

VETAS DE LA IMAGINACIÓN: FANTASÍA INGLESA POSROMÁNTICA Y REALISMO MÁGICO

EDUARDO SEGURA FERNÁNDEZ, UNIVERSIDAD DE GRANADA

Recibido: julio/ Aceptado: noviembre 2012

RESUMEN: El peso de la herencia epistemológica kantiana se tradujo, en el ámbito de la Estética, en una radical subjetividad que, al procurar la emancipación del objeto respecto del sujeto que conoce, derivó en el imperio del gusto personal y la renuncia, por tanto, a aceptar juicios universalmente válidos. En gnoseología esta oposición ha llevado a una consideración peyorativa de la imaginación. El empeño romántico dejó abierta la puerta del subjetivismo y, sobre todo, de la duda sobre el estatuto ontológico de la *inuentio* narrativa. En las páginas que siguen planteo la necesidad de una reformulación de los términos para comprender a fondo las causas de la confusión entre realismo, magia, imaginación, fantasía y verosimilitud, entre otras. Solo en una perspectiva estética cabe entender la redundancia epistemológica –más allá de la licitud de los géneros– que esconde el término “realismo mágico” a causa de una incompleta comprensión de las nociones de “realidad” y “verdad”. **Palabras clave:** subcreación, estética, realismo mágico, imaginación, fantasía, Romanticismo. **ABSTRACT:** The weight of the inheritance received from Kant in terms of Epistemology was transformed, in the field of Aesthetics, into a radical subjectivity. The absolute separation between the object and the observer led to the predominance of personal, individual taste and the withdrawal to accept universally valid judgements. The opposition soon pointed to a pejorative consideration of imagination. No matter the intention of Romanticism, the menace of subjectivism is still present, as far as the main concern is still referred to the ontological status of narrative *inuentio*. In this paper I deal with the need of a deep revision of some key notions to fully understand the reasons of confusion when we come to realism, magic, imagination, fantasy, and credibility, to name a few. It is only in an Aesthetical outlook that we can identify the epistemological tautology that lies beneath the notion of ‘magic realism’ because of a defective understanding of the notions of ‘reality’ and ‘truth’. **Keywords:** Sub-creation, Aesthetics, Magic Realism, imagination, fantasy, Romanticism.

INTRODUCCIÓN

Analizar la confusión en los términos que subyace a la división de los géneros –una división no solo lícita, sino necesaria–, el primer escollo que debe esquivar el estudioso procede de la herencia cultural a la que pertenece. Este contexto es el de la Modernidad poskantiana, en el que la Estética ha devenido progresivamente una disciplina centrada en el estudio de las condiciones de posibilidad y el alcance de la percepción de lo bello, que ya no coincide con todo el ámbito del ser, sino solamente con aquello que cabe en las categorías de la sensibilidad del sujeto cognoscente.

Así, el análisis de la relación entre los postulados del realismo mágico y los presupuestos estéticos del Romanticismo –en especial en su variante inglesa– requiere la necesaria explicitación de lo que significa el

término “Estética”, del griego *aísthesis*, que interpreto aquí como “percepción”. En las páginas que siguen, Estética se refiere a un aspecto de la metafísica antigua en sentido no kantiano: se trata de una Estética “trascendental” en la que el adjetivo se refiere al sentido clásico de los trascendentales del ser, y no al significado kantiano de la fundamentación en el sujeto de un conocimiento de validez universal (von Balthasar, 1965: 21). Por tanto, el marco del presente trabajo es el estudio diacrónico, si bien no exhaustivo, de la noción de imaginación en un contexto estético, metafísico, y sus implicaciones en la distinción de géneros. Más allá, intento responder a la pregunta radical sobre la vinculación del realismo con la imaginación.

