

El mito como punto de partida en la obra fantástica de C.S. Lewis

Marta García de la Puerta

Universidad de Vigo

Uno de los aspectos que más llaman la atención en el análisis de la Trilogía Cósmica y de las Crónicas de Narnia de C.S. Lewis es el importante papel que en ambas obras adquieren aspectos relacionados con la mitología. Su conocimiento y la pasión que despertó en éste la mitología fue el principal incentivo para que Lewis pusiera en marcha su faceta de escritor fantástico. Pero no sólo para construir unos mundos secundarios que recogen numerosos elementos de la mitología, sino también para desarrollar, con la libertad que le permite la creación literaria, sus ideas acerca de aspectos, en principio, difícilmente conciliables como el mito y la fe cristiana.

One of the most remarkable points when studying C.S. Lewis' The Cosmic Trilogy and The Chronicles of Narnia is the important role played by aspects related to mythology. Lewis' great passion and indepth knowledge of mythology was one of the main reasons which led to his creation of fantasy literature. It is not only remarkable that numerous mythological elements are included in his secondary worlds. Thanks to the freedom allowed in literary creation, and inspired to a great extent by J.R.R. Tolkien, his ideas regarding myths and christian faith were revealed, aspects which seem difficult to reconcile in principle.

Palabras clave: mito, literatura fantástica, C.S. Lewis

Key words: myth, fantasy literature, C.S. Lewis

EL MITO COMO PUNTO DE PARTIDA EN LA OBRA FANTÁSTICA DE C.S. LEWIS

La necesidad que C.S. Lewis sintió de expresarse literariamente por medio de los mitos nació en su juventud, a partir de la impresión que le causaron, por un lado, el poema *Drapa* de Tegner, que es una recreación del mito nórdico de la muerte del dios Balder y, por otro, la obra *Siegfried and the Twilight of the Gods*, en una edición ilustrada por Arthur Rackham. Estas experiencias fueron el punto de partida de un interés por la mitología que perduraría el resto de su vida y que quedaría reflejada tanto en sus estudios eruditos como en sus obras de ficción. En “On Myth”, un ensayo recogido en su libro *An Experiment in Criticism*, Lewis explica que uno de los valores más destacables de esas obras es su capacidad de evocación, por encima del elemento puramente narrativo:

(...) the first hearing is chiefly valuable in introducing us to a permanent object of contemplation –more like a thing than a narration- which works upon us by its peculiar flavour or quality, rather as a smell or a chord does. Sometimes, even from the first, there is hardly any narrative element (Lewis 1996a, 43).

(...) the first hearing is chiefly valuable in introducing us to a permanent object of contemplation –more like a thing than a narration- which works upon us by its peculiar flavour or quality, rather as a smell or a chord does. Sometimes, even from the first, there is hardly any narrative element (Lewis 1996a, 43).

Pero antes de concretar la presencia de lo mitológico en los mundos secundarios de Lewis, es obligado hacer unas mínimas consideraciones a propósito de lo problemático que resulta el estudio de los mitos y la mitología en general. Para empezar, la misma definición del término “mito” puede abordarse desde múltiples y divergentes perspectivas. Así lo advierte Carlos García Gual, para quien “antropólogos, filólogos, psicólogos, sociólogos y teólogos manejan el término con tal variedad que se ha dicho que recubre ‘connotaciones infinitas’ (...). Hay tantas definiciones como enfoques sobre él” (García Gual 1997, 10). G. S. Kirk, centrándose más bien en la propia diversidad de éstos que en sus diversas interpretaciones eruditas, concluye de un modo categórico que no existe

una definición de mito puesto que éstos “difieren enormemente en su morfología y en su función social” (Kirk 1990, 21). Sin llegar a mostrarse tan contundente, Lewis reconoce que lo mítico pertenece a este género de cosas que no pueden aprenderse a través de una definición: “you must rather get to know it as you get to know a smell or a taste, the ‘atmosphere’ of a family or a country town, or the personality of an individual” (Lewis 1997, 208).

En una aproximación más orientada a la importancia del mito para la literatura, Carmen Becerra afirma que “el concepto *mito* (...) parece estar impregnado por su propio contenido, puesto que cuanto más nos acercamos a él tanto más se aleja de nosotros arrojándonos en el mundo inextricable del misterio, o de aquellas realidades cuyos límites y contornos nunca logramos definir o alcanzar totalmente” (Becerra 1997, 9). Becerra señala, además, la dificultad para fijar un límite preciso entre lo que podemos llamar mito y lo que entra en el terreno del cuento de hadas, lo legendario o lo histórico. No es nuestro propósito ofrecer aquí de un modo exhaustivo las distintas definiciones de “mito”, sino señalar aquellas que más nos han servido para delimitar el objeto que estamos tratando, así como el sentido en el que los términos van a ser empleados en este trabajo.

García Gual define el mito como “un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano” (García Gual 1997, 12). De manera que, en primera instancia, el mito es un relato, una narración que presenta unos hechos determinados. Para García Gual, este tipo de relatos son ante todo “historias de la tribu y viven ‘en el país de la memoria’ comunitaria”. No se trata de alegorías, sino que los mitos tienen un simbolismo que hay que interpretar. En segundo lugar, el relato mítico tiene carácter *dramático* y *ejemplar*, es decir, contiene hechos que interesan a la comunidad a la que van dirigidos, porque explica cómo se produjeron por primera vez ciertos acontecimientos. Para García Gual ese valor paradigmático de los mitos es uno de los elementos que sirven para distinguirlos de los cuentos populares: “cualquier historia mítica conserva un valor paradigmático, como ejemplo heroico, que es distinto del matiz de entretenimiento y diversión de otros relatos del *folktale*” (García Gual 1997, 18).. Ese valor paradigmático de los mitos es uno de los rasgos más destacados por los funcionalistas como Bronislaw Malinowski. Becerra hace un repaso general

de las funciones que Malinowski, desde una perspectiva antropológica, asigna al mito: “(1). Dar significado a los rasgos geográficos. (2). Dar autoridad a las creencias relativas a cuestiones tan trascendentales como el comportamiento de los espectros (...). (3). Al creer en el mundo sobrenatural, proporcionan a los nativos la autoridad para funciones prácticas en relación con la organización del trabajo, fortaleciéndose la moral para soportar los rigores del mismo” (Becerra 1997, 14). o Mircea Eliade. Precisamente la división general de los tipos de mitos de este último es la que hemos utilizado para organizar este trabajo.

Además de destacar la función social de los relatos míticos, Eliade subraya el cariz religioso de los mitos fundamentales. Atendiendo a este trasfondo religioso, Eliade propone la siguiente definición para el concepto “mito”:

El mito cuenta una historia sagrada: relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos”. Dicho de otro modo: 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 solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una creación (Eliade 1994, 12).

