

ESPECIAL ENSAYO

REVISTA DE CREACIÓN Y CRÍTICA

- CONTIENE:**
- *EL PASO DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD EN LA FANTASÍA ÉPICA: DE TOLKIEN A MARTIN*
 - *'EL HOMBRE ELEFANTE' DE LYNCH: SOBRE EL CONJUNTO Y SUS PARTES*
 - *UNA INTERPRETACIÓN DE LA MUERTE DE JUAN PRECIADO Y DOROTEA EN 'PEDRO PÁRAMO'*



APOSTASÍA N° 5
REVISTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA
Y CRÍTICA CULTURAL

ISSN: 2659-7756

APOSTASIASALAMANCA@GMAIL.COM

EDICIÓN
Alejandro V. Fernández

ESCRITORES
Jorge García F. Arroita
Alejandro V. Fernández
Miranda Martínez Santiago



ÍNDICE



MIRANDA MARTÍNEZ SANTIAGO

- UNA INTERPRETACIÓN DE LA MUERTE DE JUAN
PRECIADO Y DOROTEA EN *PEDRO PÁRAMO*..... 6

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

- *EL HOMBRE ELEFANTE* DE DAVID LYNCH:
sobre el conjunto y sus piezas..... 10

JORGE GARCÍA F. ARROITA

- EL PASO DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD
EN LA FANTASÍA ÉPICA: de *El señor de los anillos*
a *Canción de hielo y fuego*..... 13

UNA INTERPRETACIÓN DE LA MUERTE DE JUAN PРЕCIADO Y DOROTEA EN *PEDRO PÁRAMO*



En la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo los pasajes que describen las muertes de Juan Preciado y Dorotea guardan un paralelismo claro y resultan claves para entender el régimen tanático que se impone en Comala y que hace de este un espacio infernal, caracterizado por un tiempo estático o ucrónico. Recordemos estas dos escenas: (Juan Preciado) “No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre”. (Dorotea) “Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón”. En ambos discursos la muerte culmina a través de la expulsión oral, y esta implica un movimiento ascendente opuesto negativamente al descenso hacia el vientre como principio de atracción telúrico que explica el régimen vital y positivo que se manifiesta en los procesos vitales de deglución y penetración sexual (Bajtin): la vuelta al origen telúrico y por analogía al vientre (coito) o estómago (deglución) es siempre descendente y matérica, en tanto que lo matérico pertenece a la tierra; de ahí que se oponga a los principios evanescentes inmateriales del aire y el alma, negativamente semantizados en ambos pasajes por las razones que daremos a continuación. En un régimen telúrico, la muerte como desintegración del cuerpo y el enterramiento implican la vuelta al núcleo telúrico, la vuelta al origen de la vida que es la Tierra en tanto que esta es el principio y el fin del cuerpo mortal: el hombre es tierra, como revela su etimología, y debe volver a la tierra. Este proceso es positivo en tanto que culminante, circular: el principio alcanza al fin. Por oposición, una muerte que no implique una unión telúrica con el origen no será positiva; será una muerte perpetua y suspendida, no culminada, y por consiguiente, negativa: La muerte de Juan y Dorotea consiste en la expulsión ascendente de un principio inmaterial y evanescente como son el alma en Dorotea y el aire en Juan Preciado: estos elementos, por su carácter evanescente, no pueden concentrarse formando un principio material ni pueden regresar a la tierra para fundirse con ella, sino que se disuelven y expanden en el aire: quedan flotando sin alcanzar el origen y sin poder culminar este proceso de regeneración dinámico, dando lugar a una muerte en suspenso estático.

Esta ausencia de movimiento en la muerte truncada o fallida de los personajes caracteriza la muerte total, el No Ser, la perdición, y genera una temporalidad ucrónica y suspendida, como apuntamos antes, donde el tiempo no pasa o donde todo se repite. Es el estado propio del *topos* Infernal, el de la muerte perpetua. No es casualidad que desde los primeros filósofos griegos de la Physis el movimiento esté asociado al agua como principio vital (*πάντα ρεῖ*). Así, lo dinámico está asociado a la regeneración y al devenir del ser, frente al no ser como único principio estable. Frente al río, la laguna Estigia, que franquea el paso hacia el Tártaro. De este modo, una muerte valorada positivamente será aquella que conduce a la vida, aquella que perpetúa un ciclo regenerativo o retorno eterno o bien aquella que conduce a una vida posterior pero perpetua, sin formar parte de un ciclo repetitivo. La muerte como proceso de unión con la tierra implica una renovación, y así operaba en el imaginario popular y carnavalesco descrito por Bajtin para ciertos fenómenos sociales durante la Edad Media y el Renacimiento. Así, por oposición al principio vital, erótico y carnavalesco, esta muerte manifiesta el espacio ucrónico infernal que constituye Comala. 

Pero estos principios inmateriales tampoco trascienden; no puede haber un ascenso “positivo” tampoco atendiendo a una simbología cristiana, ya que como dice Dorotea: “—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido? —Debe andar vagando por la tierra como tantas otras...”. La ascensión total no tiene lugar; sino una ascensión parcial que conduce a la disipación y a la suspensión; el alma no sube, ni tampoco se queda en el cuerpo para materializarse y volver a la tierra. Queda disimilada del cuerpo y disipada fuera de él, perpetuando un estado de muerte continua y sufrimiento; un estado fantasmal.

A la luz de esta interpretación, la muerte de ambos personajes responde a una temporalidad muy particular que define, precisamente, el espacio de la novela: tiempo y espacio son dos conceptos indivisibles en *Pedro Páramo*, precisamente porque la entrada en Comala implica una entrada a una nueva temporalidad, a unos ciclos vitales específicos que al mismo tiempo configuran este *topos*: Comala constituye un Tártaro donde el tiempo queda suspendido para las almas de los muertos y donde un régimen iterativo obliga a recordar los pecados cometidos una y otra vez por las almas de los personajes, de forma que esta recurrencia les obliga a quedarse en Comala reviviendo su terrible culpa; además, esta repetición es cíclica, ya que pasa de padres a hijos: la culpa se hereda. También hay una repetición temporal simultánea o paralela que se manifiesta en cada una de las veces que el cacique embaraza a una mujer, cuyo hijo bastardo arrastra el estigma del padre ausente hasta su muerte (Juan Preciado). Por tanto, a nivel simbólico, tenemos tres regímenes temporales ucrónicos que se derivan (o se dan dentro) de

un Tiempo General ucrónico, donde el no fluir del tiempo viene impuesto por un espacio infernal, de muerte, en oposición al dinamismo vital:

- 1) Tiempo General ucrónico propiamente dicho/suspenso o infernal (marcado por la muerte como norma). 
- 2) Régimen metatemporal iterativo o sisífico (marcado por la culpa y pecado que se reviven continuamente y por los que el alma no puede trascender, quedando anclada a ese Tiempo General suspendido en Comala).
- 3) Régimen metatemporal cíclico (por el que la culpa es hereditaria pasando de padres a hijos y generando un fatalismo sin posibilidad de autodeterminación y salvación, sólo purgable mediante la venganza).

Además, existe un régimen de multiplicación que se opone al metatiempo iterativo en tanto que no se da una repetición sucesiva sino simultánea; por tanto hablaríamos no de repetición y sino de multiplicación, y viene dada por la capacidad del cacique de multiplicar(se) o de reproducir(se) embarazando a muchas mujeres y perpetuando el pecado colectivo. De este modo, el régimen temporal interno daría lugar a la construcción del espacio (Comala), en tanto que la culpa y la muerte se expanden afectando a todo un pueblo a través de la violencia sexual ejercida por el cacique, de forma que todo el perímetro que abarque esta violencia será el que domine el cacique y el que delimita Comala. De este modo, el poder sexual y genital del cacique se identifica con su poder político, como es propio de sociedades atávicas. Sociedades que, como el caso de Comala, dan lugar, en su literaturización, a la construcción de un mito -o anti-mito- como el del Infierno, dentro del cual se problematizan cuestiones que conciernen al individuo y su existencia.

MIRANDA MARTÍNEZ SANTIAGO

EL HOMBRE ELEFANTE DE DAVID LYNCH: SOBRE EL CONJUNTO Y SUS PARTES



¡Oh! ¿Está usted reproduciendo una iglesia?



Oh no, es una catedral. ¿La ve usted?



Tengo que hacerla imaginándomela porque no puedo verla entera.

En esta escena de *El hombre elefante* de David Lynch¹, que trata el proceso de aprendizaje de un monstruo (mitad elefante mitad humano) así como de las dudas de si ese aprendizaje era científicamente posible o no, una famosa actriz visita al Hombre Elefante atraída por la curiosidad y por un fuerte sentimiento de humanidad y de fraternidad. Y es que toda la sociedad había condenado al protagonista por su amorfismo y su incapacidad para hablar y expresarse: todos querían verle pero nadie quería tocarle o hablar con él. Tanto es así, que a lo largo de la película ni siquiera se le da un nombre y un apellido al personaje, permanece como un ente innombrado e innominable. Únicamente se refieren a él (en realidad lo hacen como si fuera ‘ello’, tratándolo como una cosa, como un ser-en-sí y no un ser-para-sí) por su nombre de circo, que no es más que la caricaturización de la característica más anómala y risible del pobre hombre. Y la actriz acude a su habitación porque es capaz de ver más allá de la superficie rugosa del monstruo, es capaz de intuir lo que hay detrás de esa piel de elefante. Él no era tonto, simplemente no había tenido la oportunidad de ser listo. Nunca tuvo amigos que lo ayudaran, solo dueños.

