sceptics". *ELH*, 36 (Dec. 1969) pp. 626-47.

## **2.2. Obras relacionadas con Platón**

- **ABBAGNANO, N.** *Historia de la Filosofía, T.1*. Barcelona: Montaner y Simón, 1973 (1ª ed. 1956).

- **AMIGO FERNÁNDEZ DE ARROYABA, M<sup>a</sup> L.** *Guía para Leer a Platón.* Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.
- **ASIMOV, I.** *El Universo.* Madrid: Alianza, 1980.
- **BERMEJO BARRERA, J.C.** *El mito Griego y sus Interpretaciones.* Madrid: Akal, 1988.
- **BRUNEL, P.** (ed) *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes.* London: Routledge, 1988.
- **CHÂTELET, F.** *El Pensamiento de Platón.* París: Labor, 1967.
- **COUPE, L.** *Myth.* London: Routledge, 1997.
- **CROMBIE, I. E.** *Análisis de las Doctrinas de Platón. Vol. 1,* Madrid: Alianza, 1979 (1<sup>a</sup> ed.1969).
- **DE VOGEL, C.J.** *Rethinking Plato and Platonism.* New York: E. J. Brill & Leiden, 1988 (1<sup>st</sup> ed. 1986).
- **DOUKA K. E.** *Plato and the English Romantics.* London: Routledge, 1990.
- **DRONKE, P.** *Fabula. Explorations into the uses of Myth in Medieval Platonism.* New York: E.J.Brill & Leiden, 1974.
- **DROZ, G.** *Los Mitos Platónicos.* Barcelona: Labor, 1993.
- **ELIADE, M.** *Mito y Realidad.* Madrid: Guadarrama, 1973.

- **GILL, Ch.** and M. M. MCCABE. *Form and Argument in Late Plato*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- **GRUBE, G.M.A.** *El Pensamiento de Platón*. Madrid: Gredos, 1984.
- **GUZMÁN GUERRA, A.** *Platón*. Madrid: Ediciones del Orto, 1996.
- **HARE, R.M.** *Platón*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- **JUNG, C.** *La Psique y sus Problemas Actuales*. Madrid: Poblet, 1935.  
\_\_\_\_\_ *Formaciones de lo Inconsciente*. Buenos Aires: Paidós, 1976.  
\_\_\_\_\_ *Psicología y Religión*. Buenos Aires: Paidós, 1955 (1ª ed. 1949).  
\_\_\_\_\_ *Tipos Psicológicos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1947.  
\_\_\_\_\_ *Realidad del Alma*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- **LEFKOWITZ, M.R.** *Women in Greek Myth*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.
- **LÉVI-STRAUSS, C.** *Mito y Significado*. Madrid: Alianza Editorial, 1990 (1ª ed. 1987).
- **MARINOFF, L.** *Más Platón y menos Prozac*. Barcelona: Ediciones B, 2000.
- **MIGUEZ, J. A.** "Introducción a Platón", *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1986 (pp.11-87).
- **NATORP, P.** y F. BRENTANO. *Plato, Aristóteles*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- **NORTH, H.** *Interpretations of Plato*. New York: E. J. Brill, Leiden, 1977.

- **PRICE, A.W.** *Love and Friendship in Plato and Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- **RODRÍGUEZ HUÉSCAR, A.** “Preámbulo de *Fedro o de la Belleza*”. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1986 (pp.847-852).
- **RUIZ YAMUZA, E.** *El Mito como estructura formal en Platón*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1986.
- **SAMARANCH, F. de P.** “Preámbulo de *Las Leyes o de la Legislación*”. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1986 (pp.1267-1274).
- **SÁNCHEZ RON, J. M.** *Diccionario de la Ciencia*. Barcelona: Planeta, 1996.
- **SZLEZÁK, T. A.** *Leer a Platón*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- **TOVAR, A.** *Un Libro sobre Platón*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- **VALLEJO CAMPOS, A.** *Mito y Persuasión en Platón*. Sevilla: Er, Revista de Filosofía, 1993.
- **VERNANT, J.P.** *Mito y Tragedia en la Grecia Antigua I y II* . Madrid: Taurus, 1987 (1ª ed. 1972).
- **VIVES, S.J.** *Génesis y Evolución de la Ética Platónica*. Madrid: Gredos, 1970.
- **VOGEL, C. J.** *Rethinking Plato and Platonism*. Amsterdam: Brill, 1988.



