

Alfons Gregori i Gomis
Universidad Adam Mickiewicz
Poznań, Polonia

Lo maravilloso tolkiano en la trilogía mítica de Jaume Fuster

Abstract

From 1983, when Jaume Fuster published *L'illa de les Tres Taronges*, the first novel conforming a trilogy that the author himself called "mythical", the Catalan critique related it to Tolkien's *The Lord of the Rings*, though the two following works of the trilogy in Catalan, *Lanell de ferro* (1985) and *El Jardí de les Palmeres* (1993), differ more than the former from the Tolkien's medievalist marvellous. From a comparative point of view, and taking into account the literary fantastic and marvellous theory from Todorov up to now, this article defines and analyses the basic transpositions from Tolkien's works to Fuster's trilogy, being this writer an outstanding author of the 70's Generation. Tolkien's influence on the Catalan mentioned books is limited to some elements, corresponds nor to the Tolkien's structural type neither to his main narrative model, but to a Fuster's postmodernist genre game. In consequence, the abuse of references to Tolkien's work in relation to the Catalan trilogy must be refuted and the real presence of Tolkien's elements in Fuster's mythical books detailed.

Keywords

Fuster – Tolkien – Fantasy – Marvellous – Medievalism – 70's Generation, comparative literature

Ja
có con
la llam
ciones
y el co
su gen
venia
colect
visiva
mente
sivo, c
puent
públic
vela n
o la c
E
que a
(1985
talan
te) de
kien
trasv
ter. I
las "t
de un
1 T
2 L
3 T
el pri
cluye
nes d
4 J
par d
publi
ción
situá
cery,
100)
escri

Jaume Fuster, nacido en 1945 en un barrio humilde de Barcelona, destacó como uno de los representantes más emprendedores y paradigmáticos de la llamada *Generació dels 70* catalana, los miembros de la cual, desde posiciones izquierdistas, consideraban su propia obra una “arma para la lucha” y el compromiso (I z q u i e r d o, 1996: 60). De hecho, la mera existencia de su generación literaria, educada únicamente en español bajo el Franquismo, venía a demostrar la continuidad de la cultura catalana a pesar de todo. Este colectivo joven ilusionado, criado entre tebeos, cines de barrio, series televisivas de baja producción y libros de aventuras, en su mayoría trató tenazmente de recuperar para la cultura catalana los productos de consumo masivo, comercializados entonces en lengua española. Deseaban establecer un puente entre los actores culturales de la resistencia antifranquista y el gran público. Por ello, escritores de la generación de los 70 se dedicaron a la novela negra o a géneros todavía más vírgenes en catalán, como lo fantástico o la ciencia ficción.

En 1983 aparecía *L'illa de les Tres Taronges*¹, la primera de las novelas que acabarían conformando una trilogía completa, junto con *L'anell de ferro* (1985)² y *El Jardí de les Palmeres* (1993). Desde su publicación, la crítica catalana no prestó demasiada atención al texto, etiquetándolo (implícitamente) de literatura juvenil, vinculándolo a *The Lord of the Rings*, de J.R.R. Tolkien³. El objetivo del presente artículo consiste en establecer y analizar los trasvases fundamentales del mundo literario tolkiano a la trilogía de Fuster. De este modo, intentará rebatirse la categorización simplista de novelas “fantásticas”⁴ que en su día fijó la crítica catalana. Obviamente, se trata de una interferencia del inglés *fantasy*, emparentado con el éxito masivo de

¹ Traducida al español como *La isla de las Tres Naranjas* (1984).

² La traducción española, del mismo año, se tituló *El anillo de hierro*.

³ Tal vinculación tampoco presentaba demasiadas dificultades si tenemos en cuenta que el primer lema que abre la novela de Fuster pertenece a *The Lord of the Rings*, aunque incluye un error en el apellido de su autor, “Tolkin” [sic], no corregido a pesar de las reediciones de *L'illa de les Tres Taronges*.

⁴ Así, Marta Nadal (1992: 35), en una entrevista en la revista *Serra d'Or*, utiliza en un par de ocasiones la expresión “novel·la fantàstica” en referencia a la obra fusteriana. En una publicación para la difusión internacional de la literatura catalana, el autor de ciencia ficción Antoni Munné-Jordà (1989: 89-90) reseña la primera de las novelas de Fuster situándola en el marco del género *fantasy* y de las obras contemporáneas de *Sword and Sorcery*, con Tolkien como referencia. Mucho más reciente es el artículo de Aritzeta (2006: 100) que vuelve a definir la trilogía en “[...] l'esfera fantàstica de Tolkien [...]”. Por su lado, el escritor Joan Rendé (1993: 17) la denominó “novel·la gòtica” o “neogòtica”. Con todo, sí