Cuando entra en la habitación, El Hombre Elefante estaba ocupado construyendo una maqueta de un edificio en su escritorio. Acto seguido, la actriz pregunta al protagonista si está **reproducindo** la catedral que hay en frente de su casa (es decir, si está ‘copiando el original’ o ‘volviendo a hacer presente lo que antes hizo otro’), a lo que él responde que no, pues él tiene que **hacerla** imaginándose la, no viéndola (es decir, tiene que ‘producir algo, darle el primer ser’). Desde su ventana tan solo podía ver una torre, una pequeña parte de todo el conjunto: no tenía conocimiento del **puzzle** entero, solo de algunas piezas aisladas. Partiendo de esa punta del **iceberg**, El Hombre Elefante debía deducir el 90% restante que yacía bajo el agua, fuera del alcance de su ventana. 

La torre que ve el protagonista desde su habitación equivale a eso que Fernández Mallo denomina *partes duras*, que son aquellos restos arqueológicos (huesos) que sobreviven al paso del tiempo y desde los cuales los arqueólogos han de deducir a

¹ Este curioso *bildungsroman* se desarrolla de un modo similar al *Frankenstein* de Shelley. Ambos personajes están condenados por la naturaleza híbrida de su nacimiento (que tendrá consecuencias físicas: sus respectivas apariencias monstruosas, que permanecerán como un estigma imborrable), lo que les hace ser inferiores en una escala animal, por lo que se vuelven esclavos de unos humanos que los exponen ya sea en un circo o en un simposio de científicos. Tanto Frankenstein como El Hombre Elefante se ven obligados a aceptar por su experiencia personal la maldad como el cimiento de la sociedad, pues todos quieren utilizarlos y aprovecharse económicamente de ellos, a costa de su sufrimiento. Ante esta situación de injusticia, Frankenstein optará por la violencia para equilibrar la balanza, mientras que El Hombre Elefante optará por la confianza en la bondad del Dr. Frederick Treves (Anthony Hopkins).

posteriori las *partes blandas* ausentes (cartílagos...) de los restos. El Hombre Elefante se tiene que inventar la parte ausente de la catedral, extrapolando de la torre sus características formales para aplicarlas a unas piezas aun inexistentes. El resultado es que tanto **los restos** (la torre, los pináculos... que ve desde la ventana) como **lo inventado** (los cimientos, columnas, contrafuertes, el interiorismo de la catedral...) se suman para conformar una unidad orgánica en la que la invención cobra el mismo valor que los restos palpables, visibles...

Pero la verdadera pregunta es si preexiste el **elemento** al **conjunto**, si se puede llegar a la catedral *real*, a la totalidad, únicamente desde el fragmento visible de la torre. ¿No era el conjunto el que determinaba sus partes constituyentes? ¿Qué fue antes, el huevo o la gallina? ¿La red o el nodo? ¿Es posible partir de un elemento (una pieza de un puzzle que muestra un trozo de mar) para llegar al conocimiento del conjunto, a la unión de dichos elementos (el barco que navega, la casa junto al río...)? ¿O partir del elemento induce al error, ya que a lo mejor lo que vemos no es coherente respecto a lo que no vemos? Lo que sucede es que cada elemento constituyente tiene un porcentaje de información del conjunto, del mismo modo que cada **célula** de nuestro cuerpo porta el **ADN** al completo.



ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

EL PASO DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD EN LA FANTASÍA ÉPICA: DE *EL SEÑOR DE LOS ANILLOS* A *CANCIÓN DE HIELO Y FUEGO*



Lo que habitualmente denominamos como “fantasía épica” es, sin duda, uno de los subgéneros más relevantes de lo que suele ser reconocido como “literatura popular” o (mal llamada, en amplio espectro) “subliteratura”, junto a la ciencia ficción y la novela negra, todos de amplio calado en el público del siglo XX y hasta nuestra más reciente actualidad. Aunque hay que decir que es verdad que el “efecto *bestseller*” y la amplia recepción de estos subgéneros siempre ha provocado olas de novelas similares, que parecen seguir todas sus mismos guiones y presupuestos a riesgo de ser un raro espécimen que no cope las tasas de mercado o que no sea bien acogido dentro de los cánones más prototípicos del género, desde cierto momento estas categorías han llegado a ser mucho más de lo que aquellos que las minusvaloran llegan a considerarlas. De esta manera, desde la segunda mitad del XX y especialmente tras la rotura de cánones de la posmodernidad, baja y alta cultura han terminado por difuminarse hasta límites antes inconcebibles: muchos “altos literatos” han pasado a escribir increíble “baja literatura”, y la “baja literatura” ha creado nuevos “grandes literatos”, de modo que ya no existe (al menos no como antes) esa dicotomía conceptual entre lo bajo y lo alto, dentro de las artes. Todo este dilema sería mucho más amplio de tratar, y ya ha sido muy ampliamente tratado por tantos otros, de modo que considero más productivo asaltar el centro de la cuestión a la que este ensayo quiere referirse.

En cuanto a la fantasía épica, tornando la vista hacia estos parámetros, hay dos roturas clave y muy identificables dentro del imaginario colectivo de nuestra era, las cuales revolucionaron las reglas del género y han creado un nuevo canon a imitar, cambiando este ecosistema al completo y, a mi juicio, marcando en él el gran cambio artístico-filosófico en el devenir de las artes durante el siglo XX: de la modernidad a la posmodernidad, de *El Señor de los Anillos* a *Canción de Hielo y Fuego*. Si está claro que la obra de George R.R. Martin acoge la mayoría de los presupuestos posmodernos (es casi un ejemplo paradigmático de estos aplicados a la fantasía épica precedente), la obra de Tolkien como ejemplo de modernidad es algo bastante más relativo, debido a diversos factores: la extensa longitud temporal de este periodo (considerado generalmente entre 1857 y 1968, y estando su obra central publicada en 1954, una fecha tardía para ello y que provoca grandes

diferencias con la modernidad anterior, diversos hartazgos en sus idearios y ciertos parecidos mayores con los tiempos de cambio inminente consiguientes), la no-uniformidad de las diferentes corrientes y autores integradas dentro de ella, lo proteico/ecléctico de sus patrones, su evolución constante y abandono de los estados anteriores, o su paradójica identificación y espíritu crítico en cuanto al presente más inmediato...

Además, es importante recalcar la importancia de las ficciones medievales tanto en la modernidad como en la posmodernidad, las cuales deforman y reinventan este periodo histórico de acuerdo a sus necesidades, objetivos e idearios, como una dialéctica de oposición en la que el negativo conforma el positivo, convirtiéndose en un mero recipiente por llenar, o más bien una tela por remendar: en la primera, tienden a ser un método de evasión y desapego del presente en el que se ubican, pero del cual reniegan o quieren transformar (modernidad burguesa, industrialización, racionalismo/positivismo, idea de progreso...), orientándose hacia una pureza pasada y sacralizada frente a la crítica parricida del mundo presente y sus atrocidades; en la segunda, tiende a verse lo medieval como un “lugar otro” donde revisionar un pasado alterno y aquello que nos ha contado la historia, hacer también una crítica especular de la sociedad actual a partir de otra diferente (actuando tal que el *novum* de la ciencia ficción, como lo definía Darko Suvin), o trabajar territorios de alteridad y simulacros de lo contemporáneo acordes a su ideología... Para empezar a desglosar todo este embrollo, el proceso deductivo abarcará siete puntos en oposición directa entre la obra nuclear de cada autor, sus parecidos y especialmente sus diferencias. Es de recalcar que la perspectiva de este artículo es más acorde a la obra de Martin, puesto que (en mi opinión) esta renueva, enriquece y refina ciertos maniqueísmos de la precedente: simplemente por su época (más acorde a la mía, además) y por crearse a partir de la anterior, de modo que cada una sería simplemente consecuente con su tiempo. 

1. TRATAMIENTO HISTORIOGRÁFICO DE SUS UNIVERSOS/PARACOSMOS

La historiografía ofrecida por Tolkien alrededor del pasado de La Tierra Media es indudablemente de **génesis épico-mitológica**, además de abstracta y totalizadora. Estas características se refieren a que la historia que nos narra el ejemplo paradigmático, *El Silmarillion*, no es escrita dentro de la propia diégesis (a pesar de haber ejemplos de historia escrita por diferentes razas en cuanto a su contexto cercano, como los enanos sobre el linaje de Durin), sino contada por un **narrador aparentemente omnisciente, extradiegético y con absoluto conocimiento de los**

hechos ocurridos, y presentada como una historia mitológica que llega hasta los tiempos de las razas que ocupan La Tierra Media y su historiografía más reciente. Podría interpretarse que esta narración proviene de escritos y mitología creados por el hombre u otras razas, pero en ningún momento podemos discernir este aspecto debidamente. También puede ponerse en duda en ciertos puntos el conocimiento del narrador sobre los hechos, pero creo que es más razonable considerar que cuando este no cuenta algo es materia de elección y no de desconocimiento (puesto que parece conocer el resto de acontecimientos a la perfección, incluidos los más míticos y trascendentales), decidiendo omitir sucesos o adquiriendo la perspectiva parcial de alguno de los implicados por varios motivos razonables, principalmente para crear así blancos interesados en la historia, ya sea con objeto conseguir misterio, sorpresa, ambigüedad...