APARENTES CONTRARIOS

En el lenguaje cotidiano existen términos cuyo significado ha sido transformado a tra-

vés de los siglos hasta el extremo de derivar en un cierto falseamiento, cuando no en una perversión en sentido etimológico. Este oscurecimiento ha devenido, en algunos casos muy reveladores, burda opacidad. En el terreno que nos ocupa, la Literatura Comparada, uno de esos términos es “mito”. Hoy día este concepto es considerado en el lenguaje habitual como sinónimo de “mentira”, en el sentido racionalista: lo que no puede ser corroborado mediante los métodos de la ciencia experimental. El salto en el vacío que se puede observar entre el variado valor polisémico del griego *mýthos* y la consideración peyorativa actual, explica en parte tanto el secular descrédito de la imaginación, cuanto la canonización de una epistemología basada en una razón engreída, entronizada como instancia última de verdad desde el racionalismo del siglo XVII, aunque las raíces de ese proceso se puedan rastrear a partir del giro nominalista del siglo XIV.

Por tanto, la revisión inicial pertinente debe ser aquí la del porqué de la oposición entre la noción de verdad y la de realidad. Parece evidente que si constreñimos lo real al territorio de lo empíricamente demostrable, estamos estrangulando a la vez, de manera culpable, el siempre magnífico y extenso ámbito del ser. Nada permite afirmar que haya cosas que no son irreales por no poder ser cuantificables. Es más, de entre los trascendentales del ser es precisamente la belleza (*pulchrum*) el que apunta al esencial *semper magis* de la realidad. El ser nos es entregado como un exceso, como don radical, como pura gratuidad. De ahí que el artista se debata, a menudo frustrado, entre la imposibilidad de alcanzar el infinito a que aspira toda obra de arte, y la obvia limitación de los medios, la técnica o la multiplicidad con que la re-producción de lo real

se presenta ante su mirada, la instancia del sentido que pugna en una tensión dialéctica (en el sentido de dialógica, no en el hegeliano) entre la intuición, la razón y el misterio.

Así pues, la oposición entre “real” y “verdadero” aparece más y más como el producto de una herencia cultural cuyo epicentro podemos situar cronológicamente en la Ilustración, ya que es a partir de ese momento histórico cuando el peso del conocimiento valioso descansa, principalmente, sobre el valor racional de los métodos y las conclusiones. La predominancia exponencial de la subjetividad como instancia última de validación del mundo, eje vertebrador de los sistemas kantiano y hegeliano, se ha convertido en un a priori —nunca mejor dicho— epistemológico. Si los sueños de la razón producen monstruos, como rezaba el grabado de Goya, entonces hemos de evitar tanto los sueños como los monstruos: unos por ser irracionales; los otros por su cualidad de distracciones escapistas. En palabras de Calderón:

¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,

y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.

El ser nos es
entregado como un
exceso, como un
don radical, como
pura gratuidad.

Parece, pues, necesario desbrozar el camino por el que la fantasía ha llegado a convertirse en una hermana bastarda de la imaginación,

toda vez que su relación con la razón —y, por tanto, con la objetividad del conocimiento— parece difuminarse en el marasmo de una aleatoriedad ajena a cualquier intento de sistematización¹.

ORGULLO Y PREJUICIO

Para rastrear el sendero por el que los errores conceptuales se han convertido en lugares

comunes del tránsito intelectual en Occidente, debemos remontarnos a la consideración que lo mítico merecía para los maestros griegos. La vinculación esencial de la noción de belleza con la de bien, presente en Platón, o la insistencia de Aristóteles en la simetría, la proporción y la perfecta delimitación de los contornos como elementos constitutivos de lo que debe ser considerado como *tón kalón*, implican una mirada sobre el *kósmos* que es percibido como correlato de una voluntad divina, de un logos mítico. En este esquema conceptual la tarea de los poetas es, por tanto, literalmente mitológica, por cuanto los límites de la *poíesis* están entreverados con la voluntad divina original y originaria –cosmogónica, como en Hesíodo–, de la que el poeta participa como vates inspirado.