Tolkien y mantenido en lo comercial (y por una parte importante de la crítica anglosajona) como término *cath-all* de los espacios literarios de lo fantástico, lo maravilloso, los relatos de *Sword and Sorcery*, e incluso la ciencia ficción. Quizás valdría la pena tomar como punto de partida la expresión de Guillem-Jordi Graells (1998: 20) de “disfraz genérico” aplicada a los usos formales que adoptaba Fuster en su afán de ofrecer una visión crítica del mundo que intentaba transformar. Tolkien parte de un modelo que, según la nomenclatura taxonómica establecida por Todorov (1970: 46–49) en su *Introduction à la littérature fantastique*, concuerda con el marco de lo maravilloso. Tal conceptualización ha sido asumida y desarrollada por la mayor parte de los estudiosos de lo fantástico, especialmente en Europa e incluso Hispanoamérica, donde convive con las expresiones del realismo mágico y lo real maravilloso. En este sentido, el marco de una escenografía tendiente a lo medieval ha acabado definiendo a los relatos imitadores de Tolkien (o a sus precedentes) como “maravillosos medievalizantes”.

El aspecto formal que más vistosamente relaciona ambas obras es su estructuración como trilogía. Sin embargo, encontramos un problema de base: Douglas A. Anderson (2004: xi) abre su presentación genealógica del texto canónico de *The Lord of the Rings* con la afirmación que esta obra no constituye una trilogía, sino una única novela conformada por seis libros, aunque hubiera sido publicada por primera vez (y en otras ocasiones) en tres volúmenes⁵, por motivos meramente editoriales. La cuestión no nos afecta aquí directamente, ya que el aspecto a tener en cuenta no es tanto la forma original del texto, sino la recepción popular mayoritaria de que disfrutó, en forma obviamente de trilogía, convertida en una moda dentro del ámbito del *fantasy* comercial (Methews, 2002: 61). Posiblemente este hecho llevó a Fuster a reproducirla para iniciar su juego genérico con la obra tolkiana. Paralelamente, Fuster retoma la escenografía de lo maravilloso medievalizante a la hora de emprender su obra, aunque ya veremos de qué modo y hasta qué punto sigue el modelo tolkiano. En realidad, el mismo escritor barcelonés estableció una etiqueta para este conjunto: La novela mítica (Nadal, 1992: 36). Por un lado, la apelación adjetival remite a los mi-

que entrarían dentro del corpus estricto de los fantásticos relatos breves reunidos en el volumen de Fuster *La matèria dels somnis* (1986).

⁵ En efecto, los tres títulos del formato de la primera edición original han sido los más reproducidos: *The Fellowship of the Ring* (1954), *The two towers* (1954) y *The return of the king* (1955).

tos clásicos y otros relatos de Mircea I el comporta tencia, “nov la obra tripe elementos d (con fuentes verismo” en el valencian

Tal mit ter), para la pia identifica tivo de (re) acertadame dad de la hi biciones y p mitos nacio libertad y d discurso po mientras R durismo ex subvertir al sividad, Fu continuo v ma Jacke religious m gic, science They serve tervention

Justam romper co de los libre lo real, de maravillos bulador id recreación por la falta

tos clásicos y tradicionales, construyendo un puente con las cosmogonías y otros relatos creacionistas. Por otro lado, si tenemos en cuenta la definición de Mircea Eliade (1993: 12) según la cual el mito aporta modelos para el comportamiento humano, confiriendo así significación y valor a la existencia, “novel·la mítica” constituye una denominación muy apropiada para la obra tripartita fusteriana. En efecto, Fuster elabora una mitificación de elementos diversos y dispersos de la historia (11 de Setiembre), la literatura (con fuentes en Ramon Llull y *Tirant lo Blanc*) y la política (el llamado “blaverismo” en Valencia) de los territorios de habla catalana, enmarcados por el valenciano Joan Fuster bajo el nombre de *Països Catalans*.

Tal mitificación configura un proyecto (bastante característico de Fuster), para la recuperación o la justificación de actitudes sociales, hacia la propia identidad nacional y hacia el patrimonio cultural catalán, con el objetivo de (re)conferir una significación a la existencia de los catalanes. Como acertadamente apuntaba Arizeta (1998: 18), Fuster observaba la debilidad de la historiografía catalana contemporánea, tras largas etapas de prohibiciones y persecución, por lo que se debían recuperar, valorar y reconstruir mitos nacionales. Fuster vincula su proyecto mitificador con los ideales de libertad y de pactismo democrático que han sostenido una buena parte del discurso político catalán y catalanista en la historia moderna. De este modo, mientras Rosemary Jackson (1981: 9) acusa la obra tolkiana de conservadurismo extremo, con alegorías morales y religiosas sin capacidad alguna de subvertir al lector, manteniéndolo en un estado letárgico de nostalgia y pasividad, Fuster busca precisamente subvertir el estado de cosas forjado en el continuo victimismo y la añoranza ensimismada de tiempos pasados. Afirma Jackson (1981: 173–174): “A creation of secondary worlds through religious myth, faery, science fiction, uses ‘legalized’ methods –religions, magic, science– to establish other worlds, worlds which are compensatory”. [...] They serve to stabilize social order by minimizing the need for human intervention in this benevolently organized cosmic mechanism”.

