

Nicola Pasqualicchio (ed.), *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*. Bulzoni Editore, Roma, 2013. ISBN: 978-88-7870-868-6.

La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950) es un verdadero hallazgo en el panorama académico, ya que son realmente escasos los trabajos de investigación, teóricos y de análisis que se hacen sobre lo fantástico en las artes escénicas, y en este caso, la edición de Nicola Pasqualicchio ofrece una interesante panorámica del género desde el siglo XVIII hasta el siglo XX en Inglaterra, Francia, España, Alemania, Noruega e Italia, en teatro, ópera lírica y danza. Nicola Pasqualicchio es profesor de historia del teatro y de las artes escénicas en la Università degli Studi di Verona, y como editor del volumen, abre con una introducción sobre el estado de la cuestión en torno a las investigaciones de lo fantástico en el teatro, ofreciendo un pormenorizado texto teórico e histórico sobre el fantástico entendido «come l'irruzione, più o meno improvvisa, nel mondo reale di fenomeni inspiegabili sulla base di un'interpretazione razionale della realtà, con la conseguenza di creare nel protago-

nista e nel lettore con esso identificantesi una sensazione di sconcerto e un'incertezza interpretativa sull'origine e la natura degli eventi» (p. 10). En esta línea de investigación nos gustaría destacar otras contribuciones académicas como *La messa in scena del terrore. Il Romanzo Gotico inglese* (1982) de Giovanna Franci, *El teatro della paura* (2005) de Diego Saglia e Giovanna Silvani, el monográfico de Paola Ambrosi, «Modalidades de lo fantástico teatral» (número 4 de la revista *Pygmalión*, 2012), el libro *Lo fantástico en escena. Formas imposibles en el teatro español contemporáneo* (2012) de Matteo de Beni o el reciente monográfico publicado en *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic* «Teatro fantástico (siglos XX y XXI)» (vol. 2, número 2, 2014), editado por Teresa López-Pellisa y Matteo de Beni, donde el propio Nicola Pasqualicchio colabora con un artículo titulado «Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento».

Tal y como había comentado previamente, es relevante subrayar que el editor del volumen incluye un capítulo de su autoría, «Introduzione: alla ricerca del teatro fantastico», en el que ofrece un rico panorama histórico y teórico en torno a la modalidad de lo fantástico en occidente. Le dedica un apartado especial a Hoffmann dado que su obra es la que más ha influenciado el fantástico europeo, y seguramente, junto a Poe, a gran parte de la literatura occidental, y destaca la complejidad de unos textos que entrarían dentro de la clasificación moderna en la que intervienen elementos como lo grotesco, la ironía y el humor. Nicola Pasqualicchio considera que lo fantástico encontró un modelo de libertad formal en el teatro, ya que se llevaba gestando de forma embrionaria en numerosos cuentos cargados de elementos teatrales que se llevaron a escena. Y reivindica cómo el fantástico está presente en el teatro a lo largo del siglo XVIII, aunque quizás a través de modalidades híbridas, cuyas fronteras con lo fantástico son liminares con lo gótico, lo maravilloso o el terror. Y nos propone el estudio sistemático de los textos teatrales que comparten temas, figuras y técnicas de representación de lo sobrenatural y lo imposible, para entender lo que nos permitirá hablar de lo fantástico desde la modernidad. Es

consciente de que la fecha de 1750 es anterior a la aparición de las primeras obras teatrales reconocidas dentro del fantástico moderno, pero lo que pretendía era destacar la mitad del siglo XVIII como el «ingresso in quell'epoca di profondi mutamenti socio-culturali che faranno da terreno di coltura per le nuove modalità del fantastico; quello del 1950 è un termine che si è voluto porre non certo per suggerire l'ipotesi di un'eventuale scomparsa del fantastico dopo di esso, ma perché si è preferito dedicarsi all'esame di esperienze del teatro occidentale più compiutamente storicizzate e decantate» (p. 16). Y de ahí la propuesta de los 17 textos que siguen a esta introducción, donde de manera cronológica, nos muestran cómo funciona esa idea de lo fantástico nacido en la modernidad, y cuya representación se puede rastrear tanto en el teatro, como en la ópera y la danza.