De manera que el mito es una historia sagrada que se refiere siempre a realidades, es la revelación de un suceso primordial que ha dado origen a una estructura real o a un comportamiento humano (Eliade 1994, 13). No es necesario tomar al pie de la letra las palabras “estructura real”: no se trata de una verdad histórica, sino de una verdad anterior a la Historia. Como explica Claude Kappler, “un hecho considerado como verdad por el mito ha dado origen, anteriormente al tiempo histórico, a una creencia, a un comportamiento, que desde entonces se repiten, de acuerdo con un ritmo regular, en el cuadro de la Historia” (Kappler 1986, 87). En este sentido, Lewis sostiene que una de las características del mito es su carácter “extraliterario”: el mito es una historia extraliteraria –no aliteraria-, en el sentido de que en sí mismo, antes de haberse estructurado según una forma literaria determinada, ya aporta información trascendente y profunda (Lewis 1996a, 43). El mito es *logos* antes de ser *poíema*.

Pero Lewis mantiene, de un modo más general, que el mito es un tipo peculiar de historia o relato literario que trata de cosas imposibles o sobrenaturales, de modo que puede haber historias que tengan una cualidad mítica (“comportamiento mítico” según Eliade) sin que sean mitos en sentido antropológico, y apunta, entre otros, ejemplos como *Dr. Jekyll and Mr Hyde* de R.L. Stevenson, *El castillo* de Kafka y *The Lord of the Rings* de Tolkien. Lewis explica desde una perspectiva funcional que el mito es un relato en el que los elementos no coinciden con la realidad integral, sino que son el vehículo a través del cual intenta explicarse una dificultad de orden moral o metafísico (Lewis 1996b, 66).

Otra de las características que señala Lewis es que las experiencias que comunica el mito, aun cuando pueden producir sentimientos más livianos, como tristeza o regocijo, siempre tienen un trasfondo serio y nos infunden un temor reverencial: “We feel it to be numinous. It is as if something of great moment had been communicated to us” (Lewis 1996 a, 44). En su *ensayo* “Myth Became Fact”, Lewis explica que a través de la lectura de un mito llegamos a experimentar de una forma concreta lo que de otra manera sólo llegaríamos a comprender como un principio abstracto. A partir de una distinción entre verdad y realidad, Lewis ubica al mito en el seno de la realidad (en cuanto ésta es aquello acerca de lo cual se refiere la verdad). Bajo esta perspectiva, un mito puede ser el padre de innumerables verdades a nivel abstracto. En palabras de Lewis:

What flows into you from the myth is not truth but reality (truth is always *about* something, but reality is that *about which* truth is) and, therefore, every myth becomes the father of innumerable truths on the abstract level. Myth is the mountain whence all the different streams arise which come truths down here in the valley. (...) The heart of Christianity is a myth which is also a fact (Lewis 1996b, 66).

En cuanto a Eliade, sostiene que todas las mitologías importantes tienen dos pilares fundamentales alrededor de los cuales giran los demás mitos secundarios o complementarios (Eliade 1978, 208). Éstos son el mito cosmogónico y el mito de la caída. El mito cosmogónico trata de la creación del mundo. Es ésta la primera creación y, además, la más importante, con la cual se erige el modelo de todas las demás. A este mito

inicial siguen y complementan los denominados “mitos de los orígenes”, que, según Eliade, “aumentan y complementan el mito cosmogónico” (Eliade 1994, 43). Son estos mitos los que tratan de desvelar el origen de algo en particular, ya sea un metal, un animal, una institución, etc.: “los mitos de origen prolongan y completan el mito cosmogónico: cuentan cómo el mundo ha sido modificado, enriquecido o empobrecido” (Eliade 1994, 28).

Todos los mitos cosmogónicos y aquellos de los orígenes que los complementan dotan de la característica de la perfección a los albores del mundo (mito de la “perfección de los comienzos”), en donde se destaca de forma muy especial la felicidad plena y la ausencia de la muerte. Este mundo es cualitativamente diferente del que hoy conocemos: en aquella época todo era posible.

Este estado inicial de bienestar sin límites se deteriora por una falta cometida por alguno de los seres creados, o por un grupo, lo cual trae como consecuencia la aparición de la muerte en el mundo. De esta falta tratan todos los “mitos de la caída”, que marcan el punto y final de esa perfección de los comienzos e introducen el mal, y como consecuencia, la muerte en el mundo. El hombre, consciente de su error y de la imperfección que supone su vida, ahora mortal, tratará de restaurar de alguna manera la situación anterior, para lo cual se vale de ciertos artificios cuyo fin es dar marcha atrás, en un intento de triunfar sobre el tiempo y sobre la muerte, sin conseguirlo. Por eso en distintas mitologías aparecen historias que, aunque diferentes en la forma, coinciden en la narración del triunfo (o intento de triunfo) sobre la muerte y la vuelta al feliz comienzo, en el

(...) deseo de recobrar una Naturaleza transfigurada e invulnerable, al abrigo de los estragos consecutivos a las guerras, a las devastaciones y a las conquistas. (...) Es una rebelión pasiva contra la tragedia y la injusticia de la Historia, en suma, contra el hecho de que el mal no se revele tan sólo como decisión individual, sino sobre todo como una estructura transpersonal del mundo histórico (Eliade 1994, 181-182).

Por eso encontramos en las mitologías asuntos como la nostalgia del Paraíso, la resurrección, la duración fabulosa de la vida, la curación de la enfermedad o el triunfo sobre la muerte. En los mitos de “retorno al origen”, fingiendo volver a nacer para llevar una vida mejor que la anterior, se repite el esquema simbólico de introducirse en la tierra o ser devorado por un animal (Eliade 1995).

La mitología, como ya hemos señalado, fue el principal incentivo para que Lewis pusiera en marcha su faceta de escritor fantástico. Pero, como venimos apuntando, no sólo para construir unos mundos secundarios que recogen muchos elementos de la mitología, sino también para desarrollar, con la libertad que permite la creación literaria, sus ideas acerca de aspectos, en principio, difícilmente conciliables como el mito y la fe cristianos. En una carta a Roger Lancelyn Green, fechada el 28 de diciembre de 1938, afirma que durante el proceso de escritura de *Out of the Silent Planet*, una idea muy concreta rondaba su cabeza: “I like the whole interplanetary idea as *mythology* and simply wished to conquer for my own (Christian) point of view what has always hitherto been used by the opposite side” (en Hooper, ed. 1996, 208).