Justamente, la característica principal de la obra fusteriana consiste en romper con ese mundo secundario tan propio de lo maravilloso. A través de los libros de la trilogía catalana observamos la penetración paulatina de lo real, de nuestra realidad (histórica, cultural, literaria, etc...) en el ámbito maravilloso, como una invasión planeada por un narrador erigido en confabulador ideológico. La trasfiguración de hechos de la Historia catalana y la recreación de mitos (que nunca superaron el estadio de proyectos de mito por la falta de apoyo institucional) tejen esta singular y compleja red de sig-

nificaciones que es la trilogía fusteriana. El interés del autor por la historia ya era evidente desde sus inicios artísticos: “Com a escriptor no puc oblidar que sóc home, i com a home no puc limitar-me a unes aspiracions culturals. Cultura és història, i a mi em preocupa la història. Per això mateix, com a home, sóc un animal racional i polític, i les meves idees polítiques m'expliquen estructures que no funcionen, explotadors i explotats...” (P i d e C a b a n y e s, G r a e l l s, 1971: 211). Curiosamente, según W h i t e (2002: 80) y otros autores, Tolkien también inició sus andanzas en lo maravilloso medievalizante como una forma de modelar una mitología para un país y unas gentes que no poseían ninguna: Inglaterra. Esta nueva mitología se situará en su Middle-earth (la Tierra Media), evocadora de un territorio físicamente y culturalmente “en medio”⁶, entre las nórdicas Islandia y Escandinavia, con sus sagas y leyendas ancestrales, y el sur de la órbita grecolatina, con todos sus mitos clásicos. Si en la descripción de los paisajes lo mediterráneo y sus matices, desde los augustos Pirineos hasta el tórrido sur del País Valenciano, inundan el texto de Fuster, reflejando un clima cercano y propio, no ucrónico, el *Shire* (la Comarca) de Tolkien evoca claramente el calidoscópico y agradable *countryside* inglés. En este sentido, ambos paisajes con sus diferentes temporalidades configuran dos cronotopos que pueden adscribirse a las respectivas obras. Sin embargo, mientras que en *The Lord of the Rings* dicho cronotopo se sitúa como circunstancial, inscrito en el magma de enigmáticos territorios que se perfilan en los mapas iniciales y a los que darán vida las miles de aventuras que correrán los hobbits y sus aliados, el cronotopo establecido por el narrador fusteriano será el configurador de sentidos principal en la trilogía catalana.

Fuster, en su juego posmoderno, establece paralelismos con lo maravilloso medievalizante a través de una escenificación ajustada a la fase histórica premoderna, o a través del uso de mapas orientativos al principio de cada una de las entregas de dicha trilogía. A través de las referencias geográficas y de los mapas se inicia un interesante juego de interpretaciones. Cada una de las novelas se desarrolla principalmente en una de las grandes regiones catalanohablantes: Las Baleares, Cataluña y el País Valenciano, respectivamente. Precisamente, el planteamiento de la obra en forma de trilogía responde a una evidente intertextualidad expresa con Tolkien, pero siempre aprove-

⁶ Claro está que el término constituye una traducción del antiguo *middangeard*, que designaba el lugar físico habitable por el ser humano, en oposición a territorios no vistos, poblados por otros seres.

chando ideológ
de cultura y le
nes a una de ell
de Mallorca, qu
el resto de islas
nista que evoc
túa la escena d
en este caso Ca
La novela lo en
dental se extier
una conexión
val englobador
Fuster capta la
obra, y que M
vision”, en el se
la característic
te precisament
ria dentro de u

En realida
ción de la trilo
del Bien bajo
a motivos ideol
orígenes hasta
primer eslabón
su dialecto co
más viva la fra
nio del nacimi
te a una lengua
gor del catalán
de los vecinos
diáfana a trav
cero evoca el l
es la menos ve
des dosis de se
to y la frustrac
tir de la Trans