Por el otro lado, la historiografía planteada por Martin es de **génesis contextual, politizada y escrita dentro de la propia diégesis**, con los mejores ejemplos en *El Mundo de Hielo y Fuego* y *Fuego y Sangre*. Por tanto, el narrador es siempre un maestro (hombres del saber en Poniente) de un tiempo pasado: humano, imperfecto, parcial y posiblemente interesado en contar solo la parte de historia que le conviene, que le interesa al contexto social de época o que se ve forzado a modificar a causa de terceros. Con ello, **se pone en duda la propia historia que ha llegado hasta el momento actual de la narración**, incluido todo aquello que sea contado desde la boca/letra de personajes sin punto de vista (o incluso en ellos, al ser no-fiables), especialmente cuando entran en juego eventos sobrenaturales, rumores o hechos commocionantes/históricos². Estos blancos son en raras ocasiones revertidos, pues lo más habitual es que queden en indeterminación o que se pongan en duda mediante diferentes testimonios, como ocurre en cuanto a la Danza de los Dragones entre las informaciones del archimaestre Gyldayn, el bufón (¿o tal vez no solo eso?) Hongo y el septón Eustace, retomadas posteriormente por la visión crítica del maestre Yandel de *El Mundo de Hielo y Fuego*: de esta forma, hay un amplio tejido de controversias, ambigüedades, intereses e intertextualidades ficticias que construyen una compleja red de significados que el lector debe desencriptar mediante un papel activo y crítico, al más puro estilo posmoderno. 

² Decía Hegel que los grandes hechos históricos ocurren dos veces. Marx puntualizó que el primero era una tragedia, y el segundo una farsa

2. PUNTOS DE VISTA Y CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA OBRA



En *El Señor de los Anillos*, Tolkien es el “autor real”, Frodo el “autor ficticio”, y este el que utilizaría un narrador extradiegético en tercera persona para contar lo que habría vivido él en primera, junto a lo que habría recolectado de sus compañeros cuando sucediera que él no estaba presente y hubiera acontecimientos dignos de contar. Entonces, a pesar de que el narrador parezca ajeno, esto vertebraría todo lo narrado en función del punto de vista de Frodo (y el de sus compañeros de viaje en buena parte, pues), aunque se enmascare como un narrador omnisciente, lo cual significa que la historia termina siendo “contada” por el protagonista. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la obra de Martin, en ningún momento se pone una sospecha notable sobre la mesa en cuanto a lo que es contado en el libro, ni se contraponen perspectivas con otros puntos de vista, lo cual hace que el estilo de la narración haga confiar en los hechos relatados, a excepción de ciertos puntos en los que se juega al narrador no fiable, al no conocer ciertos hechos en el momento y no ser explicitados por interés narrativo, como la no-muerte de Gandalf o el destino de Merry y Pippin tras escapar de los uruk-hai... En sí mismo, el elemento más importante a recalcar de todo esto es que la narración se sitúa sobre un único punto de vista, aparentemente conocedor de todo lo ocurrido (a excepción de lo que le interese no contar en qué determinado momento) y en tercera persona, que parece expresar una perspectiva fiable (a pesar de que si le diéramos vueltas no debiera ser así, por todo lo comentado: en todo caso, lo importante es como es planteado estéticamente, es decir, la impresión que transmite la obra sobre lo relatado): de un modo más idealista y teleológico, tal y como es la narración de Frodo Bolsón sobre la historia del anillo y la caída de Sauron.

En *Canción de Hielo y Fuego*, Martin es el autor real, es probable que haya un autor ficticio todavía no desvelado (posiblemente Samwell Tarly), y la narración se estructura desde un narrador en tercera persona (también sin información identitaria hasta la actualidad), pero lo importante es que este se ve catalizado a través del punto de vista de cada personaje escogido como eje egocéntrico en cada capítulo³, de modo que su narración en tercera persona no es omnisciente: desconoce toda información que desconozca el personaje y está constantemente vertebrado a partir de sus reflexiones internas, que son

³ Protagonistas, en cierta forma..., solo que con Martin es más complejo y difícil de afirmar, ya que generalmente esos “protagonistas” son observadores, personajes periféricos o incluso ausentes de los hechos más centrales, generando marginalidad e indeterminación en cuanto a lo ocurrido.

expresadas de forma eventual y directa en la propia narración (marcado por comillas laterales). Esto permite que los personajes sean considerados de acuerdo a la perspectiva que los juzga y sus impresiones, pudiendo ser desmentida esta información más adelante, incluso con puntos de vista de allegados suyos o de estos mismos personajes (como ocurre en el tercer libro cuando entran las perspectivas de Cersei y Jaime). Con lo cual, tenemos **múltiples puntos de vista que van componiendo la información suministrada como un polisistema estructurado sobre huecos informativos, incongruencias, ambigüedades, mentiras, restricciones epistemológicas...**, provocando que la narración esté cargada de relativismo, narradores no fiables, marginalidades/periferias, juegos entre verdades y mentiras, cuestionamiento del relato y de todo aquello que se conciba como unificador/oficial, indeterminación, contradicciones, reescrituras/reinterpretaciones constantes de los hechos, falta de experiencia/visualización de lo ocurrido, información obtenida mediante rumores o personajes poco fiables, expresión de terceros en cuanto a lo sobrenatural (elemento muy parcializado y siempre puesto en duda en la actualidad de la historia, tal que se tratará más adelante)...., todo como un **factor de inconsistencia en la veracidad de todo lo narrado** que el lector debe ir descodificando progresivamente. 

3. VALORACIONES ÉTICO-POLÍTICAS DE LOS ACONTECIMIENTOS

El tratamiento de la ética y la política en *El Señor de los Anillos* (a pesar de superar el maniqueísmo blanco-negro de muchas fantasías épicas precedentes) **penetra en grandes profundidades humanas, pero no en profundidades ético-políticas ni contextuales**. Y, en todo caso, siendo éticas, no plantean duros problemas sobre qué es lo correcto y qué no en situaciones complejas/relativas (que sí en ciertos casos, pero más parcialmente: véase el Concilio de Elrond, o los dilemas entre Boromir, Faramir y el anillo), como si se deben sacrificar los medios por el fin, o si un ser humano que intenta hacer el bien debe obrar mal para proteger o beneficiar a otros seres humanos que considera “buenos” o que son sus cercanos... En un argumento del propio George R.R. Martin, la tesis final del reinado de Aragorn, por ejemplo, es “su reinado estuvo marcado por una gran armonía y prosperidad hasta su muerte a los 210 años, después de 122 años como rey y cuando él lo decidió, al igual que los reyes antiguos”. Esto plantea preguntas: ¿qué es reinar en armonía y prosperidad? ¿cuál es la opción correcta? ¿qué haría Aragorn en un caso de crisis económica en el reino?, ¿favorecería a los señores, a los siervos? ¿por qué

parámetros se valora la equidad? Sin contar que es diferente la ética que la moral, o que es probable que una acción buena/correcta éticamente lleve a consecuencias desastrosas para el bien personal del que la toma, para sus allegados o incluso para el bien general, a causa de factores contextuales y decisiones ajena que afectan en ella (véase el dilema de la muerte Ned Stark, en el otro lado de la balanza). Lo que sí logra Tolkien con habilidad es, a pesar de decantar la balanza por el “lado de los buenos”, generar conclusiones agridulces, entre la tranquilidad, la aceptación y la añoranza: pero, aun así, **el epicentro narrativo es el factor épico, más que el ético**. En este elemento veo uno de los grandes problemas de fondo en la obra de Tolkien, a la hora de abordar las profundidades de su imaginario; aunque, al fin y al cabo, no era su intención tratar estos otros temas (que yo considero, aun así, de necesaria importancia). 

