
Rivera Donoso, P. (diciembre, 2024). "La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía". En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 19 (10), pp. 117 – 134.

Título: La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía

Resumen: El *Bildungsroman* es un género narrativo que ha evolucionado para representar, desde diferentes perspectivas, los procesos formativos de sujetos en desarrollo: entre sus variantes más interesantes se encuentran el *Künstlerroman*, centrado en la formación del artista (Slaughter, 2011). También han sido analizadas por la crítica las particularidades de las obras que abordan el desarrollo de personajes femeninos (Joannou, 2019). Sin embargo, persisten inquietudes sobre la maduración de sujetos no normativos, cuyos perfiles, al apartarse de los mandatos sociales aceptados, a menudo carecen de resoluciones alentadoras.

En este contexto, resulta valioso analizar otros géneros que, por diversos motivos, guardan ciertas afinidades con el *Bildungsroman*, como la literatura infantil (McCulloch, 2019) y la literatura de fantasía (Attebery, 1992; Hirsch, 1979). En esta última, la creación de universos no miméticos puede ofrecer nuevas posibilidades de formación, restringidas en el realismo. Esto se demuestra en el concepto de "subcreación" (Tolkien, 1947), que no solo remite a la creación de mundos secundarios, sino también a los actos creativos de los personajes para transformar sus vidas.

Este artículo presenta un análisis de *close-reading* de *El fuego verde* (2016), de Verónica Murguía (Ciudad de México, 1960), con el fin de demostrar cómo la experiencia formativa de la protagonista, expresada a través de su interés artístico e imaginativo, permite una transformación tanto literal como simbólica de su realidad y de su interior.

Palabras clave: Bildungsroman, literatura de fantasía, subcreación, imaginación, Verónica Murguía.

Title: *Sub-creation as a Form of Growth in Verónica Murguía's El fuego verde*

Abstract: *The Bildungsroman is a narrative genre that has evolved to better reflect the formative processes of various developing subjects. Among the most interesting variations are the Künstlerroman, focused on the formation of the artist (Slaughter, 2011), and works that address female subjects (Joannou, 2019). However, concerns remain regarding the maturation of non-normative subjects, whose profiles, by diverging from accepted social frameworks, often lack encouraging resolutions.*

In this context, it is valuable to analyse other genres related to the Bildungsroman, such as children's literature (McCulloch, 2019) and fantasy literature (Attebery, 1992; Hirsch, 1979). In the latter, the creation of non-mimetic universes can offer new formative possibilities that are restricted in realism. In that sense, the concept of sub-creation (Tolkien, 1947) refers not only to the creation of secondary worlds but also to the creative acts of characters to transform their lives.

This article presents a close reading analysis of El fuego verde (2016) by Verónica Murguía, aiming to demonstrate how the formative experience of the protagonist, expressed through her artistic and imaginative interests, allows for both literal and symbolic transformation of her reality and inner self.

Keywords: *Bildungsroman, Fantasy literature, Sub-creation, Imagination, Verónica Murguía*

La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía

Paula Rivera Donoso¹

El *Bildungsroman* tradicional, sus ramificaciones y sus filiaciones con la literatura de fantasía

El género del *Bildungsroman* se origina en la Alemania de fines del siglo XVIII, y su obra paradigmática es la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe. Según los lineamientos pioneros de William Dilthey, explicados por Manuel López (2013), se trata de una narrativa centrada en el desarrollo personal del protagonista, tradicionalmente un hombre joven, quien vivencia un crecimiento interior mediante el enfrentamiento con diversas peripecias relacionadas con el estudio, el trabajo o los vínculos sexoafectivos, entre otras experiencias de vida relevantes. Habitualmente, la resolución convencional del conflicto en estas obras estribaba en la inserción positiva del protagonista en la sociedad, que a la vez sugería un correlato edificante para la experiencia del lector, motivado así a integrarse dentro de su propio proceso de desarrollo.

Por supuesto, existen diversas modificaciones asociadas a la instauración y posterior desarrollo de este género como concepto, como se apreciará más adelante, pero por lo pronto es útil la siguiente síntesis propuesta por Joseph Slaughter (2011), que encapsula un conflicto recurrente incluso en las variantes más alejadas del modelo tradicional: “the term’s scope has expanded to cover almost any novel that narrates the struggle between the rebellious inclinations of the individual and the conformist demands of society” (p. 93).