Sin aband
del *Jardí de le*

chando ideológicamente la circunstancia que son tres las grandes regiones de cultura y lengua catalanas, y que podía dedicar cada uno de los volúmenes a una de ellas. El mapa de la primera novela presenta la silueta de la isla de Mallorca, que allí se denomina Reino de Montcarrà. Al obviar en el mapa el resto de islas de las Baleares, nos hallamos ante una abstracción reduccionista que evoca lo alegorizante de los relatos maravillosos. El mapa que sitúa la escena de *L'Anell de Ferro* contiene también territorios reconocibles, en este caso Cataluña, Andorra, la Cataluña francesa y la Franja de Aragón: La novela lo engloba como *Consell de Batllies*. Sin embargo, la frontera occidental se extiende bastante más allá de la zona catalanohablante, sugiriendo una conexión estable con el Aragón que daba nombre a la Corona medieval englobadora de los actuales *Països Catalans*. Cabe añadir, además, que Fuster capta la posición ideológica de que parte Tolkien en la escritura de su obra, y que Matthews (2002: 73) denomina "the paradox of unity in division", en el sentido que, como referente extratextual de la obra fusteriana, la característica más importante de los territorios de habla catalana consiste precisamente en una unidad sin unificación, en una diversidad identitaria dentro de un marco cultural y lingüístico común.

En realidad, puede percibirse una gradación en el proceso de configuración de la trilogía por territorios, que son también liberados por los aliados del Bien bajo el orden mencionado anteriormente. La gradación responde a motivos ideológicos y de realidad política, planteando un viaje desde los orígenes hasta la dura actualidad. De este modo, las Baleares constituyen el primer eslabón en la cadena gracias a sus características lingüísticas, ya que su dialecto conserva bastantes elementos del catalán medieval y conserva más viva la fraseología popular antigua, evocando así el escenario primigenio del nacimiento de la nación catalana, como nación ligada estrechamente a una lengua. El segundo, la zona continental norte, presenta el mayor vigor del catalán y de conciencia nacional catalana, resistiendo las embestidas de los vecinos imperios, evocadas en esta segunda novela de forma bastante diáfana a través de trasposiciones y símbolos concretos. Finalmente, el tercero evoca el País Valenciano, donde la situación sociolingüística y política es la menos ventajosa para la lengua propia del lugar. Fuster usa en ella grandes dosis de sarcasmo e ironía, que parecen reflejar más bien el desconcierto y la frustración reinantes en los ambientes catalanistas valencianos a partir de la Transición.

Sin abandonar este último territorio, cabe decir que la denominación del *Jardí de les Palmeres*, correspondiente a la actual región valenciana, en-

laza con el pasado árabe que desarrolló el sistema de canalización para su buena fama hortícola. De diferentes maneras en la novela Fuster evoca la incompreensión, los prejuicios y la indiferencia entre catalanes y valencianos, evidenciando la distancia psicológica entre dos comunidades de una misma nación. Incluso tiene que ver con ello la decisión del autor de emplazar las principales ciudades de su País Valenciano ficcional en el interior del territorio y no en la costa, dificultando la referencia plausible a Castellón, Valencia y Alicante. En efecto, esta decisión narrativa manifiesta la distancia y prevención de la población valenciana hacia lo que venía del mar, porque el mar en Fuster constituye un espacio histórico de unión pancatalana: El mar Mediterráneo evoca la riqueza y gloria de la catalanidad medieval, con la posesión de diversos territorios mediterráneos fuera de la Península ibérica y con su red de consulados comerciales, época en la que se decía que los peces de este mar llevaban dibujadas las cuatro barras de la bandera de Aragón. De alguna manera, esta reticencia hacia lo marítimo por parte de los valencianos se corresponde con la estrechez de miras y el provincianismo que Fuster achacaba al valencianismo españolista, de espaldas al mar y vuelto en cuerpo y alma a la Meseta castellana⁷. Esta actitud coincidiría con la estrechez de miras de los hobbits en relación también con el mar, ámbito que suelen evitar al igual que las grandes cantidades de agua en general, como explica el narrador en la introducción a la trilogía inglesa (Tolkien, 2004: 7), dejando que sean los elfos, superiores y aristocráticos, quienes naveguen mar adentro.

El motor de escritura de las obras de ambos autores radica igualmente en el interés por el lenguaje, y en lenguas concretas a partir de las cuales se crearán territorios ficcionales basados en ellas⁸. Si en el caso de Tolkien resulta más bien artificial (el lenguaje de los elfos) o ancestral (las lenguas nórdicas antiguas) (White, 2002: 82), en el caso de Fuster es un lenguaje real, el catalán, que lucha por su supervivencia. Es este mismo deseo, en un trayecto desde el pasado hasta el futuro, el que imprime en la trilogía fusteriana el lenguaje como conector entre el territorio pseudo-maravilloso y el actual, es decir, entre los planos ficcional y real, reforzando la penetración de

⁷ Para un análisis más detallado de la función ideológica del mar en la trilogía fusteriana en comparación con otras obras del ámbito fantástico catalán, véase Gregori i Gomis (en prensa).