El tratamiento de la ética y la política en *Canción de Hielo y Fuego* es, en cambio, el epicentro argumental que permea la mayoría de las voluntades de la obra, y su indagación es profunda, grisácea y tremadamente relativista. No existen puros villanos ni héroes, sino tan solo seres moldeados por su contexto y dependientes del punto de vista desde el cual son observados. A pesar de que, en un mundo tan convulso, pueda parecernos que alguno de los personajes encarna el mal absoluto, todos son seres perfectamente construidos e influenciados por su contexto de absorción y aprendizaje en el mundo. No hay voluntades que busquen aniquilar una raza o subyugar al mundo entero, sino que buscan intereses y taras personales, creencias, justicias relativas... Al igual, no hay una resolución del lado de “los buenos” (que es así, aunque agridulce, en *ESDLA*), sino que tanto “buenos” como “malos” pueden ver sus expectativas truncadas y ser llevados al desastre, tanto como triunfar por casualidades adversas. Todo depende, todo es complejo, pero todo también tiene una causa y una razón de ser. **La ética y la política, por tanto, son complejas** y se explican de acuerdo a las decisiones concretas que son tomadas por los personajes en momentos de adversidad y complejidad de miras, **moldeándolos como poliedros complejos/contradicitorios y haciendo que todos sean un tono grisáceo en una gran paleta de grises de diferentes gamas**. No se juzga a alguien como bueno o malo, o a la acción que este comete (por sí misma), sino que se juzgan las acciones en cuanto a su contexto y todo aquello que las afecta, de modo que terminamos entendiéndoles y empatizando con ellos en la mayoría de los casos, a pesar de que gran parte de los sucesos sean terriblemente duros y desmoralizantes. Algunos de estos ejemplos paradigmáticos se pueden hallar en citas de la saga, entre tantas y tantas por ser escogidas:

- La primera que colocaré es de Tywin Lannister, personaje que es presentado generalmente como alguien frío, amoral e implacable, y desde una posición para la cual el lector suele situarle como antagonista (al posicionarse habitualmente del bando stark, aunque no sea así ni de lejos en todos los casos), pero que aun así ofrece un argumento (dentro de las atrocidades de la guerra, tema muy tratado por el autor) que cuanto menos revuelve la conciencia y genera interesantes preguntas. “*Explícame por qué es más noble matar a diez mil hombres en una batalla que a una docena en un banquete*”, comenta Tywin frente a Tyrion tras la Boda Roja (seguramente el evento televisivo más traumático de varias generaciones y los comienzos del nuevo milenio), afectado este último por la matanza indiscriminada de los Stark en Los Gemelos, al dar pie a tal revulsiva traición de los Bolton y los Frey, y sobre todo por romperse los juramentos y leyes de hospitalidad que rigen la moral social de Poniente... A pesar de lo chocante del evento, Tywin es capaz de hacer tambalear nuestra noción de lo correcto en una situación tan convulsa como es una guerra civil. 
- La segunda se refiere al asesinato de los bebés de la dinastía Targaryen tras el derrocamiento de El Rey Loco por parte de Robert Baratheon y la llamada Rebelión del Usurpador (al menos por los pro-targaryen): “*Por idiota que fuera, hasta él (Robert) sabía que los hijos de Rhaegar tenían que morir si quería asegurarse el trono para siempre. Pero se consideraba un héroe, y los héroes no matan niños*”. Así se resalta la vista de las figuras históricas heroicas en un mundo de crudas realidades, dejando el vencedor de la “correcta rebelión” el mandato de asesinar a los niños targaryen en manos de Tywin Lannister, y este en la “locura” de sus esbirros, lavándose así las manos cada uno lo posible y alejándose del horrendo hecho: la responsabilidad es de Robert, pero este la relega en Tywin; Tywin esquiva las cuestiones o incluso llega admitir el hecho en privado, pero no coloca bajo su responsabilidad la brutalidad de esa ejecución, que incluye la violación de la reina (Elia Martell) con los sesos de sus neonatos encima de sí y todavía colgando de las manos de sus agresor, La Montaña. Y nadie de los que manda es culpable cuando lleguen las inevitables consecuencias del hecho: tan solo dos esbirros prescindibles y conocidos por su brutalidad, que actúan como cabezas de turco cuando sea el momento necesario (el reclamo de justicia de Oberyn Martell en el tercer libro).
- El tercero es un discurso del septón Meribald sobre las atrocidades de la guerra y lo que él llama los “hombres quebrados”. Este habla por sí solo,

con una increíble profundidad humana que lo coloca como uno mis fragmentos predilectos de la saga:

A los bardos les gustan las canciones de hombres buenos que se ven forzados a saltarse la ley para combatir a un señor malvado (lo subrayo por el interés sobre el concepto de “canción” en la obra, que retomaré en las conclusiones), *pero la mayoría de los bandidos se parecen más a ese Perro rabioso que al señor del relámpago. Son hombres malvados, instigados por la codicia, amargados por la vida taimada; desprecian a los dioses y sólo se preocupan por sí mismos.*

Los hombres quebrados pueden ser igual de peligrosos, pero también son dignos de compasión. Casi todos son gente sencilla, hombres del pueblo que nunca habían estado a más de media legua de la casa en la que nacieron hasta que un día, un señor cualquiera se los llevó a la guerra. Mal vestidos y mal calzados, marchan tras sus estandartes, a veces sin más armas que una guadaña o una hoz, o una maza que se han hecho ellos mismos atando una piedra a un palo con tiras de cuero.

Los hermanos marchan con los hermanos; los hijos, con los padres; los amigos, con los amigos. Han oído las canciones y las anécdotas, así que caminan con el corazón anhelante, soñando con las maravillas que verán, con las riquezas y la gloria que conseguirán. La guerra les parece una gran aventura, la mayor que vivirá la mayoría de ellos. ↪

Luego prueban el combate.

Algunos se quiebran nada más probarlo. Otros aguantan años, hasta que pierden la cuenta de las batallas en que han intervenido, pero alguien que sobrevive a cien combates puede quebrarse en el ciento uno. Los hermanos ven morir a sus hermanos, los padres pierden a sus hijos, los amigos ven a sus amigos tratar de volver a meterse las tripas después de que los haya rajado un hacha.

Ven caer al señor que los llevó allí y, de repente, otro señor les grita que ahora lo sirven a él. Reciben una herida y, cuando todavía la tienen a medio curar, reciben otra. Nunca tienen comida suficiente; el calzado se les cae a pedazos de tanto caminar; la ropa se les desgarra y se les pudre, y la mitad se caga en los calzones porque ha bebido agua que no era potable.

Si quieren unas botas nuevas, una capa más caliente o, tal vez, un yelmo de hierro oxidado, tienen que quitárselo a un cadáver; no tardan en robar también a los vivos, a los aldeanos en cuyas tierras luchan, a hombres como los que eran antes ellos mismos. Les matan las ovejas y les roban las

gallinas, y de ahí a llevarse también a sus hijas sólo hay un paso. Y un día miran a su alrededor y se dan cuenta de que todos sus parientes y amigos han desaparecido, de que luchan al lado de desconocidos y bajo un estandarte que ni siquiera identifican. No saben dónde están ni cómo volver a su hogar; el señor por el que luchan no sabe cómo se llaman, pero ahí está siempre, gritándoles que formen una línea con sus lanzas, sus hoces, sus guadañas, para defender la posición. Y los caballeros caen sobre ellos, hombres sin rostro envueltos en acero, y el retumbar de su ataque parece llenar el mundo... 

Y el hombre se quiebra.

Da media vuelta y huye, o se arrastra entre los cadáveres de los caídos, o se escabulle en plena noche y busca un lugar donde esconderse. A esas alturas, los hombres quebrados ya ni piensan en volver a casa. Los reyes, los señores y los dioses les importan menos que un trozo de carne medio podrida que les permita vivir un día más, o un pellejo de vino agrio con el que ahogar sus miedos unas horas. Viven de día en día, de comida en comida; son más animales que humanos. Lady Brienne no se equivoca: en estos tiempos que corren, los viajeros deben cuidarse de los hombres quebrados, y temerlos... Pero también deberían compadecerlos

- Por último, el famoso acertijo que Varys expone a Tyrion, que es en sí una síntesis del relativismo epistemológico que la obra transmite constantemente. Este dicta así:

En una habitación hay tres hombres de gran importancia: un rey, un sacerdote y un hombre rico con su oro. Frente a ellos se encuentra de pie un sicario, un hombre sin importancia de baja cuna y mente poco aguda. Cada uno de los grandes quiere que mate a los demás.

—Mátalos —dice el rey—, porque soy tu legítimo gobernante.

—Mátalos —dice el sacerdote—: te lo ordeno en nombre de los dioses.

—Mátalos —dice el rico—, y todo este oro será tuyo.

Y decidme... ¿Quién vive y quién muere?

Tyrion, en su exacerbado cinismo, alude que ganaría el hombre rico, ya que tiene algo material que ofrecerle al mercenario..., pero la respuesta es más compleja que eso. Varys responde que “**El poder reside donde los hombres creen que reside. Es un truco, una sombra en la pared**”. Este es el juego. Depende de las creencias del mercenario acometer una acción u otra: el acertijo no tiene una sola respuesta definitiva, tiene varias, o más

bien una respuesta más compleja y relativa; es un juego de trile con diferentes bolas por escoger o con un juego intermedio por maniobrar, al igual que toda pregunta a la que se pueda llegar en la obra de Martin.

4. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

El mundo de Tolkien trabaja más la **perspectiva del destino y la dicotomía héroe-villano, que la de las decisiones éticas, el contexto y el relativismo moral**. Comparado con Tyrion o Jaime Lannister y la figura del antihéroe que prima tanto en *Canción de Hielo y Fuego* (aunque haya otras mil figuras en comparación y contraposición), hay tres figuras especialmente representativas en *ESDLA*: Aragorn, Frodo y Sam. El primero es el héroe desterrado que recupera su trono, es regio y bueno, **ejemplo perfecto de héroe tradicional sin mácula** (solo que juega papel la primera presentación que tiene como hombre toscos y montaraz, que se sigue manteniendo en la historia por aquellos que lo rechazan como rey). El segundo es **el ser inocente que se ve llevado a aguantar una carga imposible que le destroza** (a punto de ser corrompido en diversas ocasiones), terminando cambiado y notablemente dañado, a pesar de sentirse parcialmente realizado, tener una aventura que contar y haber obrado correctamente, dentro de lo que cabe. El tercero y seguramente el más interesante, Samsagaz Gamyi, cumple el papel del **acompañante que siempre rechaza la accesibilidad al poder y se mantiene en su humildad e inocencia, terminando en realidad como el gran héroe en la sombra y el gran punto de apoyo del protagonista**: aquel pequeño ser que termina siendo el más relevante en el destino de cosas más grandes, y que nunca aparecerá en los libros de historia (como tanto le gusta a Tolkien, y como de él ha heredado ese gusto Martin). 

En definitiva, **aunque se superan las dicotomías tradicionales de la épica precedente más maniquea**, y hay relatividades o profundidades internas en suficientes personajes (que no tanto en otros), **continúa habiendo una relación bastante enfrentada y separada entre bien-mal** (que se mantendrá en toda la fantasía épica, heredera de Tolkien, hasta la llegada de Martin y la fantasía más oscura, realista y cruda), y personajes que son héroes totales como Aragorn, aparte de otros que lo son en la sombra, otros que intentan serlo pero fallan (como Boromir), y otros que lo son con ciertas contradicciones (Elrond y su pesimismo, que aun así termina confiando en Aragorn y entregándole la legendaria espada Narsil reforjada; Théoden y su lucha contra sus demonios internos, el control de Saruman y su desconfianza con respecto a Gondor, que termina redimiendo

también sus fallos). **Al final siempre termina habiendo un factor de redención para los que intentaban hacer lo correcto para los suyos, pero no obraron bien** (incluso para Denethor en su egoísmo y su locura, a pesar de ser el ejemplo que peor sale parado), **y los caminos de los buenos tienden más a tornarse moralmente correctos, y los de los malos, incorrectos...**, dentro de lo cual, la parte más interesante e innovadora es lo agridulce de su final, la corrupción/atracción del anillo ante los personajes “moralmente buenos” y el protagonismo de los pequeños e insignificantes hobbits en lo épico de la historia. Por ello, o aun así, es indudable que **se difumina el concepto de “héroe total” más tradicional** (en especial con el protagonismo de los hobbits), **pero se sigue manteniendo un notable maniqueísmo en la mayoría de las perspectivas.**

Los personajes de Martin se caracterizan más propiamente como una cebolla, con diversas capas de significación más complejas: desde las más verdes que están por fuera (perspectivas ajena, habladurías, hechos históricos en los que han participado...) hasta las más internas, duras hasta llegar al corazón, en las que entendemos las motivaciones que tenían, las falsedades que se han contado, las complejidades de su proceder, o la relatividad del juicio sobre sus acciones⁴. En *Canción de Hielo y Fuego*, **el protagonista tiende a ser el antihéroe, desde una vista vertical: personajes ambivalentes y apegados a motivaciones/deseos humanos; y que, horizontalmente, dependen de la visión ejercida sobre ellos, de forma que para unos serán héroes/protagonistas, y para otros, villanos/antagonistas.** El perfecto ejemplo de caracterización y arco de personaje de la obra de Martin resulta ser Jaime Lannister: desde percibirse como antagonista de la familia Stark, un hombre egoísta y arrogante, el “matarreyes”, un “hombre sin honor” (enfocado en principio desde la perspectiva de los stark y sus afines, que son preconcebidos inicialmente como “los buenos/protagonistas”, hasta que ello se empieza a poner algo más en duda; a excepción de sus malos actos que son mostrados directamente, como el siguiente), un amante incestuoso con su hermana que tira a un niño desde una torre...

Al menos hasta que aprendemos sobre sus motivaciones y sobre la realidad de los hechos: que mató al Rey Loco, rompiendo su juramento de lealtad, para que sus piromantes no prendieran la ciudad entera en llamas de fuego valyrio (salvando miles de vidas), y que luego Ned Stark lo juzgó sin preguntar y sin compasión al verle sentado en el trono tras su llegada, solo por su fama y por ser un lannister...,

⁴ En ello, también es importante cómo se consideran a sí mismos los personajes para concebirlos como identidades autoconscientes y retrospectivas, cambiándose el nombre en los títulos de capítulo en momentos de trauma, desesperación, ocultación de su identidad o evolución dramática.

o que las expectativas de Tywin y la compañía de Cersei le habían llevado a seguir la ponzoña de sus obsesiones, siendo manipulado y perdiendo cualquier norte moral posible en pos de su familia, su supervivencia frente a sus enemigos y sus egoísmos..., o que fue nombrado guardia real (pareciendo que su vida siempre fue fácil y cargada de privilegios) por El Rey loco tan solo para insultar a su padre al quitarle a su primogénito los derechos de herencia y tuvo que aguantar impasible (por “honor”) todos los horrores que este cometió en su reinado, o que el hecho de que todo el mundo le llamara “matarreys” y “hombre sin honor” injustamente le hizo abrazar ese papel por despecho e impotencia, además de armarse de burlas y desacralizar todo aquello serio/grave para no tener que preocuparse de ello, ante tantas habladurías y odio de gente que ni siquiera conocían verdaderamente su situación...

Y finalmente, cómo tras aprender de Brienne y su modelo de honor incorruptible (dudososo, aun así, por ser demasiado rígido; ella también aprende de él en este aspecto) vuelve a tener ganas de ser un verdadero caballero (además, siendo ella una mujer, que no puede ser caballero según el patriarcado imperante), solo que “de verdad”, ya que con su mano recién mutilada no puede pelear (lo que era antes para él “ser un caballero”), y solo le queda ser coherente y correcto con sus actos: intentar proteger al débil/necesitado y ser honorable..., pero no solo honorable, sino justo y bondadoso más que rígido, a pesar de que todo ello seguramente termine en su propia desgracia, a causa de un mundo que valora más el beneficio propio que dar de lo suyo al resto... Este problema del honor es perfectamente expresado en una frase del propio Jaime, ante el inflexible juicio de Catelyn Stark cuando es su prisionero:

(CATELYN STARK): *¿Cómo es posible que os sigáis considerando un Caballero, después de haber violado todos los votos y juramentos?*

(JAIME LANNISTER): *Tantos votos... Te obligan a jurar y a jurar... Defenderás al rey. Obedecerás al rey. Guardarás los secretos del rey. Harás su voluntad. Darás la vida por él. Pero obedecerás a tu padre. Amarás a tu hermana. Protegerás al inocente. Defenderás al débil. Respetarás a los dioses. Obedecerás las leyes. Pero, ¿y si tu padre desprecia al rey? ¿Y si el rey masacra al inocente? Es demasiado. No importa qué se haga, siempre violas un juramento u otro*⁵.

⁵ Pudiendo deducirse que, al final, “el honor es el sustituto para el cobarde de la moral” (algo que revierte bastante la supuesta “moral correcta” de los stark, la cual se ve cada vez más difuminada, desde esa primera impresión, según avanzan los libros), como escribe con acierto el

5. DESARROLLO Y RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS

En cuanto al desarrollo y resolución de conflictos, por la relatividad de las situaciones, es mejor tratar el tema a través de dos ejemplos representativos de cada uno de los estilos, que serán en este caso batallas (dado el género): en *El Señor de los Anillos*, utilizaré la Batalla del Abismo de Helm. En ella vemos el **ejemplo perfecto de epicidad y de enfrentamiento entre fuerzas del bien y del mal** (a pesar de que antes haya ciertos grises en cuanto a la influencia de Saruman en el pueblo de Rohan, y los dilemas de Théoden y Éomer). Tras diversos problemas algo más ricos en contenido ético, sucede la retirada al Abismo de Helm y el enfrentamiento entre los uruk-hai de Isengard y el ejército de Rohan, que decidirá la eliminación de uno de los dos poderes suplentes en la gran batalla entre el bien y el mal (que tiene ciertos grises dentro y alrededor, pero en amplio espectro se polariza casi al extremo): Isengard y Rohan, respectivamente subordinados ante Mordor y Gondor. **La batalla se desarrollará en una curva de acción épica útil y coherente**: sostenimiento del pulso a las fuerzas uruk-hai, brecha en el muro que inicia la posible tragedia de “los buenos/protagonistas”, atrincheramiento ante la superación de las “fuerzas del mal”, última carga destinada al suicidio épico, salvación por la llegada de los refuerzos en el último momento crítico, y victoria del bando de “los buenos”. Internamente hay miedo, dudas, ciertos grises..., pero **el lector sabe siempre lo que quiere que ocurra y lo que seguramente vaya a ocurrir: tiene una clara preferencia, que se ve correctamente satisfecha**, como una batalla de fantasía épica tiene marcado hacer de forma canónica, y plasmado tal cual, aunque de forma muy bien trabajada. 