La tarea del mitopoeta es, por tanto, la del urdidor de historias y, en ese sentido, cabe afirmar que en el mundo clásico los poetas trabajan en el ámbito de lo divino, de lo que es sobrenatural. Pero aquí *sobre-* es un prefijo que debemos emplear para subrayar el carácter intensificador del término: lo sobrenatural es lo más natural del mundo (cfr. Chesterton, 1952; y Tolkien, 1994:). Porque el mundo es, en sí y por su origen, un milagro, don y sobreabundancia de ser, que “se dice de muchos modos” (Aristóteles, *Metafísica* Libro VI). ¿Cabría entonces preguntarse si lo sobrenatural apunta

al carácter mágico de la realidad? ¿Es posible que lo que ahora llamamos “magia” como oposición a lo “real experimental”, o como transgresión de las leyes físicas –tomadas erróneamente como absoluto– sea, sencillamente, una *contradictio in terminis* por ser una tautología?

Si la forma que adopta la presentación de la realidad es la del don gratuito, en-

tonces el ser es de suyo un milagro y, por tanto, todo es magia al proceder de un don primigenio, cosmogónico: una Voluntad esencialmente donante y gratuita. Hablar entonces de “realismo mágico” sería un error conceptual. ¿Cómo establecer una cabeza de puente con la licitud y necesidad de los géneros a la que aludí al inicio de estas páginas? Un primer intento de respuesta sería la necesidad de despojar a la razón del estatuto de instancia suprema y última de validación o verificación de lo real. Dicho de otro modo, es preciso subrayar la agudeza con que los románticos señalaron el valor de la belleza como *epistème*, como fuente y objeto de conocimiento verdadero. De ahí el valor intrínseco que otorgaron a la imaginación poética, y a su capacidad para generar mundos posibles.

La imaginación, lejos de ser una actividad aleatoria por consistir en la posibilidad de suscitar o combinar imágenes o representaciones de la realidad, se eleva precisamente sobre este poder evocador para hacer surgir de esa combinación (la *phantasia*) la posibilidad de generar mundos posibles. La imaginación es la dimensión productiva o poética (del griego *poiein*, hacer) con que el artista pronuncia el mundo en su verdad más profunda. Veámoslo con más detenimiento.

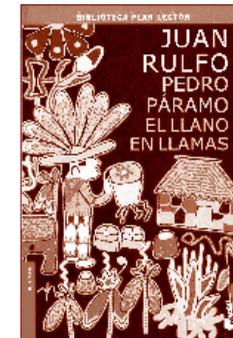
La tarea del
mitopoeta es,
por tanto, la
del urdidor
de historias [...]

IMAGINACIÓN, REALIDAD Y VERDAD

Una vez más, parece necesario redefinir los perfiles semánticos de algunos términos que han quedado desfigurados a lo largo de un tortuoso trayecto histórico, filosófico y, por tanto, teológico. La confusión entre realidad y verdad es, quizá, el eje en torno al que orbita al núcleo de las connotaciones peyorativas que pesan

sobre la imaginación. Porque si hay una respuesta ante el mundo que pueda ser calificada de mitopoética, más universal, entonces la “voluntaria suspensión de la incredulidad” (Coleridge, 1817:) debería ser reformulada en términos estéticos y, por eso mismo, epistemológicos². El acto mismo de narrar tiene que ver con la *epistème*, con la *aísthesis* entendida como percepción del ser, del mundo y de una belleza intrínseca –metafísica– que trasciende las categorías racionalistas, subjetivas, panacea de toda consideración de la belleza posterior a la estética trascendental kantiana. Por tanto, ¿late en el deseo de construir mundos posibles un eco de la noción platónica de participación? Y, de ser así, ¿el ser que “se dice de muchos modos” requiere la elaboración de una verosimilitud cósmica –microcósmica–, como *mímesis ontós*, como imitación del ser, y no sólo como *práxeos mímesis*, como imitación de acciones y pasiones humanas (Aristóteles)?

