

ARTE, CIENCIA Y EL FRACASO DEL IDEAL

Hacia una poética de lo fantástico italiano entre 1860 y 1914

AUTOR: Raul Ciannella

TUTOR: David Roas Deus

Grado de Humanidades
Curso 2015/2016
Universitat Autònoma de Barcelona

ÍNDICE

<u>1. APROXIMACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL Y ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO</u>	<u>2</u>
1.1. BUSCANDO LO FANTÁSTICO ITALIANO	2
1.2. PREÁMBULO: ¿QUÉ ES LO FANTÁSTICO?	4
1.3. UNA MIRADA AL «LARGO SIGLO XIX»	5
1.4. LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA EUROPEA DEL SIGLO XIX	10
1.5. EL «RETRASO» DE LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA ITALIANA DEL XIX	15
1.6. LO FANTÁSTICO EN LA <i>SCAPIGLIATURA</i> : IGINO UGO TARCHETTI	19
1.7. EL <i>VERISMO</i> Y LA «TENTACIÓN» FANTÁSTICA: LUIGI CAPUANA	23
<u>2. HACIA UNA POÉTICA DE LO FANTÁSTICO ITALIANO DE <i>FINE OTTOCENTO</i></u>	<u>27</u>
2.1. EL FRACASO DEL IDEAL	28
2.2. LO FANTÁSTICO ENTRE ARTE Y CIENCIA	32
2.3. LA JETTATURA Y <i>EL OTRO</i> : EL VAMPIRO PSÍQUICO	40
2.4. LO FANTÁSTICO EN LOS «VANGUARDISTAS» DEL SIGLO XX.	47
<u>3. CONCLUSIONES Y LÍNEAS ABIERTAS DE INVESTIGACIÓN</u>	<u>54</u>
<u>4. BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>57</u>

1. APROXIMACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL Y ORÍGENES DE LO FANTÁSTICO

1.1. BUSCANDO LO FANTÁSTICO ITALIANO

En los manuales de historia de la literatura italiana que tratan el siglo XIX, es poco probable, cuando no imposible, encontrar apartados dedicados a la literatura fantástica. A veces, será posible detectar el término «fantástico» en algún párrafo dedicado a Iginio Ugo Tarchetti o Luigi Capuana, pero poco más. Ahora bien, es cierto que Tarchetti e Capuana fueron los autores que más asiduamente siguieron los pasos de Hoffmann y Poe. Pero, es también cierto que a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, decenas de otros escritores cultivaron lo fantástico o se dedicaron a explorar vías expresivas no estrictamente miméticas.

Esta falta de atención sobre lo fantástico, o más bien, su premeditada omisión en los manuales, demuestra la todavía muy presente reticencia del ámbito académico italiano en incluir este género (o «modo narrativo» como lo define Remo Ceserani en *Il fantastico*, 1996) en el canon oficial. Tanto es así, que aún en 1983, en la introducción a su antología *Racconti fantastici dell'ottocento*, Italo Calvino consideró inoportuno incluir a autores italianos «solo per obbligo di presenza» ya que «il fantastico resta nella letteratura italiana un campo veramente 'minore'» (Calvino, 2002: 192).

Calvino fue desmentido un año después, cuando el catedrático Enrico Ghidetti publicó *Notturmo Italiano*, la primera antología de cuentos fantásticos italianos del siglo XIX, que ayudó a despertar un nuevo interés hacia este género e impulsar su investigación académica.

Dadas estas premisas, el propósito del presente trabajo es, por un lado, realizar un estado de la cuestión sobre lo fantástico en la producción literaria italiana desde la unificación hasta el inicio de la primera guerra mundial y, por otro lado, esbozar una suerte de poética «fantástica», extrapolar de las obras mismas tanto las características que las acercan a otras obras europeas, como sus propias idiosincrasias, temas y motivos que las apartan de estas.

Por lo que concierne el estado de la cuestión, en primer lugar, trazaré una breve panorámica histórica para podernos colocar en el contexto social y cultural europeo de finales de siglo XIX.