⁸ Le Guin, otra gran autora de obras con referencias aprovechadas de Tolkien, sugiere incluso que: “[...] Tolkien, [...] in one sense wrote *The Lord of the Rings* to give his invented languages somebody to speak them” (Matthews, 2002: 137).

este último en el texto. Con todo, la densidad y el arcaísmo, a veces dificultoso, que suena a menudo, por ejemplo, en *The Lord of the Rings*⁹, no puede compararse con el tímido intento de establecer un lenguaje con algún arcaísmo en la trilogía catalana, a modo de anclas materiales de un pasado que se está intentando evocar, recuperar y trasladar hacia el futuro.

La cita que abre *L'illa de les Tres Taronges* pertenece al final del Libro Quinto de *The Lord of the Rings* (Tolkien, 2004: 891-892). Se trata de un fragmento en que las tropas benefactoras de los aliados se acaran con los ejércitos del maléfico Sauron, mientras Frodo inicia su vital hazaña final en el corazón de las tinieblas de Mordor. El fragmento final de la cita resulta revelador: “[...] Through a threatening haze it glaemed, remote, a sullen red, as if it were the ending of the day, or the end maybe of all the world of light”. Efectivamente, el fragmento anuncia un punto de inflexión, el momento en el que se decide el futuro de una comunidad, en este caso los habitantes pacíficos de la Tierra Media. En la obra catalana este momento se proyecta a dos niveles: Por un lado, al nivel ficcional del tiempo del relato, en que Roger y sus colaboradores deben poner fin a la maldad y ansias de poder crecientes de Ferruç, canciller de Montcarrà, para poder liberar así este Reino; por el otro, al nivel extraficcional del tiempo de escritura, cuando se está produciendo la Transición española y se están delimitando las competencias y los márgenes de maniobra económicos y sociopolíticos para el envigorecimiento o la decadencia de la identidad catalana. No habría podido escoger mejor cita Fuster para iniciar su obra, cita que aprovecha azarosamente de Tolkien como si se tratase de un hermanamiento de dos obras del mismo género, pero que se transforma y adapta en lo significativo al tema principal de la obra de Fuster, ofreciendo así una sugerente guía a los lectores.

A lo largo de la trilogía la voz narrativa y la focalización del relato recaen en un mismo personaje: Guiamon, el poeta, que conoce en un hostel al que será el protagonista de la mayoría de los textos catalanes analizados, es decir, a Roger, un soldado de fortuna. Con ello, la narración resulta homodiegética, al mismo tiempo que el aspecto subjetivador de tal opción es reforzada por la profesión del narrador. El narrador de *The Lord of the Rings* en el caso de Tolkien es heterodiegético, es decir, una voz exterior a la historia

⁹ La crítica asegura que el estilo elegante, en parte arcaizante y a veces lírico de las obras tolkianas resulta una reminiscencia de la escritura del autor preraphaelita William Morris a finales del siglo XIX, el cual además había extraído parte de su inspiración en las novelas históricas de Walter Scott (White, 2002: 89-91).

que se relata. Ciertamente es que la figura de Bilbo, el primer hobbit poseedor del Anillo del Poder, funciona como un paralelo homodiegético de Guiamon, al estar inscrito en la historia y dedicarse a redactar sus aventuras y las hazañas iniciales de Frodo. Pero su relato de los hechos no abarca todo el relato de la trilogía tolkiana y en general es eludido como relato singular. Sea como sea, en los análisis de relatos maravillosos suele indicarse que el narrador es una voz impersonal, absolutamente heterodiegética como la tolkiana, aspecto que ha sido interpretado como una voz autoritaria tendiente a lo monológico, con un mínimo de implicación emocional en el texto, que compele a una actitud pasiva por parte del lector¹⁰ (J a c k s o n, 33).