Si bien en principio el *Bildungsroman* no estaba orientado a un público lector infantojuvenil, es factible sostener que su estructura y sus temáticas son afines al propio crecimiento de un niño o un adolescente, por lo que sus formas se han

¹ Escritora chilena de fantasía e investigadora independiente. Magíster en Literatura por la Universidad de Chile y Diplomada en Literatura Infantil y Juvenil por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha realizado todo su trabajo ficcional, divulgativo y académico en literatura de fantasía. Contacto: paularivera@ug.uchile.cl

adaptado con el tiempo a la narrativa destinada a este tipo de lectores. Como señala Fiona McCulloch (2019),

The journey, of course, is a symbolic manifestation of the child's Bildung process of maturation, encouraging them to shift beyond their comfort zone and step into the unfamiliar or hitherto unknown. This culminates in challenging rites of passage, where they overcome some difficulty or barrier or struggle that sets a course through which they navigate along a trajectory that is the ideal route for a Bildungsroman narrative. (p. 174)

A partir de esta cita, se infiere que la novela de formación infantojuvenil conllevará consigo un componente pedagógico-ideológico más o menos explícito, en la medida en que surge de una autoría adulta destinada a la instrucción del niño o del adolescente. Sin embargo, la propia evolución del *Bildungsroman* adulto ha introducido diversos matices que han logrado tensar los moldes de sus formas originales. Por ejemplo, según el énfasis en determinado paradigma de formación, se crearon nuevas subcategorías de gran especificidad, como el *Künstlerroman*, la historia de aprendizaje de un artista (Slaughter, 2011).

Por otro lado, con el tiempo se fue desplazando el foco protagónico del sujeto masculino heterosexual que busca el ascenso social, proponiendo de esta manera experiencias desafiantes de lo que podría implicar la formación de un sujeto divergente, uno que no siempre tendrá como fin o logro último integrarse al encorsetado tejido de una sociedad normativa, o al menos no desde mecanismos convencionales.

Este es el caso, por ejemplo, del *Bildungsroman* femenino del siglo XIX, enfocado en retratar los conflictos de mujeres que no terminan de encajar en las expectativas socioculturales imperantes, sobre todo las vinculadas a sus identidades sexogénicas o a sus propios deseos de realización personal. Por ello, muchas de estas obras no ofrecían una resolución esperanzadora a estas protagonistas, quienes acababan más bien expulsadas, literal o simbólicamente, del tejido hegemónico social, por rehusarse a ceder ante sus imposiciones. Ejemplos de estos desenlaces son el suicidio, el ostracismo o la locura de los personajes femeninos.

Hacia el siglo XX, sin embargo, las escritoras comenzaron a crear formas más optimistas del *Bildungsroman* femenino, pues se hizo entonces evidente que el proceso de formación de una mujer, por sus condicionantes socioculturales, políticas

y aun antropológicas, no podía ser un homólogo exacto al del hombre. Como señala Maroula Joannou (2019): “A woman’s quest for her identity may be explorative rather than goal-orientated, epistemological rather than teleological, relational rather than linear, circuitous or circular rather than direct, or shifting rather than fixed” (p. 203).

Joannou (2019) también comenta que algunas de estas autoras recurrieron a formas no miméticas, como el cuento de hadas, la distopía o lo fantástico, para evitar el realismo. Podría proponerse que esta decisión estética busca encontrar en la imaginación una resolución a problemas o escollos para el sujeto femenino que aún no conseguían limarse del todo en la realidad. De esta manera, el *Bildungsroman* femenino plantea la posibilidad de que la integración personal no tenga que estar necesariamente vinculada a la integración social, debido a sus inherentes constricciones hacia la mujer; y que, aprovechando la plasticidad literaria, ya no sea tampoco necesario adscribirse al realismo como género literario dominante.

Por otro lado, estas nuevas exploraciones también abrieron paso a otras variantes del *Bildungsroman*, como las centradas en la maduración del protagonista *queer* o en contextos formativos poscoloniales, cada una con sus propios matices o reinterpretaciones de lo que implicaría un proceso de crecimiento para sus protagonistas.

Todas estas expresiones del *Bildungsroman* han explorado nuevas formas de encarar críticamente el proceso de formación e inserción (o confrontación, o negociación) social, tanto desde la denuncia como desde la proposición. Es en este contexto rico en matices en el que cabría enmarcar la novela de formación infantojuvenil, y en particular aquella inscrita en la fantasía como estética imaginativa.

La noción de desarrollo y crecimiento del protagonista ha sido históricamente idiosincrática en la literatura de fantasía, debido a su filiación respecto de las narrativas preliterarias del mito y el cuento de hadas. De hecho, Marianne Hirsch (1979) plantea que se puede leer la novela de formación como una versión de la historia de búsqueda (*quest story*), lo que la emparenta, precisamente, con los géneros del romance y la aventura, antecedentes de la literatura de fantasía (p. 297). En todas estas historias, es habitual encontrar un personaje central que

encarna un arquetipo heroico y que debe librar diversas pruebas, muchas de carácter mágico, que demuestren su formación y valía. Al respecto, es notoriamente reconocido el modelo del monomito o viaje del héroe, propuesto por el antropólogo Joseph Campbell (1949), que, si bien surgió como un estudio comparado de elementos estructurales en diferentes mitos, se ha difundido en las últimas décadas como un marco tanto de creación como de interpretación de narraciones de fantasía.