Para *Canción de Hielo y Fuego*, utilizaré la Batalla del Aguasnegras. En ella vemos el **ejemplo perfecto de las correlaciones de fuerzas y de la relatividad ética o de preferencias en el lector**. En la batalla hay dos bandos, pero lo peculiar es que **el lector generalmente no sabe por cuál de los bandos posicionarse, estando en completa duda y tensión durante todo el evento**. El primer bando es el que podríamos denominar como “de los lannister”, y el segundo el “de Stannis Baratheon”. En esta segunda novela de la saga, el lector ha experimentado la muerte de Ned Stark, y está generalmente en contra de Joffrey y la familia Lannister, pero el principal organizador de las defensas de Desembarco del Rey es Tyrion Lannister (personaje muy querido y carismático), además de estar otros personajes interesantes y estimados, como Bronn o El Perro, e incluso la inocente Sansa Stark en la Fortaleza Roja: todo es relativo, quieres y no quieres que logren

usuario Stefan Sasse sobre “El concepto de honor en Poniente” en Los Siete Reinos: <https://lossietereinos.com/ensayo-concepto-del-honor-poniente/>.

su objetivo de defender la ciudad del ataque, quieres y no quieres que Stannis tome la ciudad (con la barbarie y el saqueo que implica) e imponga un régimen más justo que la oscura depravación de la corona regente.

En este otro lado están Stannis y sus fuerzas: un hombre poco carismático, pero también justo, pero también excesivamente duro/tajante y capaz de sacrificar los medios por el fin (aunque sea un fin correcto/beneficioso para el común del pueblo) o de no entender relatividades en las que debiera actuar con mano de seda en lugar que de hierro..., por todo ello, puede no generar demasiado entusiasmo popular, mas aun así, todos saben que terminaría con la corrupción y la vileza del régimen lannister de Tywin y Joffrey (personajes muy diferentes, pero conjuntados en este “mismo bando”). Además, tiene a su lado dos personajes esenciales que provocan reacciones opuestas⁶: Davos Seaworth, justo y humilde (puede que el que más se acerque a un concepto estricto de “bueno”, y eso que se define a sí mismo como “gris”), de los personajes más queridos por su moral y por su historia de lealtad y superación; y Melisandre, fanática maniquea de gran poder que suele producir una gran atracción estética, pero también aversión por utilizar medios abyectos para alcanzar fines personales (buenos o no), basados siempre en un notable fanatismo religioso. Es de especial relevancia esta conversación entre estos dos aliados-antagonistas:

¿Sois un buen hombre, Davos Seaworth? —preguntó.

¿Un buen hombre estaría haciendo esto? 

— Soy un hombre —dijo—. Trato bien a mi esposa, pero he conocido a otras mujeres. He intentado ser buen padre para mis hijos, ayudarlos a encontrar su lugar en este mundo. Sí, he violado leyes, pero hasta esta noche nunca me había sentido malvado. Diría que soy una mezcla, mi señora. De bien y de mal.

— Un hombre gris —dijo ella—. Ni blanco ni negro, sino ambas cosas a la vez.

¿Eso sois, Ser Davos?

— ¿Y qué si lo fuera? Me parece que la mayor parte de los hombres son grises.

— Si media cebolla está podrida, la cebolla está podrida. Un hombre es bueno o malo

Respecto a la batalla, en definitiva, no sabes por qué bando declinarte, más contando que diferentes personajes relevantes van mutando su arco dramático durante la batalla, al estar en tal momento de crisis humana: El Perro abandona la servidumbre ciega en la que llevaba toda su vida, Tyrion es atacado (mientras lidera

⁶ Solo que el primero ha ganado el favor del rey antes de la batalla, dejando fuera de ella a la segunda, por lo que la posición es favorable al gusto “más moralizante y menos épico” del lector.

sus pocas defensas valerosamente) por uno de sus propios hombres en algún tipo de traición, Cersei muestra su lado más compasivo y el miedo por la vida de sus hijos, etcétera... **En ningún momento hay un bando “bueno” y otro “malo”, en ningún momento sabes por cuál declinarte, y en todo momento sufres una tensión máxima como lector ante todo lo que ocurre**, hasta que la batalla se ve finalmente finiquitada con la llegada de Tywin, la familia Tyrrell y sus ejércitos (alianza que, si estabas atento, se llevaba tiempo fraguando; y que, además, no significa una última llegada a modo de salvación, sino una consecución final sorpresiva y casi más bien amarga, que no cambia para nada el *statu quo* de la geopolítica poniente). **Toda conclusión tras la batalla es agridulce** (aunque más agria que dulce, podría decirse), incluso para algunos personajes carismáticos que debieran haber triunfado: como Tyrion, que termina perdiendo la nariz, traicionado por alguien que cree que es su propia hermana⁷, y no recibiendo nada de crédito por parte del pueblo, la nobleza o incluso su padre, que además le saca del puesto de “mano del rey” y no le da ni las gracias. Y con ello, **el lector sale sorprendido, descontento, aplacado, asqueado, dubitativo: con una montaña rusa de emociones y una sensación final que ni siquiera sabe cómo identificar**, pero también con una gran perspectiva y experiencia de las atrocidades de la guerra, de la ética de humana en momentos difíciles o de la complejidad de hacer lo correcto y sobrevivir en el mundo. Entre tantas moralejas extraíbles, a mi juicio destacan las siguientes: que los buenos actos no siempre llevan a buenas consecuencias/resoluciones, que “los buenos” también están en el bando de “los malos” y viceversa, o incluso que cada uno de “los bandos” es algo más relativo y quizás solo depende de una cuestión de perspectiva... 

6. TRATAMIENTO DE LA MAGIA Y EL ASPECTO SOBRENATURAL

En *ESDLA*, **la magia se concibe como algo extraño/inhabitual, pero existente/concebible, aun así:** es parte de las leyes normativas en la conciencia común de este paracosmos, a pesar de que sus portadores y su uso sean algo extrañante para el día a día de la mayoría de los conciudadanos de sus regiones. Así, el mundo de Tolkien (como el de Martin, en amplio espectro: consiguentemente se tratará este dilema) se sitúa en el terreno de lo que es

⁷ Y que seguramente sea Meñique, en mi opinión, a causa de la amenaza que generaba su astucia preguntando sobre eventos pasados y hurgando en los libros de cuentas de las arcas reales; aunque es un asunto que no se ha resuelto en los tres siguientes libros, si es que en algún momento lo hace.

denominado como “maravilloso” (desde las primeras definiciones de Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* y aquellos que han revisionado sus preceptivas), **una ficción que es diferente y anómala a nuestra realidad cercana en La Tierra, pero que tiene sus propias condiciones de verosimilitud y sus propias leyes, que en ese mundo son ordinarias, en lugar de extraordinarias.** Sin embargo, indagando dentro del universo de Tolkien y recogiendo sus baremos (en lugar de ponderando con los nuestros), la magia se posicionaría (según estas categorías) en “lo extraño”, es decir, **dentro de aquello que encaja en las leyes normativas de la realidad a la que pertenece, sin trastocarlas, pero que es sorprendente, poco común y produce cierto extrañamiento, al no ser propio de la cotidianidad.** Además, es de resaltar que la magia en La Tierra Media no suele llegar a ser algo tan utilizado y poderoso como en otras fantasías/ficciones⁸, pero entra aun así dentro de los recursos imaginables/utilizados. 

En cuanto al aspecto sobrenatural se debe puntualizar una pregunta: ¿qué es sobrenatural en La Tierra Media? Porque para nosotros los elfos lo serían, pero no para ellos. **Pueden llegar a parecer “sobrenaturales” las criaturas y magias olvidadas a un tiempo pasado, o prácticamente nunca visualizadas en la realidad contemporánea de su mundo** (a las que sus habitantes no están acostumbrados o no han visto nunca: en esto se acerca ligeramente más al mundo de Martin), tal que un balrog, grandes poderes de maiar o valar..., pero incluso ni siquiera ellos y menos los dragones, algo olvidados pero presentes en el imaginario colectivo y sus creencias, porque a pesar de todo, la presencia de otras criaturas con poderes elevados mitiga la extrañeza de estos otros grandes poderes, por lo que no serían visualizados con una impresión tan fuerte como lo sería cualquier elemento sobrenatural en nuestro propio mundo. En verdad, por todas estas razones, **hay poco que pueda ser considerado como “fantástico/sobrenatural” dentro de la propia Tierra Media, encajando más puramente dentro del espectro de “lo maravilloso”**, dado que la existencia de poderes y criaturas increíbles es algo normativo y acostumbrado en todo este universo. Dichas divagaciones nos pueden llevar hasta una interesante deducción, que servirá igualmente para hablar de *CDHYF* o de cualquier tipo de obra que adscribamos a estas categorías: la valoración para catalogar cualquier suceso, criatura o universo siempre depende de la perspectiva del observador sobre su condición y en cuanto al contexto al que lo circunscriba, de modo que depende quién observe qué, con qué lo compare o dónde lo sitúe, el objeto podrá ser considerado sobrenatural o no,

⁸ Por ejemplo, la magia de Gandalf se ve limitada a pequeños actos utilitarios, pero no lanza grandes bolas de fuego, ni crea terremotos gigantescos que faciliten en exceso el camino de la aventura.

extraño o no, normativo o no, etcétera..., o más bien cambiará porcentualmente su graduación a considerar en toda esta escala de valores abstractos, siempre de forma discutible y necesaria de argumentación.