En el realismo mágico la tensión dramática señala a la imagen en sí misma. Al orbitar en torno a una preocupación artística distinta, en la que lo mimético no mira tanto a la realidad cuanto a la propia subjetividad, la balanza aparece vencida por el peso de las estructuras antropológicas de la imaginación: es antropocéntrica, y no tanto cosmológica. De ahí que los temas y el propio marco narrativo incluya los procesos oníricos, los mitos y en general el acervo folclórico en el que pueden plantearse problemas trascendentales para la condición humana desde los avances y presupuestos de la psicocrítica o el psicoanálisis:



En el realismo mágico la tensión dramática señala a la imagen en sí misma [...]

[...] (el estudio de los arquetipos psíquicos, de los símbolos latentes, de las redes de metáforas obsesivas y el mito personal en C. G. Jung y Ch. Mauron, respectivamente), la mitocrítica (N. Frye), la Poética simbólica de Bachelard con sus reflexiones sobre la “imaginación material” [...] o los estudios de G. Durand sobre los mitos y símbolos relativos a los tres espacios antropológicos de lo imaginario: el universo diurno, el universo nocturno y los símbolos de mediación del eros” (Estébanez, 1996: 555).

En este sentido, el realismo mágico comparte un presupuesto del surrealismo. Es decir, en la propia construcción del relato se implica o presupone una aproximación a la realidad en la que la “normalidad” aparece alterada por la irrupción de lo fantástico, de lo irreal, de lo maravilloso. En seguida me detendré en el análisis de esos conceptos, pues esconden a la vez que muestran pequeñas trampas derivadas de la polisemia y el paso de los siglos que es preciso matizar. De momento debemos afirmar que en el realismo mágico a menudo la *elocutio* es elaborada sobre la concatenación de situaciones en las que el elemento onírico es omnipresente (*Pedro Páramo*), o bien en relatos donde lo “sobrenatural” es sinónimo no de la sobrecundancia del ser a que aludí antes, sino de la difuminación progresiva de la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, o en escenarios muy sugerentes donde el más allá y lo fantasmagórico irrumpen con una fuerza visual extraordinaria (*Cien años de soledad* o *La casa de los espíritus*)³.

Por otro lado, el realismo mágico parte de un a priori epistemológico: la violación del estatuto de credibilidad propio de las leyes físicas. Plantea la tensión entre mundos posibles o imposibles desde la radical suspensión de la incredulidad, y no tanto desde la consecución de la coherencia interna propia de la realidad. ¿En qué consiste, concretamente, esa “coherencia interna”? Cabe afirmar que se trata de una característica que se apoya en la verdad del ser, y no tanto en la posibilidad o imposibilidad de que tales situaciones se den de hecho en la realidad (experimental). Dicho de otro modo: la verdad es una noción más amplia que la de realidad, al menos tal y como este término ha pasado al acervo del lenguaje común; de suerte que lo verdadero abarca lo real y también lo que posee las cualidades de la verosimilitud, la credibilidad en un sentido amplio: racional, epistemológico, y no tanto experimental o racionalista.

Para la imaginación romántica la imagen es transfiguración de la realidad o, de manera más precisa, analogía de la verdad del mundo: es una forma plena de manifestar la *analogia entis* del modo que es propio y casi exclusivo del arte. Porque la noción de verdad abraza y ensancha la de lo “real”: lo real-iza, lo saca a la luz (Newman, *Gramática del asentimiento*): “Hay más verdad en la imagen que en las ideas nocionales (...). El Nuevo Testamento se dirige mucho más a la imaginación y los afectos que al entendimiento”.

REDUNDANCIA ESTÉTICA Y LICITUD GENÉRICA

Si esto es así, la diferencia entre el realismo mágico y la noción de imaginación román-

tica y posromántica, en una perspectiva mitopoética, debe ser buscada en la potencialidad subcreadora, semántica, polisémica, del lenguaje. En el realismo mágico la tendencia ascendente del relato, que suele señalar al punto álgido, es la propia imagen, con toda la fuerza subyugadora propia de lo icónico. De ahí que funcione mejor en la adaptación cinematográfica, como ya indiqué. La dovela que sostiene el arco de sentido de la narración es la fuerza de la imagen en sí misma, en toda su potencia arrebatadora, y no tanto la pretensión de provocar un estado de fe poética (Coleridge) o de creencia secundaria (Tolkien).