Por el contrario, en la trilogía fusteriana, la voz narrativa homodiegética se opone a la forma y función narrativas de lo maravilloso. La subjetivización, por boca de otros personajes¹¹ o incluso a causa de algunas reflexiones de Guiamon¹², distancia a los lectores de la incredulidad ante los hechos narrados, aumentando la inseguridad acerca de la verdad de lo narrado. En un momento dado, el narrador es presentado como un *alter ego* del autor, en un diálogo con la ficcionalización explícita de Fuster, quien, respondiendo a una pregunta sobre su identidad, asegura: “– I qui vols que sigui? El poeta Guiamon d’Adià, és a dir, tu” (F u s t e r, 2002b: 18). Al mismo tiempo, esta misma subjetivización puede llevar a una empatía para con los lectores, que los aproxime a las razones de Guiamon. Este proceso enlaza con el implícito reivindicativo de las novelas de Fuster, ya que la capacidad de conducir al lector a otros parámetros mentales e ideológicos fundamenta la naturaleza comprometida del conjunto de su obra. Gradualmente, y por los propios mecanismos de la narración, este tipo de focalización comporta la conversión del poeta en el auténtico protagonista de la historia, por lo que su voz pasaría a ser intradiegética. Y, si bien el poeta narrador no se recrea en un

¹⁰ Brian Attebery (1992: 22) se opone a las (extendidas) tesis de Jackson con la siguiente argumentación: “Yet Tolkien’s story surely requires as much active collaboration from the reader as any experimental novel, for it asks our continuous assent to what we know to be impossible, thereby altering the status of every assertion within the narrative”.

¹¹ De este modo, Roger dice al narrador, debilitando su posición central de control sobre la historia: “Ai, la teva imaginació, poeta! [...] ¿Què et penses que sempre s’han de produir prodigis? Has tingut un malson...” (F u s t e r, 2002a: 32).

¹² Por ejemplo, Guillamon emite exclamaciones del tipo: “Què voleu!, els poetes no som homes d’acció, però m’estimava més enfrontar-me amb un soroll real que no pas amb els fantasmes de la meva imaginació” (F u s t e r, 1989: 41).

ensimismamiento metanarrativo, su propio relato potencia una visión de lo narrado como algo construido.

Frodo también conoce a Aragorn en un hostal¹³. Al principio, creemos que el humano es un *ranger*, es decir, uno de los montaraces del Norte, viajeros misteriosos que parecen poseer entraños poderes (Tolkien, 2004: 149). Con el tiempo se descubre su verdadera identidad, como descendiente de reyes y él mismo poseedor de un destino que le llevará a la corona de Arnor y Gondor. Resulta harto paralelo el caso de Roger, que también dispone de un destino como compañero sentimental de la princesa Garidaina, y jefe de armas y gobierno de los territorios que va liberando (básicamente las transposiciones de los actuales territorios de habla catalana). Sin embargo, el personaje fusteriano presenta un trasfondo connotativo que lo enlaza con dos importantes héroes de la historia catalana. De este modo, el mismo nombre de Roger y su profesión lo identifican por una parte con Roger de Lauria (almirante de la flota catalano-aragonesa en el siglo XIII) y, especialmente con Roger de Flor (líder mercenario de los almogávares, soldados de fortuna a sueldo de la Corona aragonesa), y por la otra con el gran rey medieval catalán, Jaime I el Conquistador. El romanticismo catalán hizo de ellos un motivo recurrente por su vitalidad y capacidad de actualización (Sunyer, 2003: 1095), obviando sus motivaciones cromatísticas y su carácter bárbaro¹⁴. Además, Fuster llama “Companyia” al grupo que en su obra inicia la lucha contra el mal, en evidente referencia al concepto de *Fellowship* creado por Tolkien, en lugar de expresiones más similares al inglés original, como “Comunitat” o “Germandat”. ¿Por qué? Muy probablemente por la sencilla razón que Roger de Flor y su ejército de mercenarios se hacían llamar “La Companyia”.

Por su parte, Guiamon, el narrador, también asume en parte el papel de Frodo, por ser un personaje que, viviendo tranquilo alejado de problemas políticos y sin formación militar, se ve envuelto en una trama del destino (autorial) que le encumbra al heroísmo. Ahora bien, la figura de Frodo se bifurca en manos de Fuster en dos personajes: El ya mencionado Guiamon y Roger, que asume la función del *Portador*, es decir, *the Bearer*. Más inte-

¹³ Aragorn, bajo el mote de Strider, se presenta a un desconcertado Frodo en el hostal *The Prancing Pony*. En la obra de Fuster el hostal se llama “El Radm d’Argent”.

¹⁴ “Almogávar s’arriba a convertir en sinònim de patriota, de defensor o lluitador per la terra, i no és estrany que, en l’imaginari romàntic, derivi en la força rebel d’un país que reapareix en formes diferents –bandolers, miquelets– al llarg de la història” (Sunyer, 2003: 1099).