A partir del esquema de Eliade al que aludíamos más arriba, en las páginas siguientes señalaremos la aparición, en las obras de Lewis que nos ocupan, de descripciones de la creación del mundo (mito cosmogónico), de temas como la aparición de la muerte o del mal en un mundo en estado de perfección (mito de la caída), de lugares que ilustran cómo habría de ser el mundo antes de su corrupción, o de metáforas sobre la resurrección (mitos de retorno al origen).

Lo que el propio Lewis reconoce como deseo motor de la creación de *Out of the Silent Planet* es aplicable no sólo a la *Trilogía Cósmica*, sino también, en diferente medida, a las *Crónicas de Narnia*: Lewis crea una mitología, pero desde el punto de vista y desde la perspectiva moral de un cristiano. La heterodoxia de su fe, por tanto, también se pone de relieve en su obra fantástica. Sin embargo, en nuestra opinión, esto no debe llevarse al extremo de considerar la literatura fantástica de Lewis una alegoría del cristianismo. Lewis, con la libertad que le permite la creación literaria, entrecruza elementos procedentes de fuentes diversas y, en el ámbito moral, desarrolla libre e imaginativamente algunos de los temas que más le preocupan y obsesionan, como la existencia de Dios,

la presencia del mal, la muerte o la ruina del mundo a causa del triunfo del “cientificismo”. El autor intenta saciar su propia curiosidad por ver hasta dónde puede llegar esta mezcolanza y deja traslucir sus creencias, pero no consideramos que haya más allá de eso una intención de convencer, ni mucho menos de convertir al lector, ni que la original mitología que crea tenga como finalidad presentar una ficción coincidente con la historia del cristianismo.

En cualquier caso, la descripción de la creación del mundo es algo que, aparte de estar presente en la mitología de diferentes culturas, aparece con frecuencia en la literatura fantástica, sean cuales sean sus intenciones últimas. Manlove, en *The Impulse of Fantasy Literature*, señala precisamente que esto, la creación de un nuevo mundo es uno de los aspectos más atractivos de este tipo de literatura:

What is delighted in fantasy is often not only the worlds themselves and what they contain, but the creation, the making of them. The concern is not only with being as product but with being in the making, and being which, when made, comes alive. Of course, this is a delight which that is not restricted to writers of fantasy. But it has peculiar poignancy for the writer of fantasy, for he is in making a fantasy at all, making a new nature, a new world (Manlove 1983, xii).

En los mundos secundarios de Lewis, además de las aventuras que en ellos se narren, también encontramos relatado el origen del mundo, de ese mundo. E igualmente, a partir de esa primigenia perfección, surgirá el mal, aparecerá la muerte y encontraremos, también, alusiones al paraíso perdido.

Es en *Out of the Silent Planet*, el primer volumen de la *Trilogía Cósmica*, en el que se narra con más detalle el origen del mundo. El personaje principal, Ransom, sabrá en Malacandra (Marte) que en el mundo de Arbol (el Sistema Solar) los habitantes de todos los planetas, excepto, precisamente, los de la tierra (Thulcandra), aceptan que “Maleldil the Young” creó y aún gobierna el mundo (Lewis 1989a, 59). A Ransom se le describe, además, la naturaleza de Maleldil como la de “a spirit without body, parts or passions” (Lewis 1989a, 59) que creó, para poblar

el universo, diferentes razas de seres inteligentes. Maleldil organizó a estos seres según una jerarquía que guarda notables semejanzas con la de las creencias cristianas:

Jerarquía según la tradición cristiana	Jerarquía de Malacandra	Jerarquía de Perelandra³
Dios Jesucristo Arcángeles Ángeles Seres Humanos Animales	The Old One Maleldil the Young Oyarsa (espíritu tutelar del planeta) Eldila Náu Animals	The Old One Maleldil the Young The King, The Green Lady Animals

Las diversas escalas de perfección, las ascensiones espirituales, son un rasgo constante de las literaturas místicas. En éstas, el soporte imaginativo de la ascensión puede ser una escalera levantada entre el cielo y la tierra, como en el sueño de Jacob, una cuerda, una columna, un hilo de araña, una cometa, etc. (Gerard de Champeaux y Dom Sèbastien Sterckx 1992, 198). Los mundos secundarios de Malacandra y Perelandra se ordenan, siguiendo la tradición cristiana, en una geometría simbólica y según una escala de valores que atribuye también un lugar concreto a cada elemento. En *Perelandra* se relata con claridad un mundo en el que todos sus elementos constituyentes obedecen a un plan:

In the plan of the Great Dance (...) each movement becomes in its season the breaking into flower of the whole design to which all else had been directed. Thus each is equally at the centre and none are there by being equals, but some giving place and some by receiving it, the small things by their smallness and the great by their greatness, (...). Some of the thinner and delicate cords were beings that we call short-lived: flowers and insects, a fruit or a storm of rain, (...). Others were such things as we also think lasting: crystals, rivers, mountains, or even stars. Far above these (...) were the lines of personal beings, and yet as different from one another in splendour as all of them from all the previous class (Lewis 1989b, 343-345).

La idea de que cada uno de los elementos de la realidad forma parte de un plan general, el predominio del todo frente a cada una de las partes que lo componen, junto a una visión netamente jerarquizada del valor de cada elemento en ese conjunto son conceptos que remiten (aunque no de un modo excluyente) a un período como la Edad Media. Mijail Bajtin subraya este último aspecto, el de la jerarquización, como el característico de la imagen del universo medieval:

Lo que caracteriza al cuadro del cosmos en la Edad Media es la graduación de los valores en el espacio; los grados espaciales que iban de lo bajo a lo alto correspondían rigurosamente a los grados de valor. Cuanto más se sitúe un elemento en un grado elevado de la escala cósmica, más próximo estará al “motor inmóvil” del mundo, mejor será, más perfecta será su naturaleza. Los conceptos e imágenes relativos a lo alto y lo bajo, su expresión en el espacio y en la escala de valores, eran consustanciales al hombre de la Edad Media (Bajtin 1995, 328).

En cuanto a la obra *Perelandra* de Lewis, esos puestos elevados de la escala los ocupan seres que guardan, como veíamos, una notable similitud con los de la jerarquía del medioevo occidental. Uno de ellos, Maleldil, es además el creador: “Maleldil (...) who is strong (...) fills empty worlds with good creatures” (Lewis 1989b, 202). Aparecen además los *Eldila*, definidos como “the great and ancient servants of Maleldil” (Lewis 1989b, 217) es decir, podrían asemejarse a nuestras representaciones de los ángeles y se describe cómo el Oyarsa de *Perelandra* (Venus) dio forma a su planeta de la siguiente forma: “I rounded this ball when it first arose from Arbol. I spun the air about it and wove the roof. I built the Fixed Islands (...) as Maleldil taught me” (Lewis 1989b, 323).