Los autores del libro nos ofrecen una buena muestra de cómo los fantasmas, lo sobrenatural, los monstruos, el terror y lo imposible, no son tan infrecuentes en las artes escénicas, y ponen sobre la mesa la necesidad de sistematizar y analizar estos espectáculos y textos desde la perspectiva de lo fantástico. En el contexto británico Diego Saglia nos presenta las características góticas del teatro de Horace Walpole con su

artículo «Il/legittimi terrori: forme del gotico nel teatro inglese da Horace Walpole al melodrama», donde se centra en la imposibilidad de expresarse de unos personajes que convierten lo inefable en pura gestualidad y expresividad escénica a través del silencio y la pantomima. Paola Degli Esposti en «Nel reegno di Pandora: i primi passi “olimpici» di James Robinson Planché» analiza *Olympic Revels: or, Prometheus and Pandora* estrenada en el Teatro Olímpico de Londres, en la que James Robinson Planché combina el humor con lo fantástico en clave de parodia. Tal y como precisa Paola Degli Esposti «qui il concetto di fantastico non è quello strettamente definito da Todorov, ma è inteso in senso più ampio, senza cioè prevedere la divisione tra “strano” e “meraviglioso”; inostre dà luogo a esiti comici senza portare con sé la trasgressione del limite in senso todoroviano (delle leggi morali o sociali ad esempio), ma creando piuttosto un effetto di spaesamento umoristico» (p. 95). Y Enrico Comparotto también recoge al dramaturgo James Robinson Planché, pero en este caso, para analizar el melodrama *The Vampire; or; The Bride of the Isles* (1830) a partir de sus relaciones intertextuales con el cuento de John Polidori y el melodrama de Nodier, Carmouche y Jouffroy d'Abbas en el artículo «I topoi fan-

tastici nel *Vampiro* de James Ronson Planché». Y partiendo de este marco literario-teatral, Paola Palma recoge la influencia del fantástico y el gótico inglés (y alemán) en Europa (y Estados Unidos), para analizar la influencia de Matthew Gregory Lewis en el contexto teatral francés de finales del siglo XVIII en «*The Monk* e *Le moine*: adattamenti del romanzo di Lewis per la scena francese tra Sette e Ottocento».

La figura de Charles Nodier es fundamental en la narrativa fantástica francesa, y Elena Randi nos presenta un pormenorizado estudio de la obra dramática de Nodier a través del artículo «Charles Nodier, “Du fantastique au théâtre”», a partir de los textos *Le Délateur*, *Le Vampire*, *Bertram ou Le pirate* y *Le monstre et le Magicien*, caracterizados por largas didascálicas en las que se pone el acento en el gesto y los silencios frente a la palabra, para generar esas atmósferas imposibles. Por su parte, Roberto Alonge se centra en el dramaturgo noruego Henrik Johan Ibsen para recuperar el tema del erotismo en lo fantástico a partir de *El maestro constructor* (1892) en «Ibsen, il fascino discreto della pedofilia».

Uno de los seres que ha protagonizado con mayor éxito los escenarios de todo el mundo, ha sido la figura del vampiro. Nicola Pasqualichio (en «“Un cadavere, ho timore, ch’oggi affé mi mangerà”: vampi-

ri nel teatro italiano del primo Ottocento») y Simona Brunetti («Il vampiro “domestico” di Angelo Brofferio») nos presentan la influencia del vampiro en la escena italiana: el primero analiza la influencia del fantástico y la novela gótica en el imaginario italiano, para llevar a cabo todo un recorrido histórico hermenéutico a lo largo del siglo XIX, desde el momento de la primera aparición de un vampiro en las letras italianas en un folletín de 1869 firmado por Franco Mistrali. Y el segundo artículo se centra en la comedia *Il vampiro* del dramaturgo y crítico teatral Angelo Brofferio. Por otro lado, y como refuerzo sobre la presencia de lo fantástico en el ámbito teatral italiano, Marzia Pieri en «Le magie della mente fra drammaturgia e recitazione», nos presenta la figura del actor italiano Ruggero Ruggeri (1871-1953) como ejemplo de una personalidad metafórica, experimental y camaleónica en el mundo de la interpretación, y con una sensibilidad especial para expresar mundos interiores relacionados con la locura, la soledad, lo grotesco y lo misterioso.

Me parece importante recalcar la presencia en el volumen de trabajos sobre lo fantástico en artes escénicas como la ópera, la danza y el ballet, ya que la música logra significar espacios de lo fantástico que no pueden expresarse con palabras.