resante aún es el objeto que debe ser llevado en cada una de las obras y su relación con la función ideológica del modo narrativo. Tolkien se remonta a viejas leyendas para convertir un anillo en el centro de atención de todo un mundo, debatiéndose entre el Bien y el Mal. El Anillo del Poder, en realidad, reproduce aquella noción de poder, harto extendida en la cultura occidental, como un elemento intrínsecamente corruptor, por la codicia que produce tanto el poseerlo como el mismo deseo de poseerlo. Esta objetivación del poder entronca igualmente con el Cristianismo del autor, que asume la divinidad sobrehumana como único poder real y castiga sin piedad la codicia de un poder a imitación del divino. A lo largo de la obra es el anillo el objeto mediador entre el portador, referente de la Compañía en pro del Bien, y el Mal absoluto de Mordor, llegando a disponer en diversas ocasiones de una autonomía que amenaza la integridad de Frodo. Frente a esta disposición claramente negativa ante el poder en el ámbito terrenal e imperfecto, Fuster a mi parecer presenta una visión no sólo más ambigua, sino también más optimista sobre la noción de poder. Roger se convierte en el portador de Eina de Pau (Herramienta de Paz), una espada mágica que le permite vencer a sus enemigos. El nombre del objeto juega con el pragmatismo utilitarista achacado al pueblo catalán y con la capacidad de emisión del Bien de una espada en manos de un simple mortal, un mercenario reconvertido a héroe nacional. De este modo, un objeto tan belicoso como una espada, frente a un simple e inocente anillo, se descubre como una verdadera *herramienta de paz*, a través de un contexto connotativo que dista ampliamente de la pesimista perspectiva tolkiana. Además, la espada representa de algún modo la necesidad de un *savoir faire* militar frente a la ausencia de victorias catalanas en este ámbito desde la época moderna hasta la actualidad. Los catalanes hemos sido pueblo de derrota, derrota tras derrota, y no nos vendría mal una espada, aunque fuera decorativa.

Mientras que Tolkien integra sus creencias en lo alegórico del relato, sin entrometer explicitaciones demasiado evidentes de su profunda fe católica¹⁵, Fuster actúa desde el plano jovial y trasgresor que le permite su modo narrativo. Así, la religión se deja ver a través de monjes de un par de monasterios, uno en el territorio continental (Vall-llòbrega), y otro en la Mallorca ficcional (dels Rogets). Sin embargo, se trata de juegos referenciales: Los

¹⁵ White (2002) se pregunta si para Tolkien su propia obra, repleta de una mitología no cristiana, constituyó un refugio, fruto del escapismo psicológico ante el resentimiento (inconsciente) de que la Iglesia católica le quitará de algún modo a su madre.

monjes de la Vall-llòbrega representan un curioso cruce entre Ripoll, sede eclesiástica del primer poder autónomo catalán en el medioevo, y Montserrat, la montaña sagrada catalana que fue refugio de muchos antifranquistas durante la dictadura; por su lado, los “rogets”, un grupo de monjes en túnicas rojas con escasos atributos como tales (el hábito no hace al monje), son los “rojitos”, el reflejo cromático del bando progresista exterminado por las tropas franquistas o exiliado tras la Guerra Civil. Fuster aprovecha al máximo las posibilidades de juego con el género y crea, por ejemplo, una nueva norma, que el narrador atribuye a la secular tradición consuetudinaria: *La Llei Antiga dels Pastors de Migjorn*, una disposición que establece el derecho de la mujer que haya yacido con hombre a la libre elección de su destino (F u s t e r, 2002b: 159).

Un último aspecto a destacar, sería la cuestión alimentaria. En efecto, según bien indica Lucie A r m i t t (2005: 62), la comida constituye una de las mayores preocupaciones de hobbits como Pippin, adquiriendo el carácter de evocación infantil pero también, en ocasiones, la trascendencia simbólica del acto de comunión en el sentido más cristiano de la palabra. A lo largo de la trilogía fusteriana este elemento presenta un relieve no menos especial, e incluso observamos que, si en Tolkien las referencias resultan más bien sintéticas, en Fuster se pasa al disfrute narrativo mediante la evocación de los platos ingeridos y a ingerir por parte de los protagonistas, llegando en múltiples ocasiones a la categoría de exuberancia gastronómica¹⁶. Claro está que en tal convergencia de intereses sería un error querer buscar influencias cristianas o idealizadoras de la infancia, puesto que en la trilogía catalana aparece más bien una significación opuesta: El deleite en los placeres sensuales de una vida adulta plena y justificada por la libre elección. Se trata de una opción básicamente ético-cultural, por el valor que Fuster asignaba a la cocina de tierras catalanas como parte indispensable de la cultura nacional y, obviamente, como forma de socialización.