En cuanto al mito de la caída, es precisamente *Perelandra* la obra en la que adquiere mayor relevancia, pero también está presente en *Out of the Silent Planet*, en el momento en el que se explica el estado actual de las cosas en la Tierra. El personaje Ransom se extraña de que en Malacandra se aluda a la Tierra como “Thulcandra”, que en su idioma significa “the silent world or planet” (Lewis 1989a, 58), pero el Oyarsa de Malacandra le explica que esto no fue siempre así. Y le cuenta la más amarga de las historias, la de la rebelión del Oyarsa de la tierra y la destrucción que esto trajo consigo:

He became bent. That was before any life came on your world. Those were the Bent Years of which we still speak in the heavens, when he was not yet bound to Thulcandra but free like us. It was in his mind to spoil other worlds besides his own. He smote your moon with his left hand and with his right he brought the cold death on my *harandra* before its time; (...) we did not leave him so at large for long. There was Great War, and we drove him back out of the heavens and bound him in the air of his own world as Maleldil taught us. There doubtless he lies to this hour, and we know no more of that planet: it is silent (Lewis 1989a, 107-108).

Esta historia no entra en detalles, aunque ya apunta cómo la actuación de un ser sobrenatural de inferior rango respecto de aquel al que podríamos llamar “Ser Supremo” provoca una catástrofe sobre un planeta que, no por casualidad, resulta ser la Tierra. Pero es *Perelandra*, como señalábamos antes, la obra en la que el mito de la caída cobra especial importancia. De nuevo a través de Ransom se sabrá que cuando apareció en Thulcandra (la Tierra) la primera pareja de seres humanos, cuya inocencia era un atributo esencial, el Oyarsa de Thulcandra, que en este momento de la narración es calificado como “the Evil One”, (Lewis 1989b, 334) tentó a la mujer y consiguió que ésta hiciera caer en la tentación a su compañero (Lewis 1989b, 202). Esto trajo consigo la aparición de la oscuridad, el mal y la muerte en el mundo (Lewis 1989b, 336). La muerte, castigo por la desobediencia primera, resulta tan espantosa y de apariencia tan fría que “it is horrible. It has a foul smell. Maleldil himself cried when he saw it” (Lewis 1989b, 203). Y para remediar este mal causado por el que ahora es calificado claramente como el enemigo, Maleldil se hizo hombre (Lewis 1989b, 339).

La descripción que hace Lewis trae inmediatamente a la mente el Génesis bíblico, la tentación a la que fueron expuestos Adán y Eva. Y la encarnación de Maleldil en hombre nos remite casi instintivamente a la figura de *El enviado* en la tradición cristiana. Lewis no oculta estas similitudes cuando, por ejemplo, el personaje Ransom exclama ante Weston, su enemigo: “You see, I’m a Christian” (Lewis 1989b, 225). Este segundo libro de la trilogía es, de hecho, una reinterpretación de la tentación de Adán y Eva, pero con un final feliz. *Perelandra* (Venus)

opera en esta obra como la representación del mundo inocente anterior a la caída. El papel del enemigo lo representa Weston, un científico que se deja someter al influjo del mal y presta su cuerpo al espíritu del Gran Enemigo. El objetivo de Weston, o de quien le posee, es lograr que “la Dama Verde”, la dama inocente que espera en Venus (Perelandra) el momento de su unión con “el Rey” para engendrar los hijos que han de poblar el planeta, rompa la prohibición impuesta por Maleldil: no pasar la noche en “the Fixed Land”. Así es cómo la Dama Verde se lo explica a Ransom a su llegada a Perelandra: “He does not wish us to dwell there. We may land on them and walk on them, for the world is ours. But to stay there –to sleep and wake there ... she ended with a shudder” (Lewis 1989b, 209). Weston, en su intento de persuadir a la Dama Verde, utiliza todo tipo de artimañas: le enseña, entre otras cosas, en qué consiste la vanidad y la sensación de “poseer” objetos. Pero finalmente Weston fracasa. El equilibrio se restaura y gracias a ello se verá cumplido el deseo de recobrar, a resguardo de las fuerzas del mal, una Naturaleza invulnerable. En el planeta Perelandra deja Lewis descrita su propia nostalgia del paraíso. Si en Thulcandra, aunque no pueda hablarse de una victoria del mal, lo cual sería una idea intolerable, queda un planeta devastado y expuesto desde entonces al dolor, a la muerte y a la degradación, en esta ocasión se recupera un estado de perfección. Se nos muestra cómo podría ser la Tierra sin el pecado original: podría ser como Perelandra.

Pero en esta segunda entrega de la trilogía aparece además de modo recurrente la descripción de lo que podría haber más allá de la muerte, aunque en este caso a través de lo que hemos denominado “muertes aparentes” de Ransom. Perelandra es la imagen del paraíso perdido pero opera también, en este sentido, como la imagen del cielo que nos espera. Conviene recordar que la rudimentaria nave espacial en la que se traslada Ransom en *Out of the silent planet* ya no aparece en *Perelandra*. Lewis toma en la primera parte de la trilogía elementos propios de la ciencia ficción, aunque esto no es razón suficiente para considerarla una obra perteneciente a ese género. En *Perelandra* parte de esos elementos desaparecen, y uno de ellos es la nave espacial. El viaje de Ransom desde la Tierra a Perelandra-Venus es llevado a cabo en una caja en forma de ataúd (“a coffin-like chariot in which the strength of angels had brought him from Earth to Venus”) (Lewis 1989b, 321). Este trayecto es el que se constituye como la primera de las muertes

aparentes a las que hacíamos mención. Durante el viaje, Ransom pierde la conciencia, y, al volver en sí, se encuentra en un mundo diferente:

Then suddenly there came a great green darkness, an unidentifiable noise -the first message from the new world- and a marked drop in temperature (...). The casket was dissolving away, giving place to an indescribable confusion of colour -a rich varied world in which nothing, for the moment, seemed palpable (...) He was in Perelandra (Lewis 1989b, 172-173).

Impulsado por la fuerza de los ángeles, alguien que yace en un ataúd realiza un trayecto que le conduce desde su lugar de origen a un nuevo mundo que, en una primera impresión, parece inmaterial. La similitud con la descripción de un destino después de la muerte terrenal parece bastante clara.

