

El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca

La imaginación del escritor barroco perseguirá de manera constante, como puede verse en las preceptivas de la época, el modo de sorprender y de causar la admiración del lector. Este será uno de los principios básicos y más evidentes de la estética barroca. En virtud de dicho principio, la búsqueda de lo insólito y de lo extraordinario, de lo maravilloso y fantástico, de lo que los griegos llamaban *tháumata* y los romanos *mirabilia*, se convierte en uno de los objetivos primordiales.

Ya lo dijo el poeta Giambattista Marino:

è del poeta il fin la meraviglia;
chi non sa far stupir vada alla striglia.

Vamos a dar una muestra del uso que hicieron de la imaginación los escritores barrocos. Del uso que de la imaginación se hizo en la España postridentina y contrarreformista, esa España que había cambiado el gusto por los viajes, las aventuras allende los mares y los descubrimientos geográficos por una vida más recogida y encerrada dentro de los límites de la Península.

Como todos sabemos, el éxito que obtuvo Cervantes, tras la publicación de las *Novelas Ejemplares*, hizo que muchos autores se animaran a probar fortuna en el nuevo género. Aparecen, así, en la literatura castellana de la época numerosas colecciones de novelas cortas al estilo de las que escribían los italianos (recuérdense el *Decamerón* de Bocaccio, las *Novelas cortas* de Bandello, los *Hecatónmitos* de Cintio, etcétera). De todas estas colecciones, las que gozaron de más popularidad fueron las de tema amoroso, fantástico y de aventuras¹. En todas ellas los autores incluían elementos procedentes de los distintos géneros literarios de la época, pues aún no existía una preceptiva que impusiera los cánones a imitar. El escritor se veía en la necesidad de incluir formas, temas y estructuras que procedían de los libros de caballerías, de los libros de cautivos, de moriscos, de pastores y de los de aventuras bizantinas². La ambientación cortesana de todas estas no-

¹ Vid. M. Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976; W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972; W. Krömer, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979.

² Vid. E.B. Place, *Manual elemental de novelística española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926. *Sobre la falta de preceptiva* cf. E.C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971; S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, y W.F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, R.A.E., 1963.

³ Opúsculo histórico-literarios, I, Madrid, C.S.I.C., 1951, «Formación y elementos de la novela cortesana». Cf. Pilar Palomo, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Madrid, Planeta, 1976.

⁴ R.P. Sebold en su reciente libro *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (Madrid, Taurus, 1989, pp. 22-37 y ss.) nos comenta cómo la literatura fantástica representa la irrupción del misterio suprarracional en el marco de la vida cotidiana. En este interesante estudio pone como ejemplo, entre otros, el afán por el detalle y el realismo que exhibe el escritor Bram Stoker y que se refleja en las palabras que aparecen en el capítulo XXII de su famosa novela *Drácula* (1897): «Debo seguir escribiendo... Lo grande y lo pequeño, todo tiene que apuntarse; tal vez nos resulten al final más instructivas las cosas pequeñas».

⁵ R. Menéndez Pidal, *Los españoles en la Historia y en la Literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

⁶ A. González de Amezúa, *Cervantes creador de la novela corta*, Madrid, C.S.I.C., 1956 (reimpr. 1983), y J. del Val, «La novela española en el siglo XVII», *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo III, Barcelona, 1953, pp. XLV-LXXIX. Vid. también al respecto C. Bourland, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, with a Bibliography of the Novela from 1576-1700. Northampton, 1927 (reimpr. Nueva York, 1973).

velas y el grupo social al que pertenecían sus protagonistas ha hecho que, en general y abarcando colecciones de muy distinto signo, hayan sido denominadas «novelas cortesanas». El nombre se lo debemos a Agustín González de Amezúa en su discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua³. Entre los autores más destacados que cultivaron ese género se cuentan Tirso de Molina, Lope de Vega, María de Zayas, Andrés Sanz del Castillo, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano, etcétera.

Es en estas colecciones de novelas cortas donde el escritor desarrollará su imaginación con más vehemencia. Es en las novelas de tema amoroso o de aventuras, aquellas en las que la trama resulta en apariencia más convencional, donde encontraremos un mayor porcentaje de elementos fantásticos, de situaciones sorprendentes e inusitadas.