Si para los románticos ingleses la licitud de la actividad artística desplegada por la imaginación se justificaba en la racionalidad de esa potencia interior, tal insistencia derivaba del esfuerzo titánico que debieron llevar a cabo para equilibrar el fiel de la balanza que siglos de giro racionalista habían desnivelado al optar por una razón aséptica. Con todo, la fe poética adolecía de una carencia epistemológica pues, como ya expliqué, aspiraba como fin último a una “voluntaria suspensión de la incredulidad”, un pacto lector que no reconocía la realidad de lo inventado más allá del contexto ficticio del relato.

La herencia estética presente en algunos representantes del posromanticismo inglés, y de modo especial en George MacDonald, Gilbert Keith Chesterton, John Ronald Tolkien o Clive Staples Lewis, permitió un neto avance. Al hablar de la capacidad del escritor como auténtico subcreador (MacDonald, Tolkien) y como productor de un estado de auténtica “creencia secundaria” (Tolkien),

[...] plantea la
tensión entre
mundos posibles
o imposibles
desde la radical
suspensión de la
incredulidad [...]

estos autores estaban otorgando a la imaginación no sólo la licitud estética recuperada por los románticos de la usurpación racionalista, sino un estatuto de verdadera instancia para una lícita evasión de la esclavitud del hecho (empírico) y, con ella, a la recuperación de la visión prístina, originaria, y el consuelo de los deseos a los que solo el arte puede dar satisfacción. Es decir, la percepción de la verdad que late en el mito, en la narración (*aísthesis*) se convertía ipso facto en *epístème*, en conocimiento verdadero del mundo, de las causas últimas y los efectos en la escala de lo humano: porque somos seres humanos necesitamos habitar un reino donde quede satisfecha de manera sobreabundante la necesidad de saber y, más allá, el deseo como motor de la existencia. En definitiva, leemos para saber que no estamos solos.

Por su parte, la polisemia que produce la imaginación creadora –la subcreación– apunta a la construcción de un mundo completo: un mundo secundario (Tolkien). La metáfora es, en este caso, el instrumento estético radical, original en sentido romántico: un retorno al punto de arranque del mundo. El subcreador actúa a imagen y semejanza de Dios. Inventa a partir de la potencialidad de sentido, de la sobreabundancia de significado que habita las palabras, ecos del *Verbum* originario (Juan 1, 1-18). Al inventar el mitopoeta no hace sino encontrar en ellas la riqueza que ya había sido donada en el sí primigenio: el Logos eterno de Dios que produce *lógoi* múltiples, y que el arte actualiza también como dones. La actividad artística deviene, así, una tarea literalmente teo-dramática, al situarse en un contexto teológico: es participa-

ción plena del ser humano en el poder de generar sentido, significado, compleción del designio que ya había sido otorgado del todo en el sí del Hijo al Padre, que a su vez asumía todo lo humano en él: las obras de las manos de los hombres y toda la cohorte de modos de decir el mundo a través, en y por medio de la belleza de la palabra:

“Sin embargo los árboles no son “árboles” hasta que se los / nombra y se los mira, / y nunca son así llamados hasta que aparecen / quienes despliegan el complicado aliento del lenguaje, / débil eco y oscura imagen del mundo [...]” (Tolkien, 1994: 135).