Sin embargo, al igual que con el modelo tradicional del *Bildungsroman* realista, el monomito como marco narrativo operativo ha sido cuestionado y reversionado, pues ha tendido también a la fijación en un único tipo de protagonista, también aquí un personaje masculino que usualmente busca el acceso a un poder físico, político o mágico trascendental. Podría plantearse que este parecido temático e ideológico entre novela de formación realista y novela de formación de fantasía es riesgoso, pues pone en entredicho la dimensión imaginativa de la fantasía como literatura, lo que se sintetizaría en la siguiente pregunta: ¿qué es entonces lo que realmente aporta la naturaleza estética de la fantasía a este tipo de narraciones, si insisten en patrones genéricos que ya hasta el realismo había logrado subvertir o enriquecer?

Este interrogante se vuelve aún más pertinente al centrarse en la conformación del sujeto femenino, si se considera la siguiente observación crítica del académico Brian Attebery (1992):

Realistic fiction is limited in two ways. First, [...] it is limited to the circumstances of the recognizable world, in which women have, or have had, little outlet for revolutionary or artistic impulses. Second, it is surprisingly limited in available plot lines. Marriage and madness or suicide correspond to the dramatic formulas of the comic and the tragic (p. 92).

Al respecto, Attebery señala que es importante que una historia de fantasía que aborde el crecimiento de un personaje femenino sea capaz de inventar sus propios ritos iniciáticos, de manera que su desarrollo tenga una base original en el contexto biológico y social de una mujer, pero que posteriormente trascienda esa realidad (p. 91).

Una tentativa de respuesta tanto a la pregunta anteriormente formulada como a las inquietudes de Attebery podría encontrarse, de manera metaficcional, en el concepto de subcreación. Acuñado por el escritor y filólogo J.R.R. Tolkien (1947),

este plantea que la labor del subcreador consiste en crear un mundo al que se puede acceder a través de la mente, y cuyas formas constitutivas son reales en el contexto de las leyes de verosimilitud propias de aquel universo imaginario (p. 288). Desde la mirada de Tolkien, la subcreación remite a la idea de que los seres humanos creamos en virtud de que hemos sido creados por una entidad superior. Así, existiría un creador primordial, posiblemente asociado a una figura divina trascendente, quien da origen al llamado mundo primario, y subcreadores humanos, quienes dan origen a mundos secundarios.

Lars Konzack (2018) resume así el concepto de subcreación, en términos más operativos:

[...] a creation of an imaginary world that in literature can be accomplished by combining nouns and redistributing adjectives; the imaginary world is a secondary world in relation to the Primary World, also known as the real world we live in; and the imaginary world has the inner consistency of reality. [...] Following this definition, a subcreator is a person creating an imaginary world, and subcreative art means the art of creating imaginary worlds. (p. 210)

Tradicionalmente, se asocia la subcreación al proceso de concepción de un mundo secundario, un universo ficcional propio de la literatura de fantasía, compuesto por sus propias series de reglas verosímiles que se inspiran en las del mundo real, pero transformadas por la pulsión imaginativa del escritor. En el contexto de este artículo, sin embargo, consideramos que también podría extenderse al plano ficcional, en el sentido de que sean los propios personajes de una obra de fantasía quienes realicen actos subcreadores que se plasmen de maneras concretas en sus respectivos mundos ficcionales.

Como comenta Stefanie Schult (2017), una de las virtudes de los efectos de subcreación para Tolkien, y que por extensión puede aplicarse también a la fantasía tradicional como género literario, consiste en llenar el corazón de esperanza, a través de los alcances imaginativos, para enfrentar los obstáculos de la vida cotidiana (p. 21). De este modo, si un personaje de una obra de fantasía se entrega a estos actos subcreadores, en muchas ocasiones estos pueden tener como propósito plantear vías alternativas de crecimiento y descubrimiento personales o de reparación de aquellos conflictos que no pueden resolverse de maneras miméticas o convencionales, como se abordarían en las variantes realistas del *Bildungsroman*.

En relación con lo anterior, la propuesta de este artículo es la exploración, a través del análisis del crecimiento de la joven Luned, protagonista de la novela *El fuego verde* (2016) de Verónica Murguía, de la subcreación como una manifestación de formación infantojuvenil afín a la literatura de fantasía, así como una variante del *Künstlerroman*, la novela de formación del artista. Así, se apreciará de qué manera la protagonista no alcanzará la culminación personal desde una integración social normativa, sino desde una vocación artística que, potenciada por el sustrato no mimético del género de la fantasía, permitirá una transformación tanto literal como simbólica de su realidad y de su interior.