El ambiente que preside los relatos es marcadamente realista, pero en medio de tanto realismo se desarrolla un número apreciable de elementos fantásticos, con lo que no andaríamos muy descaminados al utilizar el marbete de «realismo mágico» para este tipo de literatura. Ya Bandello avisaba al lector de que era en la vida cotidiana donde más posibilidad tenían de ocurrir los casos más raros y estupendos: «Mirabili nel vero son tutti quei casi che fuor de l'ordinario corso del nostro modo di vivere a la giornata accadano, e spesso quando gli leggiamo ci inducono a meraviglia» (*Novelle*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1952, tomo I, p. 596). En este mismo sentido debe interpretarse la frase de Eneas Silvio Piccolomini, quien, en algún lugar de su *Historia de dos amantes*, afirma: «No inventaré fantasías allí donde sobreaunda la verdad»⁴.

De la misma manera que el sueño de la razón produce monstruos, como puede leerse en el lema de uno de los *Caprichos* goyescos, también podría decirse que el sueño del realismo produce fantasía en la llamada narrativa cortesana del siglo XVII español. Entendemos aquí «realismo» tal y como lo entiende la escuela de Menéndez Pidal. Como ya sabemos, don Ramón estableció como característica principal de la literatura española, y concretamente del género novelístico al que nos referimos, el realismo⁵. El problema se plantea cuando efectuamos una evaluación del porcentaje de elementos realistas, descripciones costumbristas y geografías familiares, y al tiempo, comprobamos el número de elementos fantásticos, de fenómenos extraordinarios y situaciones paranormales. Los resultados ponen con frecuencia en entredicho las tesis pidalianas.

A. González de Amezúa y Joaquín del Val han visto la novela corta del siglo XVII como una literatura en la que el autor manifiesta su expresa intención de reflejar la sociedad en la que vive⁶. Esto es cierto. Ahora bien, esta expresa intención, que algunos explicitan en los prólogos y en las dedicatorias, no tiene por qué determinar el carácter de la obra, como veremos. Por otra parte, el concepto de realismo aplicado al siglo XVII no deja de ser un anacronismo.

Lo que sí se refleja en esta novela es una sociedad aristocrática que vincula la virtud a la nobleza, y que reparte su ociosa existencia entre aventuras amorosas, lances sentimentales y duelos alrededor del Paseo del Prado, y también una sociedad dinámica y variopinta poblada de aventureros, segundones, soldados de fortuna y buscones de herencias o de dotes. En este sentido, como dice Krömer, «no se puede concebir la literatura de la novela corta de la Edad de Oro como literatura realista, es decir, que presente acon-

tecimientos reales, costumbres y relaciones de aquella época, sino como literatura fantástica, en la que dominan extraños convencionalismos sobre la verosimilitud»⁷.

No es éste, desde luego, el momento de analizar el concepto de verosimilitud, pero sí trataremos de destacar una nueva idea que parece preocupar de manera constante al escritor barroco y que está en relación de dependencia con el criterio de verosimilitud. Me refiero al concepto de admiración.

La admiración es la primera de las seis pasiones primitivas que describe Descartes en su *Tratado de las pasiones*. La admiración es el asombro experimentado por el alma ante un objeto extraño, desconocido o extraordinario. A partir de la admiración se desarrollan las demás pasiones: el amor o el odio, la alegría o la tristeza. En el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias leemos: «Admirar es pasmarse y espantarse de algún efecto que vé extraordinario, cuya causa se ignora... El hombre que no se admira de nada, o tiene conocimiento de las causas de todos los efectos o es tan terrestre que en ninguna cosa repara».

El autor de novela corta se propone suscitar admiración en el lector y despertar en su alma el amor al bien y el odio al mal. Lograr esa admiración del lector se convierte en uno de los objetivos primordiales de la prosa barroca, en efecto obligado de la literatura. La obra escrita tiene como finalidad estimular la imaginación del lector mediante la narración de hechos excepcionales. De ahí que no deban faltar sucesos fantásticos, sobrenaturales o extraordinarios en una historia cotidiana y real.

El escritor contará con los recursos técnicos y retóricos codificados por los tratadistas para facilitar su tarea. Además podrá conseguir una materia narrativa adecuada y una original *inventio* argumental, acudiendo a las colecciones de *exempla* y a las *novelle* italianas⁸. El estilo culterano y los conceptismos harán el resto, contaminando la prosa novelística, complicando los periodos y jugando con los conceptos.

Cuando se consigue el sobrecogimiento y la excitación del lector mediante la lectura, se consigue también que el lector aumente su receptividad y que, por el contrario, disminuya su capacidad crítica; de este modo se le puede persuadir de algunas cosas, y conseguir un determinado efecto docente o ejemplar; se pueden despertar sus pasiones y encaminarlas hacia un buen fin. La clave del éxito está en la habilidad que demuestre el autor al compaginar los elementos extraordinarios con los verosímiles. Según la proporción mayor o menor en que aparezcan estos últimos, se logrará una enseñanza más o menos efectiva. Reconciliar lo maravilloso y admirable con lo ejemplar y verosímil se convirtió en uno de los problemas de la literatura que preceptistas y novelistas se propusieron solucionar. Este es uno de los temas que con más frecuencia se trata en los prólogos.