El trabajo de Elena Vitali se centra en la predilección que ha tenido el ballet durante el siglo XIX por los temas fantásticos. En su artículo «Da vaudeville a ballet-pantomime: riduzioni per la scena de *Le Diable amoureux* di Jacques Cazotte» analiza las peculiaridades de esta novela de Cazotte y sus numerosas adaptaciones al ballet, el vaudeville y la ópera. Y Elena Cervellati en «Incorporare il fantastico: Marie Taglioni» se centra en los trabajos de la célebre bailarina (que también protagonizó una versión de *Le Diable amoureux* de Jacques Cazzotte para la ópera), para mostrarnos el misterio de las peculiaridades del lenguaje corporal como expresión de lo fantástico. En esta línea se insertaría el artículo «Eros acquatico» de Quirino Principe, donde analiza la ópera *Undine* de Hoffmann y su influencia en el desarrollo de la ópera romántica alemana, caracterizada por la incursión de lo sobrenatural (y la magia). Por su parte, Monica Cristini en «Fantastico o metafisico? Faust dalla ricezione ottocentesca alla messa in scena di Steiner», reflexiona sobre lo fantástico en el *Fausto* de Goethe, y sus adaptaciones teatrales y musicales (como la ópera) donde el lenguaje corporal (la euritmia) subraya el carácter fantástico y sobrenatural del texto.

En relación a lo fantástico en la escena teatral española, son real-

mente interesantes las contribuciones de Jesús Rubio Jiménez, con «Don Juan e il teatro fantastico spagnolo: da Zorilla (*Don Juan Tenorio*) a Valle-Inclán (*Comedias bárbaras*)», donde lleva a cabo un recorrido desde *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina con la figura diabólica del personaje y su destino infernal, pasando por el romanticismo de Zorrilla y su estatua animada hasta el teatro simbólico de Valle Inclán con el trasfondo de lo sobrenatural gallego. Por su parte, Javier Huerta Calvo en «L'omosessualità come fantasia: dal *Teatro fantástico* di Jacinto Benavente a *El público* di Federico García Lorca» reflexiona sobre la identidad sexual a través de lo fantástico a partir de lo poético, la *Commedia dell'arte* y la mitología clásica, como recursos para transitar entre las fronteras de la moralidad establecida. Paola Ambrosi en «Lo zoo fantastico del teatro spagnolo del Novecento» destaca la presencia de animales en el teatro español contemporáneo en Ramón del Valle-Inclán, José Bergamín, Jacinto Benavente y José Ruibal. La presencia de estos animales en escena recupera el ambiente de la «fábula» para contraponer la palabra del ser humano frente al silencio de los animales, y sitúa al ser humano frente a su propia animalidad. Y por otro lado, Matteo de Beni explora las adaptaciones y versiones que se hi-

cieron en España del *Drácula* de Bram Stoker, haciendo hincapié en el admirable trabajo de Enrique Rambal.

Nicola Pasqualicchio considera que lo más relevante que se pone en evidencia en estos trabajos, es cómo en lo fantástico teatral se subordina el papel de la palabra a otro tipo de lenguajes que intervienen en la puesta en escena «il teatro fantastico ottocentesco sottolinea e tematizza l'insufficienza della parola nei confronti dei trionfi della visività» (p. 17). Los recursos escenotécnicos, pirotécnicos escenográficos y efectos especiales que provienen de la tradición del teatro barroco, sirven tanto para paliar las dificultades de la representación de lo sobrenatural en escena, como por la necesidad de potenciar los elementos visuales que generen una atmósfera 'de lo ominoso', a través de cierta afasia que también caracteriza actualmente al teatro postdramático contemporáneo y las acciones dramáticas mediadas por las nuevas tecnologías informáticas, donde el gesto y el silencio se convierten en protagonistas de unas obras en las que por momentos *resultaría imposible decir nada*.

Los diecisiete trabajos reunidos en el volumen que reseñamos, junto a la introducción, ofrecen una detallada panorámica de las manifestaciones más relevantes de lo fantástico en las artes escénicas eu-

ropeas, mostrando la vitalidad, vigencia e influencia de una modalidad que ha ido despertando cada vez mayor interés desde el ámbito académico. Tengo la convicción de que se trata de un trabajo de referencia, y la esperanza de que se convierta en un modelo para futuras publicaciones sobre lo fantástico, y también sobre la ciencia ficción, en

las artes escénicas del pasado, del presente y de lo que vendrá.

TERESA LÓPEZ-PELLISA
Universidad Autónoma
de Barcelona
teresa.lopez@uab.cat