Con este propósito, se realizará una lectura de tipo *close-reading* de la novela señalada para identificar y analizar en detalle las distintas fases del crecimiento de Luned. En el contexto de este análisis, se discutirán algunos aspectos constitutivos de las novelas de fantasía que desarrollan la formación de una heroína muchacha o niña y que sientan interesantes divergencias respecto a modelos masculinos. De este modo, se pretende resaltar la importancia del proceso de Luned como subcreadora, tanto para su formación personal, como para un entendimiento enriquecido de la imaginación como experiencia humana.

La formación de Luned en *El fuego verde*

Luned y su mundo

Luned vive inicialmente en una comunidad de trazas premodernas-medievales, entre la fronda del bosque de Brocelandia, un lugar en el que la magia y sus maravillas campean a sus anchas, en principio mediante leyendas y supersticiones y luego en episodios concretos. El nombre del bosque (en francés, *Brocéliande*) está extraído de una floresta real en Francia que, sin embargo, es también un prominente espacio de aventuras en el contexto de algunas historias que componen la materia artúrica. Si bien la vida de Luned en este lugar de carácter rural es tranquila, el mero uso de este topónimo inmediatamente predispone, al lector versado, a la anticipación de algún vislumbre mágico. De hecho, la resonancia del nombre remite al bosque del imaginario medieval, que Jacques Le Goff identificaba como un espacio

liminal, refugio de seres marginados y a la vez lugar de pruebas y aventuras (1999, p. 37).

El trabajo simbólico con las connotaciones del bosque como espacio de refugio, desafío y despertar de la magia se yergue así como un elemento poético recurrente en las obras de fantasía de Murguía. Al respecto, María Alejandra Bernal y Laura Ruiz (2021) señalan lo siguiente:

Un espacio protagónico en las obras de Murguía es el bosque y sus creaturas. Este tiene como base la idea de una naturaleza viva que tiene el poder de actuar en la historia y que sirve como lugar de habitación de lo mágico, ya sea el país de las hadas o la morada de seres legendarios como el unicornio. Además, el bosque es el espacio de la acción principal, el lugar en el que el personaje toma las decisiones y actúa consecuentemente con ellas, momento crítico que conduce a la transformación del personaje. La naturaleza se convierte en un ámbito íntimo que propicia la salida del héroe hacia el exterior. (p. 149)

Sin embargo, la comunidad de Brocelandia no parece tan adepta a los encantos sobrenaturales y subversivos del bosque como Luned. De hecho, la protagonista enseguida se destaca por no ser como el resto de los habitantes del lugar. Se la describe ya de niña como una criatura asilvestrada, poco femenina, por lo que su educación temprana se enmarca más en una suerte de domesticación marcada por las expectativas hacia su género. En ese estado salvaje, Luned solo parece encontrar solaz en su íntima relación con el bosque:

Corría a esconderse entre las ramas de su abeto, a buscar refugio bajo su copa todavía baja [...]. Sentía entre los brazos el cuerpo duro del árbol, hundía las manos abiertas en el follaje y se tranquilizaba. Creía que el árbol la protegía (Murguía, 2016, p. 14-15).

De todo esto se desprende que la joven parece encontrarse en una posición fronteriza: aunque se siente más atraída por el mundo natural, sigue perteneciendo al humano, del que tiende a apartarse, a recelar de él o a emplearlo a su favor. Estas referencias a las filiaciones naturales de la muchacha son particularmente relevantes porque enfatizan dos de sus propiedades características, que se reforzarán a lo largo de la obra: su vínculo con la naturaleza y el potencial transformador del arte. Pero no será sino hasta la llegada del coprotagonista, el cuentero Demne, cuando Luned considere irse de Brocelandia para canalizar de manera propicia estas inquietudes, asumiendo el rol de aprendiz de narradora.

Encuentro con el Otro

En novelas de fantasía adolescente centradas en protagonistas femeninas, es habitual que se presente una relación sexoafectiva con otro personaje (por lo general, un hombre) como parte del proceso de crecimiento. Sin embargo, el tratamiento de estos vínculos suele desarrollarse en concordancia con la normativa hegemónica, que tiende a constreñir la constitución de la protagonista como un ser plenamente autónomo, incluso cuando se trata de un personaje capaz de realizar grandes gestas mágicas en su mundo.