Late en estas líneas una visión platónica del lenguaje como mimesis de la realidad, y por ende del arte como participación de la verdad del mundo, aun entre las brumas del carácter representativo de la obra como imagen. Pero al subrayar y reafirmar el carácter potenciador de la verdad de lo real que solo el arte narrativo o poético permite, entonces lo mágico de la realidad es des-velado, literalmente, por la capacidad de la *inuention* lingüística para corroborar el carácter milagroso de lo cotidiano. La magia deviene, así, desarrollo máximo de las potencialidades del mundo material, y no tanto una indagación en el territorio de lo inconsciente o lo surrealista. La actividad de la imaginación en su dimensión artística es ya realismo mágico, toda vez que la metáfora –la dimensión artística, subcreativa, del lenguaje– inventa⁴ el mundo: lo halla de nuevo, permitiendo contemplarlo como en una suerte de *astonishment*, de asombro adánico. Al relatar⁵ el mundo, subcreador⁶ y lector avanzan de la mano, así, hacia el des-velamiento de la verdad profunda que habita lo real, de la evidencia de un designio Crea-

La actividad
de la imaginación
en su dimensión
artística es ya
realismo mágico [...]

dor que sobreabunda en mundos posibles, deseables, y que son revelados en última instancia como quintaesencia del *kósmos*.

CITAS

¹ Es imprescindible destacar el equívoco que yace en la traducción del griego *phantasia* por el término latino *imaginatio*. La fuerza del término latino llevó en la tradición occidental a la predominancia de una sospecha sobre la capacidad combinatoria de esta potencia humana y, con ella, a una cierta o posible aleatoriedad irracional o a-racional en las composiciones imaginativas. Tal sospecha se acentúa a partir del siglo XVIII, siendo Thomas Hobbes el último pensador que muestra una visión apreciativa sobre el carácter positivo de la imaginación antes del racionalismo ilustrado.

² En la tradición clásica la percepción era inseparable de la comunicación de algún tipo de conocimiento cierto de lo real.

³ De ahí que el realismo mágico se adecue mejor a la re-presentación icónica y, por ello, a la adaptación cinematográfica, a pesar de la fuerza visual que aportan los continuos avances en el terreno de los efectos especiales en el terreno de las obras más puramente imaginativas, y no tanto “fantásticas”.

⁴ Del latín *inuenire*, “hallar, encontrar”.

⁵ Del latín *referre* [...] *relatum*, “volver a hacer presente alguna cosa por medio de la narración de hechos pasados, presentes o futuros”.

⁶ En este contexto metafísico, un término mucho más preciso que “autor” y, desde luego, más cercano en el plano semántico a la noción de “artista” que a la de “artesano” o “creador”.

BIBLIOGRAFÍA

◆ Allende, Isabel (1982): *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés.

◆ Aristóteles (1974): *Poética*, Madrid, Gredos; y (1998): *Metafísica*, Madrid, Gredos.

◆ Chesterton, Gilbert Keith (1952): *Ortodoxia*, capítulo 4, en *Obras completas*, vol. 1, Barcelona, Plaza & Janés.

◆ Coleridge, Samuel Taylor (2010): *Biographia Literaria*, Valencia, Pre-Textos.

◆ Estébanez Calderón, Demetrio (1996): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.

◆ García Márquez, Gabriel (2007): *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara.

◆ Lewis, Clive Staples (2002): *On Stories*, Walter Hooper.

◆ MacDonald, George (2008): *A Dish of Orts*, Sampson, Low, Marston

◆ Newman, John Henry (1985): *Gramática del asentimiento intelectual*, von Baltahasar, Hans Urs, Gloria, Madrid, ed. Encuentro.

◆ Platón (2007): *Diálogos*, Madrid, Gredos.

◆ Rulfo, Juan (1996): *Pedro Páramo*, Madrid, FCE.

◆ Segura, Eduardo (2004): *El viaje del Anillo*, Barcelona, Minotauro; y (2010): “Secondary belief: Tolkien and the Revision of Romantic Notion of Poetic Faith”, en *Tolkien and Romanticism*, Hither Shore. Interdisciplinary Journal on Modern Fantasy Literature, vol. 7, Düsseldorf.

◆ Tolkien, John Ronald Reuel (1994): “Sobre los cuentos de hadas”, en *Árbol y hoja*, Barcelona, Minotauro; y (1998): *Mitopoeia*, Barcelona, Minotauro.



J.R.R. Tolkien