Asimismo, la imagen de Perelandra como un jardín maravilloso, como un lugar tan delicioso como un edén, es decir, tan próxima a la representación del Paraíso Terrenal, revela el tema mítico que Eliade llama “la nostalgia del Paraíso” (Eliade 1994, 181). Esta nostalgia tiene también una presencia recurrente en el arte y en la imaginación de los hombres: en el Paraíso Perdido de Milton, en el jardín de las Hespérides de Spenser, pero también en los *indicios* de Paraíso que descubren viajeros como Colón o Marco Polo. Como afirma Kappler, “el tema del jardín maravilloso (...) tiene una dimensión casi mítica” (Kappler 1986, 95). Y así en efecto, a su llegada a Perelandra el propio Ransom parece tener la sensación no de estar viviendo una aventura “but on enacting a myth” en un jardín edénico (Lewis 1989b, 185):

There was an exuberance or prodigality of sweetness about the mere act of living which our race finds it difficult not to associate with forbidden and extravagant actions. (...) There was an undergrowth of feathery vegetation, about the height of gooseberry bushes, coloured like sea anemones. Above this were the taller growths (...) in which orange, silver, and blue were the predominant colours. (...) The sea (...) smoked towards heaven in huge dolomites and elephants of blue and purple vapour, and a light wind, full

of sweetness, lifted the hair on his forehead. To be naked yet warm, to wander among summer fruits and lie in sweet heather –all this had led him to count on a twilight night” (Lewis 1989b, 176-182).

La segunda de estas muertes aparentes tiene lugar durante el viaje de Ransom y Weston por Venus. Una ola les hace caer al fondo del agua y Ransom cree morir: “Cold, slimy things slid upwards over his agonised body. He decided to stop holding his breath, to open his mouth and die, (...). It was idle to struggle (...). In the immediate presence of death all ideas of the after life were withdrawn from his mind” (Lewis 1989b, 301). Pero logra sobrevivir y, cuando ya está al borde de la resistencia física, se encuentra en un lugar donde reina la más absoluta oscuridad pero en el que puede, al menos, respirar. Con grandes esfuerzos atraviesa diferentes lugares en un viaje subterráneo hasta que sale nuevamente a la luz. Y a partir de entonces ve el mundo con ojos diferentes: “When he was tired he sat down and found himself at once in a new world” (Lewis 1989b, 317). De nuevo el trayecto, a partir de la muerte física, aunque finalmente no sea tal, por un túnel de oscuridad que concluye con la salida a una nueva luz, a un nuevo mundo. La preocupación de Lewis por este aspecto de su creencia se hace otra vez patente. Y, aunque remite de manera más inmediata al cristianismo, la imagen que describe podría cabalmente corresponder con el tránsito vida-muerte que se describe en otras culturas.

Estos acontecimientos suceden en todos los casos en el transcurso de un viaje, pero los viajes de Ransom tienen muy poco que ver con los viajes espaciales, y tampoco son el mero trayecto de un espacio geográfico a otro. Como en el relato mitológico, así como en diferentes manifestaciones literarias, el viaje implica algo más fecundo. Sin entrar en otras consideraciones, la obra de Lewis está en este sentido más alejada de lo que aparenta del relato de aventuras, y más próxima a esos viajes en los que, sea la búsqueda del Santo Grial, el recorrido por el infierno, el purgatorio y el paraíso de la *Divina Comedia* de Dante o las experiencias del señor Lemuel Gulliver, la pluma que guía al viajero no es la de un aventurero. Así que le conduce a aventuras nada casuales. El fondo de

la cuestión puede ser la búsqueda de un objeto espiritual, una satírica descripción del mundo y de la condición humana o, como en el caso de Lewis, una particular recuperación de la historia del cristianismo fundida con elementos mitológicos. Pero no es la imaginación desbordada, sino calculada, medida. Como ocurre con los mitos, todo puede suceder, pero nada ocurre por azar.

En el caso del personaje de Ransom, en consecuencia, el viaje, que es en gran medida una ruptura, engendra un peligro que, al cabo, resulta fecundo: al igual que en otros relatos míticos, el viaje conduce al individuo hacia un conocimiento superior del Mundo, del Hombre, de sí mismo. Y Ransom, en sus viajes a Malacandra y a Perelandra, crece en conocimiento exterior e interior:

Some moments of cold fear he had; but each time they were shorter and more quickly swallowed up in a sense of awe which made his personal fate seem wholly insignificant. He could not feel that they were an island of life journeying through an abyss of death. He felt almost the opposite—that life was waiting outside the little iron eggshell in which they rode, ready at any moment to break in, and that, if it killed them, it would kill them by excess of vitality. (...) And if he had felt some such lift of the heart when first he passed through heaven on their outward journey, he felt it now tenfold, for now he was convinced that the abyss was full of life in the most literal sense, full of living creatures (Lewis 1989a, 131).

Esto tiene una consecuencia de vital importancia: el viajero, esto es, Ransom, será en última instancia el mensajero, el intermediario entre el secreto de los dioses y los hombres. Utilizando las palabras de Kappler, “lo desconocido se entrega a la humanidad” (Kappler 1986, 88). Se produce una interrelación entre el mundo secundario y el mundo primario o, como afirma Ransom “the distinction between natural and supernatural, in fact, broke down” (Lewis 1989b, 151).

Si en *Out of the Silent Planet* encontramos una descripción del mito de la creación y en *Perelandra* el eje de la narración es una reescritura del mito de la caída y el significado de la muerte, en el tercer libro de la

Trilogía Cósmica, *That Hideous Strength*, la lógica indicaría que el mito que planea sobre la narración habría de ser el de la superación de la caída, el triunfo sobre la muerte. Así es exactamente como sucede.

Pero si en *Perelandra* el triunfo sobre la muerte aparece entrevisto, como señalábamos, en esas muertes que no lo son de Ransom, en *That Hideous Strength*, obra que cierra la trilogía, el tema se aborda de una manera directa. Aparecen dos modos antagónicos de superar la muerte, que, como tuvimos ocasión de ver, entró en el mundo por la acción directa del mal y por ello se siente como castigo. Por un lado, se narra cómo se intenta vencer a la muerte a través de la ciencia. Los comprometidos en esta tarea son la legión de los partidarios del mal, que pretenden, por añadidura, demostrar la superioridad de la ciencia sobre el espíritu. De acuerdo con su proyecto, los beneficiados de sus progresos en ningún caso serían todos los habitantes del planeta: sólo se pretende devolver la vida a los “escogidos”. Su intento logra sólo resultados parciales y finalmente es un rotundo fracaso. Lewis, en lo que se refiere a este capítulo, se incorpora a la lista de los que se han ocupado, desde distintas perspectivas, del tema del hombre como émulo del creador. El *Gólem* de los cabalistas, la criatura del doctor Frankenstein o, por poner ejemplos muy distintos y distantes, los *zombies* de la tradición afro-caribeña, son también intentos fallidos. Lewis, en todo caso, se pronuncia desde el principio y sin matices a este respecto, por cuanto los autores del intento de crear vida, o en este caso de revivir a los muertos, son descritos como los malvados. Pero, además de poner en evidencia su idea acerca de esta experimentación contra-natura, consideramos que lo más importante es que Lewis manifiesta en estas páginas su aversión al cientificismo. En palabras del propio Lewis:

It certainly is 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 popularisation of the sciences, though it is much less common among real scientists than among their readers. It is (...) 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 (Lewis 1982, 71-72).