Para Leah Phillips (2023), esto ocurre porque muchas protagonistas de fantasía siguen tributando a un modelo arquetípico en el que, pese a ocupar una posición central en sus propias historias, no encuentran la culminación definitiva en ser heroínas por sí mismas, sino en tanto premio del personaje masculino secundario, como ocurre en varias de sus antecesoras preliterarias en el cuento de hadas y el mito. Al respecto, uno de los modelos contestatarios a esta tradición se encuentra en la fantasía de carácter medievalista o neomedievalista, en la que usualmente la protagonista se construye como un personaje excepcional entre sus pares, sobre todo por sus habilidades mágicas o de combate, que le permiten salvar al mundo. Sin embargo, Phillips considera que esta corriente es insuficiente desde un punto de vista feminista: “Her heroism is more evident because she is the only one pushing boundaries, doing things differently. While she escapes, her heroism is unambiguously a product of patriarchal structures, particularly gender-based oppression” (p. 15).

En el caso de la novela que aquí analizamos, aunque está inscrita también en un imaginario de fantasía medievalista, su protagonista no es una guerrera, ni sus conflictos estriban en grandes gestas. El mundo que Luned debe salvar no es, en principio, exterior, sino el propio, lo que convierte a *El fuego verde* en una novela de fantasía más intimista que épica, y su magia más introspectiva y transformadora antes que mesiánica.

En cuanto a su relación con el coprotagonista masculino, su mentor Demne, esta podría considerarse normativa en algunas de sus características esenciales, pero se distancia de otros modelos más rígidos o estereotipados al plantear a este personaje como un compañero con el que establece una relación complementaria,

más allá de su posición jerárquica como maestro. Proponemos en esta lectura que esto se debe al hecho de que Demne también es, a su manera, un paria en su propio contexto, un varón que posee una sensibilidad particular hacia la imaginación y el arte, y que no pretende que Luned anule sus inquietudes personales para complacerlo.

Demne es un narrador oral viajero, amante de las historias antiguas y maravillosas. Es caracterizado como un hombre dulce, que ha oído los cantos élficos y que puede confirmar, por tanto, que todas aquellas leyendas son ciertas. La atracción que se establece con Luned es mutua. Ella ve en él a un ser pletórico de magia en el arte de la palabra, que puede hacer del tejido mismo del bosque un arte. Él, por su parte, ve en Luned una expresión humana concreta de la belleza feérica que en sus viajes ha aprendido a amar desde la distancia. Curiosamente, en su apreciación, se invalidan los códigos estereotipados sobre la belleza homogénea y normativa de una mujer pulcra, recatada: “El vestido pardo, de tela ordinaria, estaba manchado de resina, hierba y jugo de zarzamora. Tenía la frente cubierta por una brillante película de sudor. Demne pensó: ‘Así han de ser las hadas’ [...]” (Murguía, 2016, p. 38).

Podría plantearse, entonces, que ambos personajes se enamoran de todo aquello que hay de bosque y de maravillas en cada uno. Por ello, aun cuando los dos se unan al principio desde la asimétrica relación de maestro y aprendiz, se profesan mutuamente reverencia y respeto. Además, Demne oficia como catalizador de las inquietudes más profundas de la protagonista. La consecuencia de este proceso es que Luned abandona Brocelandia para comenzar su entrenamiento como discípula de cuentera y copista y así encauzar su pasión por la naturaleza y la imaginación desde las palabras narradas y escritas.

Formación subcreadora y pruebas decisivas

La iniciación de Luned en su arte está colmada de momentos luminosos y otros tantos, tormentosos. Siguiendo a Demne, la joven se muda a la caótica ciudad de Corberic, que se presenta casi como un espacio antagónico a Brocelandia. Si antes el mundo para Luned estaba constituido por aquella naturaleza orgánica en la que podía encontrar inspiración desde sus voces cristalinas, ahora el entorno es urbano

y cerrado sobre sí mismo, lleno de bullicio, ruindad y pestilencia, donde estragos como las enfermedades y la pobreza desgarran la carne y el espíritu de sus residentes. Sus primeras aproximaciones artísticas serán su gran consuelo, en principio guiadas por Demne y basadas en historias, obras y trabajos ya existentes: labores de copista y de ilustradora.

Ya en esta faceta temprana, la joven realiza progresos, pues su arte está impregnado de la memoria de su existencia en Brocelandia:

Luned veía cosas que Demne no había imaginado nunca. Su conocimiento de los bosques y de los animales animaba sus visiones, las llenaba de ruido, luces y olores, detalles diminutos e indispensables. Los austeros versos del poema quedaban cubiertos de hojarasca, gotas verdes de veneno, y dentro de ellos brillaba la vida (p. 101).