En segundo lugar, delinearé sintéticamente los orígenes de la literatura fantástica moderna, partiendo de las narraciones góticas inglesas, pasando por las vertientes fantásticas del romanticismo alemán y siguiendo con las influencias de estas dos literaturas, primero en Francia y, de aquí, a partir de mediados del siglo XIX, en otras literaturas europeas, como la española y la italiana.

En tercer lugar, analizaré las razones por las cuales las atmósferas góticas y fantásticas del romanticismo norte-europeo tardaron varias décadas antes de ser captadas en Italia, y lo que implica su recuperación en un contexto histórico, el llamado *fin de siècle*, radicalmente distinto al de inicio XIX. Asimismo, describiré los principales protagonistas de la literatura fantástica italiana y su colocación y características en el complejo contexto post-unitario.

En cuarto lugar, analizaré las características más destacables del fantástico italiano, comparando diferentes obras, en gran medida cuentos y relatos breves, publicados en el periodo que nos atañe. En particular, me apoyaré en tres antologías que, juntas, constituyen un abanico bastante exhaustivo y variados de autores, temas y estilos, ofreciendo, por lo tanto, una buena perspectiva del acercamiento italiano a este género. Se trata de la ya mencionada *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'ottocento*, editada por Enrico Ghidetti en 1984; *Racconti fantastici di scrittori veristi*, editada por Monica Farnetti en 1990, que recoge la aportación de autores realistas a lo fantástico; y finalmente *Il vero e la sua ombra: racconti fantastici dal romanticismo al primo novecento*, editada en 2000 por Leonardo Lattarulo, que añade algún autor no presente en la antología de Ghidetti y la expande abordando también el periodo de preguerra.

Esta labor comparativa me permitirá proponer una hipótesis de poética de lo fantástico italiano que, si por un lado tiende a incorporar temáticas comunes a otras literaturas, como el debate entre arte y ciencia, la mirada positivista sobre fenómenos ocultos o el conflicto estético entre «ideal» y «real», por otra parte introduce en estos temas características propias, fruto del contexto histórico cultural, de idiosincrasias nacionales y de una imposibilidad, incluso en los autores más «rebeldes», de desprenderse por completo de una tradición cultural tendencialmente clasicista.

En la última parte del trabajo, veremos como la producción fantástica italiana de *fin de siècle* llegará a una significativa madurez y relevancia solo con el comienzo del nuevo siglo, gracias a un renovado contexto socio-cultural y su conmixión y retroalimentación con las vanguardias italianas y europeas.

1.2. PREÁMBULO: ¿QUÉ ES LO FANTÁSTICO?

Para emprender un trabajo sobre lo fantástico se debería antes de todo establecer que se entiende con este concepto. Una tarea sin duda difícil, ya que por su propia naturaleza lo fantástico tiende a escurrirse de todo intento de clasificación definitiva y permanente.

En primer lugar, el término «fantástico» conlleva, en diferentes idiomas, un problema de campo semántico. El francés distingue claramente entre «*merveilleux*», donde elementos sobrenaturales, mágicos y prodigiosos conviven sin conflicto (como en los cuentos de hadas), y «*fantastique*», donde el elemento *impossible* irrumpe en un contexto *real* creando tensión y conflicto. A partir de esta distinción, los primeros críticos franceses como Roger Caillois y Louis Vax y, a partir de aquí, Tzvetan Todorov y sus seguidores, construyeron sus propias definiciones de literatura fantástica. Sin embargo, en otros idiomas, como en inglés o, como apuntó Italo Calvino, en italiano, el término «tiene un significado más amplio, que incluye lo maravilloso, lo fabuloso y lo mitológico.» (Calvino, 1985: 43). De aquí que algunos críticos ingleses se refieran a lo fantástico como a una categoría transgenérica o a un «*transhistorical fictional mode*» (Ruddick, 2007: 189), es decir, lo fantástico se puede hallar tanto en *The Castle of Otranto*, como en *A Christmas Carol*, *Dracula* o *The Time Machine*. Asimismo, investigadores y editores italianos contemporáneos incorporaron en sus ensayos o antologías (incluyendo las que he consultado), tanto obras fantástica *strictu senso*, como narraciones legendarias, cuentos de hadas, relatos oníricos e incluso de ciencia ficción. Llevado al extremo, el debate sobre la definición de fantástico podría llevarnos a la cuestión levantada por J.L. Borges: «¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?» (Borges, 1967: 19).