Como se verá con más atención en el siguiente apartado, hay en la obra fantástica de Lewis una constante identificación de la tecnología con lo negativo y de la naturaleza con lo positivo. No es casual que sean precisamente los científicos los aliados del mal. Usando términos actuales, podríamos definir a Lewis como un ecologista conservador, nostálgico de una naturaleza idealizada. No hay un rechazo frontal de la ciencia, sino del desarrollo incontrolado que conlleva, del ruido de los motores que apagan el sonido del bosque, del humo de las fábricas que enturbia el cielo.

El otro modo de vencer a la muerte que presenta Lewis en esta obra va en dirección opuesta al anterior, porque en éste la superación de la caída se logra por medio del poder espiritual: las fuerzas del bien, unidas bajo la tutela de alguien llamado “the Director”, que no es otro que el mismo Ransom tras su vuelta a la Tierra, se enteran de que, por la acción sobrenatural de sus superiores, Merlin ha vuelto a la vida, de modo que pueden ganarlo para su causa. A la postre, gracias a los poderes mágicos de Merlin resucitado y de los Oyarsa de otros planetas, se reestablece el equilibrio que la Tierra había perdido desde que el Oyarsa caído sumiera, por medio de sus representantes (Lewis 1989c, 710-727), a este planeta también llamado Thulcandra en la más absoluta soledad (de ahí que también fuese llamado “the silent planet”). Precisamente la figura de Merlin, aparte de la elocuente referencia al mito artúrico que hace Lewis a través de este personaje, sirve también para describir un trayecto desde la oscuridad hacia la luz como imagen del tránsito de la muerte a la vida. Merlin yacía desde hacía cientos de años en una pequeña cámara bajo tierra, de la que sale por un largo túnel que asciende gradualmente hacia la luz (Lewis 1989c, 584).

La relación con la literatura artúrica es constante en esta obra, hasta el extremo de que, en un determinado momento, Lewis no tiene problema en fundir en ella un elemento de aquella leyenda. Nos referimos al viaje que, según se cuenta al final de la obra, hará Ransom a una isla, situada en Perelandra, para curar su herida: “The wound will only be healed in the world where it was got” (Lewis 1989c, 737). La situación nos remite de inmediato al viaje del rey Arturo hacia la isla atlántica de Avalon, donde cura sus heridas y vive eternamente. En la obra de Lewis, el nombre de la isla a la que se dirige Ransom es Aphalljn. Pero no se trata tanto de que ambos nombres sean prácticamente homófonos, sino de que Aphalljn *es* Avalon:

“He will be with Arthur, certainly, (...). There are people who have never died. We do not yet know why. We know a little more than we did about the How. There are many places in the universe –I mean, this same physical universe in which our planet moves –where an organism can last practically for ever. Where Arthur is, we know. (...) In the Third Heaven of Perelandra. In Aphalljin, the distant island which the descendants of Tor and Tinidril will not find for a hundred centuries” (Lewis 1989c, 738).

La narración, en cualquier caso, concluye con la negación de la muerte y del paso del tiempo -al que la muerte está sujeta- en la figura de Ransom, que *ascenderá a los cielos* para realizar su trayecto de vuelta a Perelandra (a Aphalljin) donde, cabe suponer, vivirá eternamente. Un Ransom que, en cualquier caso, no había envejecido lo más mínimo desde que había vuelto de allí: “I have not grown a day or an hour older since I came back from Perelandra. There is no natural death to look forward to (Lewis 1989c, 737).

La garantía de inmortalidad es, desde luego, el modo más certero de vencer a la muerte. Pero en la obra de Lewis encontramos también imágenes que tendrían más relación con lo que Eliade clasificaría dentro de los “mitos de retorno al origen” o, expresado de otro modo, imágenes de un re-nacimiento. Una vez se ha conseguido la victoria sobre las causas que produjeron el estado de corrupción, se asiste al parto de un nuevo mundo, que es precisamente un retorno al estado de inocencia original. Esta idea general es marcada también en la narración a través de algunos elementos y situaciones. En *Out of the Silent Planet* Ransom, Weston y Devine están en una cápsula espacial que recuerda al útero materno. En este sentido, para Chad Walsh, “The inside of the craft is remarkably like a womb. The cloying heat compels him to strip himself naked. He is within a local, man-made womb, but all around him is the creative womb of space” (Walsh 1979, 87).

En sus reflexiones sobre el viaje espacial el propio Ransom dice que la cápsula se encontraba dentro de un “womb of the worlds” (Lewis 1989a, 26). Los ocupantes de la cápsula espacial sufren además como una mujer embarazada:

(...) it was explained to him that their bodies, in response to the planet that had caught them in its field, were actually gaining weight every minute and doubling in weight every twenty-four hours. They had the experience of a pregnant woman, but magnified almost beyond endurance (Lewis 1989a, 32).

En *Perelandra*, en el transcurso de los acontecimientos a los que aludíamos más arriba, a propósito de la superación de la muerte, Lewis presenta también una imagen simbólica del retorno al origen por medio del recurso del descenso subterráneo. Ransom, tras la angustia de verse morir, se encuentra en un lugar oscuro, con agua, y del que sólo se puede salir por una estrecha grieta. Se siente desfallecer en esa ascensión hacia la luz que va vislumbrando a medida que avanza (Lewis 1989b, 311). Cuando llega al aire libre, su estado general recuerda al de un recién nacido:

He was now almost too weak to move. (...) How long he lay beside the river at the cavern mouth eating and sleeping and waking to eat and sleep again, he has no idea. (...) It was time to be remembered only in dreams as we remember infancy. Indeed it was a second infancy, in which he was breast-fed by the planet Venus herself (Lewis 1989b, 313-314).

Ransom no es el mismo, pero tampoco está ya exactamente en el mismo planeta. Porque *Perelandra* (Venus), que se define de modo muy gráfico como un planeta-madre, capaz de satisfacer las necesidades de sus hijos, ha cambiado su apariencia. Esto no es casual, porque en el interior de la cueva el mal ha sido destruído definitivamente. Y la consecuencia de ello es la visión de un paisaje que, en vez de denotar el paso del tiempo, sorprende por su brillantez, exactamente la de un planeta recién nacido:

Rocks (...) were true rose-red, as if they had been painted. Their brightness astonished him, and so did the needle-like sharpness of their spires, until it occurred to him that he was in a young world and that these mountains might, geologically speaking be in their infancy (Lewis 1989b, 315).