En la obra de Martin, la magia y lo sobrenatural quedan relegados a historias de tiempos pasados, como algo perdido hoy en día, o incluso como meras ficciones, mitologías o falacias históricas contadas en las gestas y relatos culturales de sociedades más primitivas. Lo que sí se practica y está en boga son las diferentes religiosidades, no concebidas como fenómenos sobrenaturales/mágicos/fantásticos como tal (que rompan con los esquemas ordenadores), sino como un aspecto suprahumano y ulterior, solo que propio de las leyes del mundo que ellos conciben, a excepción de las religiones foráneas y las prácticas rituales según son consideradas en ciertas regiones, desacreditadas (precisamente) como magia o artes oscuras: por ejemplo, R'hllor frente a la Fe de los Siete en Poniente. Respecto a la magia, las criaturas sobrenaturales no habituadas en la historia presente de Poniente (al comienzo de *Juego de Tronos*) y otros fenómenos anómalos, ocurre lo siguiente: al ser concebidos como ficciones o como parte del pasado en un presente en el que la magia es algo propio de los anales de la historia o de los viejos relatos, su aparición es generalmente mucho más fortuita y extrañante, y provoca que no se mentalicen como una parte corriente e integrada de la realidad, sino como algo precisamente “sobrenatural”: una anomalía, un elemento puramente fantástico que “trastoca las leyes o rompe los esquemas ordenadores del mundo conocido” (como lo definen aquellos que reformulan la idea tras las primeras tesis de Todorov), sucediéndose una vacilación entre las leyes ordenadoras del mundo y ese algo que las dinamita, lo cual genera un *unheimliche* (“extrañeza inquietante”) freudiano y trastoca cómo era concebida la realidad por aquellos personajes que lo experimentan, que de repente la encuentran alterada, incomprensible y amenazante.

Todo ello depende de qué fenómeno estemos hablando, puesto que los gigantes y especialmente los Otros (Caminantes Blancos, en la serie), pertenecerían en casi todo Poniente a ese sentido de “lo fantástico”, pero los dragones son más propios de las leyes conocidas de su mundo, aunque estén ligeramente más cerca de lo anterior al estar olvidados en el tiempo tras la extinción del último de ellos (a pesar de que las grandes calaveras bajo la Fortaleza Roja recuerdan su anterior existencia), pasando a ser algo “extraño” con la aparición de los tres dragones de Daenerys, y que en épocas anteriores sería simplemente propio de esa “realidad maravillosa” del mundo y sus taxonomías. El ejemplo más claro de algo “sobrenatural/fantástico” dentro del universo de hielo y fuego, que con su

aparición destruye los esquemas de la realidad normativa y provoca este ***unheimliche, lo tenemos en la susodicha llegada de los Otros al norte del Muro*** (que inaugura el comienzo de la historia): monstruos de los viejos cuentos y leyendas que ya nadie creía que no fueran otra cosa que ficción, y que casi nadie al sur del Muro continúa sin creer, pasados ya cinco tomos tras el comienzo de la saga. Sin embargo, el avance de los libros va haciendo notar que este tipo de antiguos poderes parecen ser cada vez más visibles y menos eventuales, haciendo pensar al espectador y a algunos personajes que están despertando cada vez más... Eso sí, no sabiendo hasta qué punto siempre lo estuvieron y ahora se muestran, o si es parte de un ciclo histórico que hará mutar la realidad del mundo conocido de Poniente y Essos, pasando la magia desde ser algo “fantástico”, a terminar convirtiéndose (¿de nuevo?: difícil saberlo, con las dudas que planta en la revisión histórica del mundo George R.R. Martin) en algo que forma parte de su realidad normativa: aunque extraño, propiamente perteneciente a las tesis de este paracosmos, tal como ocurre en La Tierra Media... Difícil saberlo sin la obra terminada. Por ahora, solo queda la duda y la especulación.

7. ASPECTOS DE TRASFONDO Y FILOSOFÍAS/IDEOLOGÍAS EXTRAÍBLES

Finalmente, llegamos al trasfondo y la ideología que puede querer transmitir el autor con su obra (asunto siempre dubitable y reinterpretable). Tolkien parece tener un **pensamiento fuerte y decidido, de rasgos preponderantemente modernos**. En su obra **hay una clara nostalgia/melancolía** (rasgo base de la modernidad que se pierde ya con el desencanto posmoderno⁹) **hacia un mundo perdido, criticando las decadencias del progreso industrial y la modernidad burguesa** (simbolizados en las industrias de Isengard y Mordor, también análogos del fascismo). Junto a ello, diversos motivos teleológicos y utópicos que vertebran la obra: **grandes visiones de conjunto, lucha contra el mal/totalitarismo, recuperación de la naturaleza y la armonía, gusto por la belleza, o el arte como medio trascendente/transformador** (Bilbo y Frodo es lo que hacen, vivir aventuras para poder salir de su monotonía y luego transmitir su historia/aprendizaje a través de la literatura). Además, entre otras cosas: **hipervitalismo, anacronismo, exotismo, crítica al presente inmediato, búsqueda de lo inefable/extraordinario fuera de la realidad cotidiana, irracionalismo/sentimentalidad frente al racionalismo/positivismo y la idea de progreso** (como la preferencia por la emoción y lo entrañable, antes que por los

⁹ Como indica Lyotard en *La condición posmoderna*. 

juicios racionales), **gusto por la evocación y el simbolismo** (con la fantasía como “la realidad desde otro punto de vista”), **negación de la realidad vigente y evasión a otros mundos posibles**... Dentro de lo complejo y contradictorio que es encajar a un autor como Tolkien y una obra así (y de los 50s) en los cánones más estrictos de la idea de “modernidad estética”¹⁰ (con todas sus divergencias y relatividades), *El Señor de los Anillos* se puede adscribir a bastantes características que suelen estar asociadas a este periodo.

En la otra mano, la obra de Martin es un ejemplo paradigmático que está cargado de rasgos posmodernos (incluyendo unos tantos ya comentados, en los que se intentará no hacer mucho más hincapié). Para comenzar, **nos ofrece una perspectiva desencantada del mundo y del ser humano, en lugar de utópica o apegada a la belleza de un paraíso perdido**: no hay nostalgia, hay “dura realidad”, crudeza, descreimiento y desencanto..., pero **también fuerza transformadora y crítica social, además de un fuerte impulso relativista, igualador y defensor de todo aquello marginal o que es considerado débil/inferior**: “*un punto débil en el corazón para los lisiados, los bastardos y las cosas rotas*”. En el sentido literario, aparte de tener su escritura un sentido muy posmoderno, mucho **más politizado y social que puro/trascendente**, hay una continuación de principios parricidas (elemento primordialmente moderno, pero que se perpetúa como “tradición de la ruptura”¹¹ llegando hasta la posmodernidad: siendo esta precisamente una revisión parricida de la propia modernidad y sus antinomias/maniqueísmos que para los posmodernos llegaron a ser más tóxicos/perjudiciales¹²) y subversivos, trastocando todos los patrones y leyes de lo que antes era el género: cambiándolo para siempre y generando una corriente de fantasía épica de toque más realista, menos maniqueo y bastante más crudo/oscuro, que ahora está triunfando en nuestra época.

La obra de Martin es en sí misma (vista desde el plano teórico) una representación de la posmodernidad sobre la modernidad. Es, explícitamente, **una revisión y reescritura de los patrones establecidos por Tolkien** (y antes establecidos por la epopeya clásica y seguidos por todos los imitadores y transformadores de ella hasta el siglo XX, tras lo que llega la gran renovación de Tolkien, con ese espíritu moderno de innovación), **queriendo romper de la forma más virulenta posible con los grandes metarrelatos de la fantasía épica**, que continuaban siendo una imitación de Tolkien desde la segunda mitad de siglo XX:

¹⁰ Como la nominaliza Matei Calinescu en *Las cinco caras de la modernidad*.

¹¹ Como la define Octavio Paz en *Los hijos del limo*.

¹² Así lo argumentaba Linda Hutcheon, al defender lo que ella llamaba la “*nueva episteme*” posmoderna de los que la criticaban como “reaccionaria” (por ejemplo, Fredric Jameson).

grises en lugar de conflicto bien-mal, crudeza de la realidad en lugar de victoria de “los buenos”, historia politizada/revisionable en lugar de historia mitológica, existencialismo en lugar de esencialismo, profundización en la ética en lugar de en la epicidad (algo que se destruye a partir de la quinta temporada de la serie, por cierto), etcétera... 