Sin embargo, con el tiempo, Luned se adentra en un territorio creador distinto, que no consiste únicamente en recorrer los ya muy hollados caminos de la belleza y la imaginación solo por el placer que ello suscita para el artista, sino en adentrarse en la espesa fronda de la creación como transformación del mundo circundante. En otras palabras, puesto que Luned se ve incapacitada, por su posición de muchacha, para ayudar de algún modo a las personas que ve sufrir en la ciudad, procura hacerlo desde el arte y la imaginación:

Cada vez que veía algo que le dolía o disgustaba –una mujer apaleando a un perro, un pájaro muerto en el lodo, un niño mendigando–, Luned dibujaba lo que su corazón ansiaba: el perro coronado y la mujer arrodillándose ante él, el pájaro vivo [...], el niño montado en un caballo blanco con la crin llena de flores. (p. 91)

Desde nuestra perspectiva crítica, este modo de actuar acerca la naturaleza creadora de Luned a la subcreación de la estética de la fantasía. Ahora bien, aunque la inventiva de la joven no conlleve el grado de alta elaboración que suele asociarse a la creación de un mundo secundario en la literatura de fantasía, sí es posible leer su arte transformativo en la línea más interesante de la subcreación: la capacidad de restaurar, desde el poder generativo de la imaginación, lo que está torcido o roto en la realidad.

A partir de lo anterior, se puede interpretar que la fantasía se vuelve una respuesta o comentario crítico de la realidad, que en este caso sirve a Luned para proyectar, desde su propio arte, una realidad alternativa en la que se proponga una

existencia dichosa o redentora para los seres maltratados que ve en Corberic. Con todo, esta senda artística se vuelve insuficiente en la medida en que la joven comprende que incluso sus más bellas creaciones renovadoras no pueden ayudar a su amigo Cai, que cae enfermo de lepra y que es por ello humillado y expulsado de la ciudad. Luned experimenta en consecuencia la imposibilidad aparente de su arte para salvar realmente a quienes ama, o a aquellos por quienes sufre.

Sin embargo, esta imposibilidad solo cobraría valor en un mundo mimético. Es entonces cuando la novela se abre al fin a su dimensión más explícita de fantasía, guiando a la protagonista a un entorno de maravillas donde la crueldad humana no tiene ya poder: el bosque feérico. Así, Luned se encuentra en un espacio en el que la magia late en cada hoja y en cada guijarro, y en el que sus propias dotes artísticas al fin pueden resplandecer, precisamente, como conjuros:

Había entrado al reino de los duendes, los elfos y las hadas. En lugar de los arces y los robles, aparecieron encinas gigantescas cuyas copas se entrelazaban (más cerradamente y más ordenadamente que en cualquier bosque del mundo) sobre sus cabezas. En los trozos de cielo que asomaban entre las ramas, giraban decenas de estrellas desconocidas. [...] Luned ya no tenía miedo. Estaba en el país de los poemas y las grandes canciones. Aquí no había leyes, ni muerte, ni vejez. Aquí los árboles reinaban sobre otras criaturas; no existía el fuego, el enemigo del bosque. Sólo el fuego verde de la magia. (pp. 139-140)

De este modo, tras cruzar el umbral a la maravilla, la novela se muestra ya perteneciente diegética, temática y estructuralmente al género de la fantasía, por lo que en este contexto narrativo la subcreación de Luned se puede leer también como una propuesta metaficcional, una metafantasía: en una parcela del mundo ficcional en el que ya ocurren situaciones imposibles en la realidad extratextual, su protagonista además realiza una labor de subcreadora que busca imbuir su mezquina cotidianidad de la magia que ahora experimenta directamente en el bosque feérico.

Como corresponde al *Künstlerroman*, Luned deberá entonces librar diferentes pruebas que desafiarán su formación artística, sobre todo en lo que respecta a su concepción sobre el valor del arte para restaurar las heridas espirituales. Como corresponde al cuento de hadas, por otro lado, estas pruebas se enmarcarán en desafíos que requieren el uso de su ingenio y la ofrenda de unas cosas a cambio de otras. En general, todas estas pruebas le permiten a Luned plasmar al

fin de manera concreta sus intentos simbólicos por transformar el mundo a su alrededor, que en Cai tuvo su más evidente fracaso.

Analizaremos como ejemplo la primera prueba, que presenta al caballero Tristifer, antiguo rival de Lancelot, rebajado a la condición de monstruo. La joven se conmueve ante su destino y encuentra en su propia inventiva como narradora una vía de sanación: a partir de una materia legendaria con diversos huecos en el tejido del relato, ella procede a completar estos vacíos con ocurrencias de su propia imaginación, hiladas desde su aprendizaje de las palabras poéticas gracias a las historias que conoció junto a Demne. De manera metaliteraria, además, Luned se autoinserta en su narración, y en esa inclusión de sí misma comprende que la salvación de Tristifer depende de que ella le entregue algo personal a cambio, tal y como se puede leer en el siguiente fragmento:

Se sentó con las piernas cruzadas y contó con mucho cuidado la historia del Tristifer. Luego le añadió, con cautela, una descripción de su encuentro con él [...], construyendo los versos conforme hablaba. [...]