Los siete relatos que componen las *Crónicas de Narnia* tienen en común con la *Trilogía Cósmica* un trasfondo mítico con raíces cristianas que sirve como hilo de unión entre los siete libros. Pero, a diferencia de lo que ocurría en la *Trilogía Cósmica*, en las *Crónicas de Narnia* sí que encontramos un detallado relato de la creación del mundo, que cumple con todas las características propias de los mitos cosmogónicos.

The Magician's Nephew, aunque no es el primer relato de la serie, es el que más información contiene acerca del origen de Narnia, de ese mundo secundario creado por Lewis. Narnia surge de la nada. Al son de una música envolvente y plácida en la que se distinguen “silvery voices” (Lewis 1994f, 107) las tinieblas iniciales desaparecen y surge Aslan, el León Creador:

In the darkness something was happening at last. A voice had begun to sing. (...) There were no words. (...) The voice was suddenly joined by other voices; more voices than you could possibly count. They were in harmony with it, (...). One moment there had been nothing but darkness; (...) the earth was of many colours; they were fresh, hot and vivid. They made you feel excited; until you saw the Singer himself, and then you forgot everything else (Lewis 1994f, 106-107).

En todos los mitos cosmogónicos hay un aspecto característico de las primeras etapas del mundo recién creado en el tiempo, que es su perfección. Esta es una característica también del mundo creado por Lewis. En el capítulo titulado “The Founding of Narnia” el lector asiste, junto a dos niños (Polly y Digory), Tío Andrew, un cochero, un caballo y la Bruja Jadis a la creación de Narnia en diferentes fases. Lo primero que Aslan crea son las estrellas, en armonía con la “Voz Primera” (“the First Voice”). La Voz se eleva y con ella se levanta el sol en Narnia. Sus rayos iluminan las montañas y por sus valles comienzan a discurrir las aguas de los ríos. La tierra se cubre de verdes praderas y en ellas crecen los árboles y las plantas. A medida que la música de Aslan se hace más melódica, surgen las primeras bestias salvajes en una tierra que bulle de actividad. Finalmente, aparecen las diosas y dioses de los bosques y con ellos los faunos, los sátiros, los enanos y las náyades (Lewis 1994f, 112-126). Al igual que en otras partes de la obra, la remisión a la creación

bíblica sería inmediata si no fuera por la introducción de elementos llamativamente ajenos a ésta, como sucede en este caso con criaturas como las bestias parlantes, los enanos y los sátiros.

De cualquier modo, Narnia es un planeta dotado de esa perfección original a la que hacíamos referencia. En ella las bestias hablan, todo desprende belleza y la música proporciona alegría y felicidad. Esta idílica situación, no obstante, se mantendrá poco tiempo. Aunque en este caso el mal no se introduce a través del pecado original, sino que entra a través de la bruja Jadis: “For though the world is not five hours old an evil has already entered it” (Lewis 1994f, 130).

En este mismo libro se narra la tentación del niño Digory de manos de Jadis, que en este caso desempeña un papel activo a la hora de hacer el mal. Digory tiene que coger, por encargo de Aslan, el creador, una manzana para sanar a su madre enferma, pero bajo ningún pretexto debe comérsela. La Bruja le ofrece juventud eterna si quebranta la prohibición. Pero el joven Digory se mantiene firme en su propósito y vence la tentación:

“Eat it, Boy, eat it; and you and I will both live forever and be king and queen of this whole world - or of your world, if we decide to go back there”.

“No thanks”, said Digory, “I don’t know that I care much about living on and on after everyone I know is dead. I’d rather live an ordinary time and die and go to Heaven (Lewis 1994f, 175).

El intento de la bruja, mediante la promesa de vivir para siempre, difícilmente podía tener éxito en quien, como Digory, cree que tras su existencia física le espera un lugar en el Cielo. La presencia de las convicciones religiosas del autor se pone aquí en evidencia de un modo elocuente. En esta obra, por otro lado, la alianza con el mal no queda impune. En concreto, todos aquellos que se alían con el bando del mal van perdiendo el don de la palabra. Esto es lo que sucede a Tío Andrew en *The Magician’s Nephew* y a Ginger, el gato, en *The Last Battle*, por citar dos ejemplos.

La muerte, en todo caso, también forma parte de Narnia, aunque definitivamente dejará de ser algo a lo que, aunque sea de un modo

relativo, se tema, puesto que Aslan, el León, la vence a través de su propia muerte y resurrección:

“Aren’t you dead then, dear Aslan?” said Lucy.

“Not now”, said Aslan (...). The warmth of his breath and a rich sort of smell that seemed to hang about his hair came all over (...)

“It means (...) that though the Witch knew the Deep Magic, there is a magic deeper still which she did not know (Lewis 1994a, 162-163).

La muerte es derrotada de manera concluyente cuando el resucitado Aslan revive a todos los seres que la Bruja había convertido en estatuas de piedra (Lewis 1994a, 168). Esta recuperación de la vida subraya el triunfo sobre el mal. Pero la resurrección no afecta solamente a los seres superiores o privilegiados, sino a todos, incluso los animales: “Look alive, everyone” (Lewis 1994a, 171).

En *The Last Battle* el lector asiste a la auténtica muerte de los niños y de sus padres. Sin embargo, como corresponde a los cuentos de hadas, el final es feliz, “eucatastrófico” según la terminología de Tolkien, y no hay sufrimiento o dolor en el trance. Por el contrario, nadie siente la muerte y todos se sienten mucho más felices que en su hogar, en Inglaterra: “I bet there isn’t a country like this anywhere in our world. Look at the colors! You couldn’t get a blue like the blue on those mountains in our world! (Lewis 1994g, 192). Ni siquiera se han dado cuenta de que han muerto hasta que Aslan se lo explica:

“There *was* a real railway accident”, said Aslan softly.

“Your father and mother and all of you are -as you used to call it in the Shadowlands- dead. The term is over: the holidays have begun. The dream is ended: this is the morning” (Lewis 1994g, 210).

El dramático final queda compensado con la convicción plena de que la muerte física es un tránsito hacia la vida eterna. La muerte de los personajes en su propio mundo, en el mundo primario, no deja lugar para la duda, sino al contrario: supone el triunfo definitivo de la vida, porque permite narrar un final que resulta, sin duda, atípico respecto de los

cuentos de hadas tradicionales, pero coherente con la fantasía de un cristiano.