¹⁶ Por ejemplo: “Un cop instal·lats ens serviren un brou de pollastre amb rostimals de magre de porc, verdures bullides i amanides amb sadm de matança, embotits de les Muntanyes Altes, secs i empebrats, pa de sègol que untàrem amb mantega blanca de les Muntanyes de Ponent i amb confitura amarga de magranes, llet de cabra formatjada i mel de ruscs de la Vall-llòbrega. Beguérem vi negre del Pla d’Avall, espès com la sang i dolç com les bresques...” (F u s t e r, 2002a: 22). Compárese con uno de los textos relacionados con Pippin: “They have left us fruit and drink, and bread’, said Pippin. ‘Come and have your breakfast. The bread tastes almost as good as it did last night” (T o l k i e n, 2004: 86).

En suma, queda justificado limitar la influencia de Tolkien sobre la trilogía mítica de Fuster a una serie de elementos que no recrean ni la naturaleza estructural ni el modelo narrativo principal del autor británico, sino que se relacionan más bien con el juego genérico de un Fuster posmoderno. No deberíamos ver en el uso de elementos maravillosos filtrados y proyectados por la repercusión de la obra inglesa una imitación servil por parte del autor catalán, sinó más bien una adaptación interesada en una nueva red que desplaza significados en lo genérico y en lo ideológico. Ahora, bien, no hay que olvidar que Tolkien consiguió dignificar el género que trabajó literariamente durante tantos años, imponiendo un sello de calidad difícilmente superable. Sin duda, Fuster quiso aprovechar el prestigio del autor inglés para hacer de su obra también un referente, en las tierras de habla catalana. Esperemos que algún día su calidad literaria y su valor como obra de experimentación sean reconocidos por los canonizadores del ámbito literario catalán.

Referencias bibliográficas

- Anderson D.A. (2004): "Note on the text", en: Tolkien J.R.R., págs. xi-xvii.
- Aritzeta M. (1998): "Jaume Fuster: El compromís amb la literatura", *Serra d'Or*, 461, págs. 14-18.
- Aritzeta M. (2006): "Identitats fragmentades", en: Arnau, P. (ed.), *Identitat, literatura i llengua: Actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, págs. 91-106.
- Armist L. (1996): *Fantasy fiction: An introduction*. Nueva York, Continuum.
- Attebery B. (1992): *Strategies of fantasy*. Bloomington, Indiana University Press.
- Eliade M. (1993): *Aspects du mythe*. París, Gallimard.
- Fuster J. (1989): *L'illa de les Tres Taronges*. Barcelona, Planeta.
- Fuster J. (2002a): *L'Anell de Ferro*. Barcelona, Planeta.
- Fuster J. (2002b): *El Jardí de les Palmeres*. Barcelona, Planeta.
- Graells G.-J. (1998): "Jaume Fuster: Narrador i prestigiatador", *Serra d'Or*, 461, págs. 19-21.
- Gregori i Gomis A. (en prensa): "Entre le pays et le non-pays: Le motif de la frontière dans la fiction fantastique et pseudo-merveilleuse en langue catalane", en: *L'idée de frontière dans les littératures romanes*. Sofía, Universidad de Sofía San Clemente de Ohrid.
- Izquierdo O. (1996): "Quantes generacions perdudes...", en: *La generació dels setanta: 25 anys*. Barcelona, AELC, págs. 59-70.

- Jackson R. (1991): *Fantasy: The literature of subversion*. Londres: Routledge.
- Mathews R. (2002): *Fantasy: The liberation of imagination*. Nueva York, Routledge.
- Munné-Jordà A. (1989): "Reseña a Jaume Fuster. *Lilla de les tres taronges*", *Catalan Writing*, 3, págs. 89-90.
- Nadal M. (1992): "Jaume Fuster: Una literatura cinematogràfica", *Serra d'Or*, 386, págs. 35-38.
- Pide Cabanyes O., Graells G.-J. (1971): *La generació literària dels 70: 25 escriptors nascuts entre 1939-1949*. Barcelona, Pòrtic.
- Rendé J. (1993): "Jaume Fuster: Entre el gènere i l'al·legoria", *Serra d'Or*, 408, págs. 15-17.
- Sunyer M. (2003): "Mitologia romàntica: Els almogàvers en la poesia del segle XIX", en: Cabré R. et al. (eds.), *Professor Joaquim Molas: Memòria, escriptura, història*, V. Barcelona, Universitat de Barcelona, págs. 1095-1115.
- Todorov T. (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- Tolkien J.R.R. (2004): *The Lord of the Rings*. Boston, Houghton Mifflin.
- White M. (2002): *The life and work of J.R.R. Tolkien*. Indianapolis, Alpha.

J.R.R., págs. xi-xvii.
literatura", *Serra d'Or*,

(ed.), *Identitat, lite-*
ni Germano-Català.
91-106.

ork, Continuum.
Indiana University

ta.

a.
or", *Serra d'Or*, 461,

pays: Le motif de la
e en langue catala-
fia, Universidad de

: *La generació dels*