Los orígenes del problema se encuentran en la Antigüedad clásica. Ya Aristóteles hablaba de que lo maravilloso era elemento necesario en la tragedia y en la épica, pues «lo maravilloso causa el deleite, como demuestra el hecho de que todos referimos una historia con añadiduras, creyendo que complacemos así a los oyentes» (*Poética* 1460 a, 16-18). Recogerán esta misma idea López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* y Cascales en sus *Tablas poéticas*, entre otros⁹.

Los hechos narrados debían causar admiración. Así, cuando lo que se pretendía era hacer un tipo de literatura ejemplar, se acompañaba el texto de todo tipo de elementos

⁷ Op. cit., p. 237.

⁸ Vid. P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1942, pp. 293 y ss.; el libro citado de W. Krömer, pp. 41-47 y passim; M. Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, y algunas de las ideas que apunto en mi artículo «Las novelle y la tradición prosística española», *Estudios Humanísticos* 7 (1985), pp. 21-29.

⁹ Vid. J.B. Spieker, «La novela ejemplar: Delectare-prodesse», *Ibero-Romania* 2 (1975), pp. 33-68; los libros citados de W. Pabst y W. Krömer, y A. Porqueras Mayo, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, C.S.I.C. 1968.

que procedieran de la realidad, abundando en precisiones geométricas y datos históricos, situando, en suma, en un tiempo y espacio concretos y con visos de realidad lo que allí iba a narrarse.

Las novelas, por esta razón, se inscriben en un ambiente de absoluta verosimilitud, donde todo es real y conocido. Algunos escritores utilizan el recurso de ocultar el nombre de sus protagonistas, manteniendo la ficción de que están todavía vivos y podrían sentirse molestos al verse reflejados en las historias. Este es un truco que encontramos con bastante frecuencia, por ejemplo, en los relatos de María de Zayas¹⁰.

Pero, ¿no es esto lo más fantástico? ¿No es en esta atmósfera de hiperrealidad donde se dan citas las situaciones y los hechos más disparatados y más asombrosos? Es en este ambiente donde la imaginación vuela con mayor libertad, donde se convierte en un fantasma que, escondido bajo la apariencia de un ser real, despliega sus poderes y corre con impunidad por las ciudades, por las estrechas callejuelas de Salamanca, Valladolid, Alcalá, Sevilla, Toledo, de la propia Corte, y llega al interior de los conventos, a los salones de los palacios e incluso a las alcobas, donde las damas se dan cita con sus galanes.

Es curioso ver cómo, después de una presentación en la que el autor se ha esmerado en situarnos histórica y geográficamente en lugares por todos conocidos, esos mismos lugares tan familiares comienzan a poblarse de seres fantásticos, de voces de ultratumba, de sucesos absurdos e inexplicables. La realidad cotidiana convive con la realidad de lo insólito. La irrealidad se disfraza de realidad y se pasea por la calle, como el espectral personaje que aparece en *La fuerza del desengaño*, una de las novelas incluidas en la colección de *Sucesos y prodigios de amor*, de Pérez de Montalbán. Algo parecido ocurrirá años después en las novelas históricas románticas. Los elementos fantásticos se incluirán en esos relatos hasta formar parte de ellos, desvaneciéndose así las fronteras entre realidad y ficción. Lo que llamamos Historia en las novelas históricas no es más que otro disfraz de la fantasía.

Pero en el romanticismo no se dudó al afirmar que la imaginación revelaba formas importantes de verdad, que, como ha dicho el perspicaz C.M. Bowra¹¹, al actuar la imaginación se descubren incluso cosas que permanecerían ocultas a la inteligencia ordinaria. En el Renacimiento el problema se plantea en otros términos desde el momento en que los teóricos dudaron al conceder una posible relación entre las creaciones de la imaginación y la realidad. En contradicción con los postulados neoplatónicos, esta cuestión está ya presente en las palabras que Hippolyta dirige a Theseus en el *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare: «Pero todo cuanto nos han contado de esta noche, la transfiguración de las facultades intelectuales de esas distintas personas, da testimonio de que hay en ello algo más que imágenes de la fantasía, y toma gran consistencia la relación. Mas, como quiera que fuere, es extraño y admirable»¹².

Los sucesos, sean soñados o vividos, reales o irreales, dentro del campo de lo natural o de lo sobrenatural, son vividos con la misma intensidad por el protagonista, pues el creador los ha hecho funcionar de la misma manera, favoreciendo esa atmósfera de ensoñación y maravilla.