Así en efecto, en estas obras de Lewis, además de la presencia recurrente de temas fundamentales, como la vida más allá de la muerte, tratados desde la óptica de un cristiano, hay una gran cantidad de elementos propios de los cuentos maravillosos. En las *Crónicas* la enfermedad puede ser superada por medio de la magia. Una muestra de ello es el regalo que “Father Christmas” hace a Lucy: una bebida de propiedades maravillosas que cura la enfermedad, y gracias a la cual no hay muertos en la batalla contra las huestes de la Bruja (Lewis 1994a, 179-180).

De parecido modo, la madre de Digory supera la enfermedad y se salva de la muerte cuando éste le lleva la manzana mágica del País de Aslan. La estigmatizada manzana de Blanca Nieves recupera sus virtudes saludables.

En las *Crónicas de Narnia* encontramos también el mito de la desaparición del mundo, concretamente en la obra *The Last Battle*. El mundo que habíamos visto nacer va desapareciendo paulatinamente para dar paso a otra Narnia, mejor y más auténtica. Cuando Aslan se dirige al gigante del Tiempo y le ordena que sople el cuerno que tocará el fin de Narnia, cae la oscuridad y el frío se extiende por el mundo (Lewis 1994g, 180).

Todos los seres vivos atraviesan juntos una puerta. Tras ella todo está envuelto en una luz intensa:

A streak of dreary and disastrous dawn spread along the horizon, and widened and grew brighter, till in the end they hardly noticed the light of the stars that stood behind them. At last the sun came up (Lewis 1994g, 179).

Narnia desaparece, pero en su lugar queda un mundo aún más perfecto, que es el que no tiene final: la auténtica Narnia. De nuevo, aunque en contextos y obras muy distintas, nos encontramos con los opuestos oscuridad/luz y, como veíamos más arriba sobre *Perelandra*, con un mundo sustituido por otro más *real*. Así es como le explica Lord Digory a Peter que el mundo que ellos habían conocido no era el verdadero:

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 own world, England and all, is only a shadow or copy of something in Aslan's real world (Lewis 1994g, 195).

Lucy empieza a comprender cuando exclama:

"I see" (...) "This is still Narnia, and more real and more beautiful than the Narnia down below, just as *it* was more real than the Narnia outside the stable door!" (Lewis 1994f, 207).

Éste sería otro ejemplo del mito del eterno retorno que señalábamos anteriormente. La imagen de la destrucción de Narnia sugiere el principio de un nuevo comienzo, "the beginning of the real story. (...) they were beginning Chapter One of the Great Story (...) in which every chapter is better than the one before (Lewis 1994g, 211).

Así pues, como señalábamos al principio, la mitología fue el principal incentivo para que Lewis pusiera en marcha su faceta de escritor fantástico. Pero, como venimos apuntando, no sólo para construir unos mundos secundarios que recogen numerosos elementos de la mitología, sino también para desarrollar, con la libertad que le permite la creación literaria, sus ideas acerca de aspectos, en principio, difícilmente conciliables como el mito y la fe cristiana. En una carta a Roger Lancelyn Green, fechada el 28 de diciembre de 1938, afirma que durante el proceso de escritura de *Out of the Silent Planet*, una idea muy concreta rondaba su cabeza: "I like the whole interplanetary idea as a *mythology* and simple wished to conquer for my own (Christian) point of view what has always hitherto been used by the opposite side" (en Hooper, ed. 1996, 208). La raíz cristiana de su autor aparece, sin lugar a dudas, en estas obras fantásticas, pero no hasta el extremo de considerarlas meras alegorías del cristianismo. Lewis entrecruza libremente elementos procedentes de fuentes diversas y con idéntica libertad deja plasmados en sus relatos algunos de los temas que, en el ámbito de lo moral, más le preocupan y obsesionan, como la existencia de Dios, la muerte y el más allá, la presencia del mal en el mundo o la responsabilidad que una fe ciega en el progreso técnico pueda tener en la progresiva destrucción física del planeta. El autor intenta saciar su curiosidad por ver hasta dónde puede

llegar esta mezcolanza y deja al descubierto sus creencias, pero no creemos que haya más allá de eso una vocación militante, ni que la peculiar mitología que crea tenga como finalidad presentar una ficción coincidente con la historia del cristianismo.

OBRAS CITADAS

Bajtín, M.. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Becerra Suárez, C. *Mito y Literatura*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997.

De Champeaux, G. y Sterckx, D. (1972). *Introducción a los símbolos*. Trad. de P. Abundio Rodríguez. Madrid: Encuentro, 1992.

Eliade, M. (1951). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Trad. de Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

____ (1952). *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism*. Trad. Philip Mairet. Mythos Series. Princeton, New Jersey: Princeton U. P., 1991.

____ (1963). *Mito y realidad*. Trad. de Luis Gil. Barcelona: Labor, 1994.

García Gual, C. *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta, 1997.

Hooper, W. *C.S. Lewis. A Companion & Guide*. London: HarperCollins Publishers, 1996.

Kappler, C. (1980). *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Akal, 1986.

Kirk, G. S. (1970). *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1990.

Lewis, C.S. (1933). *The Pilgrim's Regress. An Allegorical Apology for Christianity. Reason and Romanticism*. U.S.A.: William B. Eerdmans, 1997.

___ (1938). *Out of the Silent Planet*. London: Pan Books & The Bodley Head, 1989a.

___ (1942). *Perelandra*. London: Pan Books & The Bodley Head, 1989b.

___ (1945). *That Hideous Strength. A Modern Fairy-tale for Grown-ups*. London: Pan Books & The Bodley Head, 1989c.

___ (1950). *The Lion, the Witch, and the Wardrobe. A Story for Children*. Ilustr. De Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994a.

___ (1951). *Prince Caspian. The Return to Narnia*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994b.

___ (1952). *The Voyage of the 'Dawn Treader'*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994c.

___ (1953). *The Silver Chair*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994d.

___ (1954). *The Horse and His Boy*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994e.

___ (1955). *The Magician's Nephew*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994f.

___ (1956). *The Last Battle. A Story for Children*. Ilustr. de Pauline Baynes. New York: HarperTrophy, 1994g.

___ (1961). *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge U. P., 1996a.

___ (1966). *On Stories, and Other Essays in Literature*. Walter Hooper, ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.

___ (1970). *God in the Dock. Essays on Theology and Ethics*. Walter Hooper, ed. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1996b.

Malinowski, B. (1974). *Magia, ciencia y religión*. Trad. de Antonio Pérez Ramos. Barcelona: Ariel, 1994.