A su vez, hay una concepción mucho más amplia y rica de las redes ocultas que estructuran por detrás lo que tan solo se percibe como normal (hasta lo más simple termina siendo complejo en sus causas y desarrollos no observables a simple vista) junto a diferentes **conciencias de hiperrealidad/simulacro** (especialmente en torno al Cuervo de Tres Ojos, la magia/religión más poderosa y los sentidos del destino, el libre albedrío y el tiempo) y otros aspectos de especial relevancia que expresaré activando el “modo lista”: **la falta de juicios valorativos absolutos y la ambigüedad ética de las acciones; el gusto por las máscaras y las falsedades** (como ocurre con las tantas falsas identidades y roturas de expectativas desde la primera impresión que es mostrada), **o por ofrecer preguntas antes que respuestas; el pensamiento débil¹³/relativista/pluralista; el uso de la forclusión y los subterfugios ocultos**, que van rehilando todos los enredos de sus complejas tramas (nunca a la vista, siempre necesitando del lector como semionauta, con un papel activo que sea capaz de irlos advirtiendo y enlazándolos en un gran mosaico); **la falta de soluciones totales y existencia únicamente de medidas provisionales/parciales; el gusto por los antihéroes, el malditismo, las subjetividades dañadas y los personajes marginales**, en vez de por los grandes héroes o los personajes más puramente bondadosos (aunque haya de todo en su obra, por la gran dispersión de caracteres); **jugar a romper con el horizonte de expectativas del lector y generar la posibilidad de hacer morir a los protagonistas¹⁴** (especialmente personajes muy adorados por su público), en lugar de las expectativas del héroe que siempre termina logrando su cometido, **desacralizando así la epicidad de la historia** y logrando la aparición de la ironía trágica en el destino de sus personajes; **el gusto por lo dionisiaco** (antihéroes, oscuridad, hedonismo, crudeza...) **y por Narciso** (reflejos especulares) **o Sísifo** (reiteración temporal, desencanto y eterno retorno), en lugar de Prometeo (perspectivas utópicas); **un mayor gusto por “lo sublime”¹⁵ y por provocar el**

¹³ Según las implicaciones terminológicas de Gianni Vattimo.

¹⁴ De hecho, Martin habla de la muerte de Gandalf como la gran genialidad de Tolkien (y es detractor de su posterior resurrección), pues al dejar morir al “personaje guía/mentor” se genera una mayor tensión en la narrativa, se rompe con el horizonte de expectativas del espectador y se da alas al desarrollo psicológico/personal del resto de caracteres que actuaban como discípulos.

¹⁵ Aquello que impresiona estéticamente por su grandeza, pero que también atemoriza por la misma, como una sensación extrema y perturbadora: “lo sublime” es una tempestad en el mar,

shock, más que por lo convencionalmente “bello”; **la polifonía y la fragmentación de los puntos de vista sobre el relato** (además de la cantidad ingente de personajes existentes: 1745 datados por la Wikia de la saga, entre históricos y contemporáneos); **la preferencia por los sistemas fractales o caóticos**, con pequeños elementos graduales y relacionales entre ellos que afectan expansivamente y modifican los grandes sucesos de la historia; o **la primacía del detalle y el fragmento en toda trama/realidad frente a las grandes visiones explícitas y de conjunto** (como recalca Calabrese en *La era neobarroca*), puesto que en *CDHYF* los verdaderos indicios se hallan ocultos en los detalles mínimos y las visiones parciales, necesitando de un lector atento: nada se puede dar por sentado y nada suele ser contado de forma directa u objetiva.

Entre tanto dato por recoger, estos son todos los rasgos que he podido ir encontrando, y que creo que demuestran que la obra de George R.R. Martin es prácticamente el perfecto ejemplo de la posmodernidad aplicada en el subgénero de la fantasía épica. Concretamente, hay dos citas de los libros (relacionadas con el propio título de la saga y la cruda idea de “canción” en el imaginario de hielo y fuego, la cual ya se vio parcialmente en el monólogo del septón Meribald¹⁶) con las que me gustaría cumplir la transición hacia las conclusiones finales, ya que son un espejo tan parejo como antagónico (enriqueciéndose entre ellas mismas) hacia este sentimiento posmoderno y desencantado, aparte de profundizar en una interesante cuestión entre realidad y ficción (“literatura/canción”), vida y fábula, o experiencia/existencia y memoria/historia:

- 1) **“La vida no es una canción, querida. Algún día lo descubrirás, y será doloroso”** (Meñique, a Sansa Stark).
- 2) **“Somos todos canciones al final, si llegamos a tener suerte”** (Catelyn Stark, reflexionando sobre la canción “Jenny de Piedrasviejas” según pasan por las ruinas de ese antiguo castillo poco antes de la Boda Roja, lugar paralelo a los restos de la estatua de Ramsés II reflejada en el *Ozymandias* de Percy Shelley, que habla sobre la muerte, el paso del tiempo y la decadencia de todo aquello que alguna vez fuera grandioso/relevante).

Para cerrar con una recapitulación, es de especial importancia cómo este cambio de patrones en la fantasía épica ha remodelado todas las nociones que teníamos al

mientras que “lo bello” son unos pájaros piando sobre un árbol cuando sale el sol (más basado en principios como la proporción y la armonía).

¹⁶ “A los bardos les gustan las **canciones** sobre hombres buenos que se ven obligados a saltarse la ley para combatir a un señor malvado, pero la mayoría de los bandidos se parecen más a ese Perro rabioso (Sandor Clegane) que al señor del relámpago (Beric Dondarrion)”. 

respecto: nuestros horizontes de expectativas, nuestros gustos, y los propios presupuestos del género, tal que demuestran diversas novelas escritas “pos-*Juego de Tronos*”, en las que ya no vemos la epicidad clásica de Tolkien, sino el protagonismo de antihéroes/villanos, la oscuridad de mundos crudos/tenebrosos, las tramas y engaños palaciegos, etcétera... Tanto Tolkien como Martin han sido los perfectos ejemplos y modelos a imitar de su tiempo, y aunque esta es la época de Martin, cabe preguntarse: ¿qué le deparará al futuro de la fantasía épica tras la entrada en los tiempos de la altermodernidad, el desarrollo de la tecnología inteligente y la infraestructura comunitaria de las redes sociales, el nuevo auge de las ultraderechas en occidente, el problema del cambio climático¹⁷, o la exacerbación del neoliberalismo imperante y la exacerbada comercialización de todo aspecto de la realidad? Aunque varios de estos problemas ya son clave en *CDHYF*, quién sabe cómo repercutirán, cuáles cobrarán más importancia (me interesa especialmente el factor tecnología y redes sociales afectando en el plano medieval, desprovisto de ellas en esencia), cuáles nuevos surgirán próximamente, y qué ocurrirá con la fantasía épica en unas décadas, contando que ahora (sobre todo gracias al éxito de la serie televisiva) es la gallina de los huevos de oro y su protagonismo en la cultura popular está por las nubes. Preguntas, preguntas, preguntas. Quizá ya podamos hacernos otras nuevas en unos años... 

JORGE GARCÍA F. ARROITA

¹⁷ Clave en *CDHYF*: a mi juicio, al igual que los dragones de Daenerys tiene una equivalencia directa con las bombas nucleares (dicho por el propio autor), los Otros pueden ser una clara metáfora de la amenaza ecologista que se cierne sobre La Tierra y la humanidad entera, mientras esta se dedica a sus peleas internas de egos, poderes y beneficios personales a corto plazo (intrigas palaciegas, etc).

“APOSTASÍA: ensucia, desordena y quita esplendor”.

“They make up for what automatic writing eliminates: the orderly teleological progress towards a conclusive and unified significance”.

MICHAEL RIFATERRE.

“El arte no consiste si no en dar a la locura un tercer sentido”.

LEOPOLDO MARÍA PANERO.

“¿Dónde puedo cancelar la suscripción a esta revista?”

LECTOR DESCONTENTO.

“Algunas de las escenas que se eliminan de una película son escenas que están bien solas. Pero para que el conjunto funcione, tienen que desaparecer”. **DAVID LYNCH.**

“Sólo creo en el sexo y en la muerte”. **WOODY ALLEN.**

“El hombre del siglo XXI siente que el mundo se desintegra y, en lugar de mantenerse bien firme como le había advertido Nietzsche, se sienta a esperar por si viene Godot”. **BLOCK DE BEHAR**, *Una retórica del silencio*.

“Citadme diciendo que me han citado mal”. **GROUCHO MARX.**

“En estas páginas se serpentea por el camino de quienes quieren ser otros, y lo logran”. **DANIEL ESCANDELL.**

“La habilidad que yo tengo es la de la absorción de litro y medio de agua de un solo golpe por vía anal [...] Si quieren traiga una palangana y se lo demuestro”. **CAMILO JOSÉ CELA**, *Buenas Noches*.

“Inclasificables por proteicos y por ser la expresión de influencias y tradiciones diversas”. **MANUEL RICO**, *Babelia*.

“ ”
JUAN RULFO.

BLOG: APOSTASIASALAMANCA.BLOGSPOT.COM.ES

INSTAGRAM: @APOSTASIAREVISTA

TWITTER: @REVISTAPOSTASIA