Llegaron a un momento extraño. Los tiempos convergieron y se encontraron: lo que ocurría en la historia de Luned y lo que les estaba ocurriendo a ellos comenzó a suceder al mismo tiempo. Y Luned dijo:

—‘Luned dijo: llegó el momento en el que lo que ocurría, dentro y fuera de la narración, comenzó a ocurrir al mismo tiempo. Y Luned pensó: contar no ha de ser suficiente. Que si quería salvar al Tristifer y hacerse acreedora al talismán, debía observar las leyes de las historias y ofrecer un sacrificio. Ofrendaría su pelo a cambio de destruir el encantamiento de Lanzarote...’ (pp. 148-149)

Esta experiencia puede leerse como una forma de consuelo hacia el fracaso previo de la protagonista con Cai, que le enseña que su arte sí puede salvar, puesto que ha donado algo de sí misma en el proceso. En el caso de su amigo, aunque ella no pudo evitar la expulsión, su conocimiento versado de las historias y su experiencia de la vida en Brocelandia le permitió encaminar a Cai a un mundo en el que el hombre podría vivir sin ser juzgado, y su reencuentro posterior en el bosque feérico así lo confirma.

Estos aprendizajes preparan a la joven para las que serán su prueba y enseñanza definitivas en el bosque feérico: el encuentro con la Fata Titania, la reina de las hadas quien, precisamente como corresponde a su naturaleza, desplegará todo su arsenal de tentaciones ante Luned.

Consagración subcreadora

Fata Titania ofrece a Luned la posibilidad de quedarse para siempre en el bosque feérico y abandonar el mundo humano, un motivo característico de la literatura de fantasía enmarcada en códigos del cuento de hadas. Por otro lado, este episodio también es factible de ser leído como la prueba definitiva en la formación de Luned rumbo a su madurez como subcreadora y mujer, pues supone una elección decisiva de su destino a partir de su concepción personal del arte y de su relación humana con los seres que quiere, incluyendo su maestro Demne. Su dilema oscila entre el deseo de habitar un mundo sin grandes penurias, inmortal, en el que su arte tiene efectos concretos, o regresar a un mundo sufriente y caduco, en el que su arte solo podrá tener efectos simbólicos. Como Luned resume en este momento de la historia:

El mundo estaba lleno de cuchillos, de enfermedades, de horror. Recordó la mano sin dedos del leproso, la horca y el cepo que se levantaban en la plaza de Corberic. El tiempo y la muerte lo recorrían, segándolo todo, enviando todo a la nada. (p. 217)

Este conflicto trasciende la ligereza del escapismo en la joven, pues lo que ella más resiente de su realidad es el sufrimiento ajeno. No acude al bosque feérico para su propia gloria o poder como artista o mujer, sino en busca de respuestas existenciales, tanto en lo que respecta a sí misma como al mundo cotidiano del que ha venido. Es así como Luned llega a entender que, del mismo modo en que el mundo feérico no se compone solo de maravillas, la naturaleza humana no se define solo por la decadencia física y moral, sino también por el amor, la esperanza y el arte. Son los objetos mágicos que Luned obtiene tras sus pruebas los que le recuerdan repentinamente esta verdad, propiciando el punto culminante de fantasía de la historia: una magia que es más poderosa que cualquier otra, incluida la del fuego verde de Faërie, porque ha surgido de sí misma, de su experiencia y aprendizaje. Es más: la suavidad de aquel bosque encantado, ante los ojos despiertos de Luned, tiene ahora mucho más que ver con ilusión y escapismo que con verdadero consuelo. Por contraste, la dureza de la comunidad humana sí encierra una belleza verdadera, aunque en ocasiones de difícil acceso. Pese a sus inherentes tragedias, entonces, Luned comprende que debe regresar al mundo humano porque a él pertenecen todas las personas a las que ha amado: “Mejor morir con Demne que vivir sin envejecer y sin amor en el mundo de las hadas” (p. 218).

Demne mismo, consciente de la fuga de la muchacha, decide esperar en las afueras del bosque, sin entrometerse en sus desafíos personales, porque confía en ella como aprendiz y como mujer amada. Y Luned responde a su confianza. Ha renunciado a las seducciones de la Fata Titania, al escapismo supremo que tienta a todo imaginador que se ha acercado a la fantasía luego de que la realidad lo dañara profundamente. Y ha regresado como una subcreadora íntegra, ya pensando en cómo podrá transformar tan entrañable aventura personal en una historia más, digna de acompañar a las personas que ella ha amado durante toda su vida, para continuar renovando el mundo humano.