¹⁰ Vid. la introducción a la edición de los *Desengaños amorosos llevada a cabo por Alicia Yllera* (Madrid, Cátedra, 1983, p. 36 y ss).

¹¹ La imaginación romántica, Madrid, Taurus, 1972, p. 10 y passim.

¹² Traducción castellana de Luis Astrana Marín, Aguilar, 1967, p. 933 (acto quinto, escena primera).

.La búsqueda de lo insólito, de aquello que cause admiración, sigue siendo, como dijimos, primordial para el escritor. Por eso, los sucesos se presentarán ante el personaje (y ante el lector) de manera inesperada, atropellándose vertiginosamente entre sí y dejando a su actor sumido en el desasosiego, en un estado de suspensión (que hoy llamaríamos de «suspense») y de atónita admiración. El enloquecido curso de los acontecimientos supera al personaje, que se deja llevar, impotente, por esa irrupción de lo extraordinario, hasta que llega un momento en el que, admirado, no sabe distinguir el sueño de la realidad, la ensoñación de la vigilia. Las frecuentes oscilaciones entre lo real y lo sobrenatural a lo largo del relato producirán en el lector el estado de excitación a que nos hemos referido, y al que Todorov denomina de incertidumbre. Incertidumbre que comparte el lector con el personaje, acuciados ambos por esa doble vivencia que los tiene «suspendidos»¹³.

En su aportación a la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Joaquín del Val ha explicado la integración de lo fantástico en la cotidianidad, al hablar de la prosa barroca. Según él, esta época, tan rica en acontecimientos, fomentaba el carácter aventurero de los españoles que recorrían sin cesar el mundo y el de aquellas gentes que se daban cita en la corte en busca de emociones de toda índole. En una España así menudeaban los adulterios, los raptos, los desafíos, los procesos por brujería, los galanteos y amoríos más o menos ocultos..., lo que facilitaba la fusión íntima entre lo real y lo fantástico¹⁴.

Asimismo, Karl Vossler decía que «para los poetas y escritores españoles del Siglo de Oro, por muy realistas que se confesaran, la realidad entera constituía una unidad de cielo y tierra penetrada por Dios, y por El sustentada *maravillosamente*»¹⁵.

La realidad y la maravilla. Al lector del siglo XVII lo que le gusta es ser sorprendido en su cotidianidad. Su capacidad de admiración está abierta tanto a lo que le proporciona lo literario, alejándole de la realidad (y aquí tendríamos que incluir todos los tipos de literatura de ficción de la época: libros de caballerías, pastoriles, bizantinos), como a lo que artísticamente le acerca a esa misma realidad (novela cortesana, novela picaresca).

Los escritores de novelas introducirán todo tipo de elementos sorprendentes con el fin de entretener al lector. Y no escatima recursos retóricos para hacer más efectiva esa labor de maravillarle, de admirarle y, como conclusión, de *desengañarle* (pues, como decía el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, el desengaño supone «caer en la cuenta de que es engaño lo que se tiene por cierto», pasar de la ignorancia al conocimiento, despertar de la falsedad de los propios sueños). En la novelística que tratamos, el desengaño surge al comprender el autor, el personaje y el lector el desajuste existente entre la realidad y el mundo interior. Y también surge por la intensidad con que se proyectan y se emprenden las tareas de autorrealización en una sociedad basada en la apariencia y en el engaño. Muchos podrían ser los ejemplos de protagonistas que caen, en su proceso de autorrealización, en la autodestrucción (en las novelas de María de Zayas y de Pérez de Montalbán, entre otros muchos).

Al final del enredo amoroso, de una historia de amor totalmente convencional a primera vista, surgirá un hecho extraordinario e inesperado, se producirá un cambio de fortuna que animará y transformará la narración. Si el argumento presenta una base histórica, como ocurre en muchas de las novelas, los elementos fantásticos o legendarios se su-

¹³ Véase A. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Pícazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, tomo II, pp. 56-58. H.P. Lovecraft denomina esta técnica «half persuading» (persuasión a medias) en *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York, Dover, 1973, p. 47. Louis Vax en *Las obras maestras de la literatura fantástica* (Madrid, Taurus, 1980) habla de estados de ambigüedad, y Jacques Finné en *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle* (Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas, 1980, p. 44) dice ver en el género fantástico una ininterrumpida «lucha entre la tentación de lo sobrenatural y la voluntad de lo cotidiano».

¹⁴ Op. cit., pp. XLV y ss.

¹⁵ Introducción a la literatura española del Siglo de Oro, Buenos Aires, 1945, p. 64. El subrayado es mío.