Conclusiones

A lo largo de este artículo, se realizó un análisis de *close-reading* centrado en la formación personal y artística de Luned, la joven protagonista de la novela *El fuego verde*. En su calidad de obra perteneciente al género de la fantasía, se ha podido apreciar que este proceso de crecimiento del personaje difiere en algunos aspectos característicos de las expresiones más tradicionales del *Bildungsroman* comentadas en la introducción teórica, sobre todo en lo que respecta al desarrollo de un sujeto masculino normativo a partir de elementos socioculturales de naturaleza mimética.

Así, la formación de Luned como mujer artista se ve significativamente condicionada por su interés y agencia subcreadores en el marco diegético de la novela, pues este impulso no solo anhela restaurar las miserias del mundo real a través de la creación imaginativa, sino que también, en última instancia, lo consigue en la medida en que la textualidad de la obra se adentra progresivamente en la episteme de lo maravilloso. Aun cuando el desenlace de la novela sugiera que esta facultad de acción concreta de la magia a la que accede desde sus dones subcreadores no podrá actuar del mismo modo en el entorno del que proviene el personaje, parece entenderse también, a partir del estado satisfecho y esperanzado de Luned, que bastará con traer su espíritu generativo al mundo primario.

Con esto, puede apreciarse que una novela como *El fuego verde* propone interesantes expresiones derivadas del *Bildungsroman* y otras de sus ramificaciones, en particular del *Künstlerroman*. Con ello también se hace factible alentar nuevas investigaciones en torno al particular tratamiento que podrían hacer

estéticas no miméticas, como es el caso de la propia fantasía, de manifestaciones narrativas que tradicionalmente se han asociado al modelo normativo del realismo.

Quizá, para que se fomenten nuevas vías de crecimiento juvenil, así sea en la ficción o en la vida real, sea un buen punto de partida recalar en aquello que más permite la generación de nuevas e insólitas posibilidades: la imaginación.

Referencias bibliográficas

- Attebery, B. (1992). Women's Coming of Age in Fantasy. En *Strategies of Fantasy* (pp. 87–104). Bloomington: Indiana University Press.
- Bernal, M. A., & Ruiz, L. (2021). Estudio de la magia de los Confines: una breve mirada a la fantasía épica escrita en Latinoamérica. *Literatura: teoría, historia, crítica* (2 Vol. 23, pp. 141-166.) Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/94895>
- Hirsch, M. (1979). The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions. *Genre* (Vol. 12, pp. 293–311). Recuperado de <https://www.enotes.com/topics/bildungsroman-nineteenth-century-literature/criticism/criticism-definition-and-issues/marianne-hirsch-essay-date-1975>
- Joannou, M. (2019). The Female Bildungsroman in the Twentieth Century. En S. Graham (Ed.), *A History of the Bildungsroman* (pp. 200–216). Cambridge: Cambridge University Press.
- Konzack, L. (2018). Subcreation. En M. J. P. Wolf (Ed.), *The Routledge Companion To Imaginary Worlds* (pp. 209–215). Nueva York: Routledge.
- Le Goff, J. (1999). El desierto y el bosque en el Occidente medieval. En *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (pp. 25-39). Barcelona: Altaya.
- López, M. (2013). Bildungsroman. Historias para crecer. *TEJUELO. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación* (18, pp. 62–75). Recuperado de <https://tejuelo.unex.es/tejuelo/article/view/2554/1686>
- McCulloch, F. (2019). Bildungsromane for Children and Young Adults. En S. Graham (Ed.), *A History of the Bildungsroman* (pp. 174–199). Cambridge: Cambridge University Press.
- Murguía, V. (2016). *El fuego verde*. Santiago: Ediciones SM Chile.
- Phillips, L. (2023). The Hero's Prize: The Myth of Successful Adolescent Girlhood. En *Female Heroes in Young Adult Fantasy Fiction: Reframing Myths of Adolescent Girlhood* (pp. 1–21). Reino Unido: Bloomsbury Academic.
- Schult, S. (2017). *Subcreation: Fictional-World Construction from J.R.R. Tolkien to Terry Pratchett and Tad Williams*. Berlín: Logos Verlag.

Slaughter, J. (2011). Bildungsroman / Künstlerroman. En P. Logan (Ed.), *The Encyclopedia of the Novel* (Vol. I, pp. 93–97). Oxford: Wiley-Blackwell.

Tolkien, J. R. R. (2008). *On Fairy-stories* (V. Flieger & D. Anderson, Eds.). Oxford: HarperCollins Publishers. (Originalmente publicado en 1947).