Por cuestiones de practicidad pues, y para no desbordarme de los límites de este trabajo, me valdré de las importantes aportaciones de David Roas en torno al discurso sobre lo fantástico, partiendo de su definición:

“Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre sobre las que muchos teóricos (desde el ensayo de Todorov) siguen insistiendo, sino la inexplicabilidad del fenómeno. Y dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector.” (Roas, 2011, 30-31)

Esta definición me permite, por un lado, mantener ese carácter fluido de lo fantástico, que varía tanto sincrónicamente como diacrónicamente al variar nuestra concepción de la realidad y, por otro lado, utilizarla como una suerte de eje o punto de partida, desde el cual evaluar los relatos fantásticos italianos y considerar sus características propias.

1.3. UNA MIRADA AL «LARGO SIGLO XIX»

En 1962 el historiador Eric Hobsbawn publicó *The Age of Revolution*, un estudio sobre la influencia de las dos grandes revoluciones, la francesa y la industrial, en la creación de la «modernidad». Hobsbawn analiza aquí el periodo que se extiende desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, y empieza su introducción considerando algunas de las palabras que fueron inventadas, o que adquirieron su sentido moderno, en este periodo y que incluyen: «industria», «industrial», «fábrica», «clase media», «clase trabajadora», «capitalismo», «socialismo», «ferrocarril», «liberal», «conservador», «nacionalidad», «científico», «ingeniero», «proletariado», «crisis» (económica), «utilitarista», «estadística», «sociología», «periodismo», «ideología» y muchas otras. Podríamos medir la profundidad de las revoluciones, sostiene Hobsbawn, si intentáramos imaginar el mundo actual sin esas palabras. (Hobsbawn, 1996: 1)

Bajo la influencia ideológica de la ilustración, que proclamó el dominio de la razón en cuestiones de conocimiento, que combatía dogmas y supersticiones, que impulsó la investigación científica y que estimuló la

transición de «sujeto» a «ciudadano», la revolución francesa dio un primer y fatal golpe a las viejas instituciones (aunque estas volverían al cabo de pocos años), forjó una nueva conciencia identitaria (que en muchos casos se convirtió en nacionalismo), ayudó a sembrar ideales democráticos (aunque estos fuesen sistemáticamente pisoteados) y permitió la ascensión de la clase burguesa al poder (aunque esta en muchos casos se mezcló con la vieja aristocracia).

Por otra parte, la revolución industrial remodeló por completo el panorama económico y social, introduciendo la máquina de vapor y el sistema capitalista, vaciando los campos y llenando las ciudades, creando un nuevo ejército de trabajadores explotados y una nueva minoría de explotadores, sembrando las semillas de nuevas tensiones sociales y alargando el mercado al mismo tiempo que empequeñecía sus distancias.

Lo asombroso de esta primera mitad del «largo siglo XIX» (así definió Hobsbawm el periodo histórico desde 1879 hasta 1914), fue tanto la cantidad de cambios en cada sector de la sociedad, como la velocidad con la cual se sucedieron. Estas transformaciones se aceleraron aún más a partir de los años cincuenta.

En Gran Bretaña, «en la década que empezó con la Gran Exposición [1851], las máquinas, como las ciudades industriales, se convirtieron en algo habitual» (Briggs, Clavin, 1997: 196), mientras las ciencias, a medida que avanzaban, se especializaron en diferentes disciplinas, cada una con sus protagonistas. Pensemos, por ejemplo, en Lazzaro Spallanzani, Justus von Liebig y Louis Pasteur en biología y química; André-Marie Ampère, Georg Simon Ohm, James Clerk Maxwell, William Thomson (lord Kelvin) en el campo de la electricidad y el electromagnetismo, solo por citar algunos.

El mundo se globaliza y se empequeñece a través de la creación y expansión del ferrocarril, el «*bello e orribile/mostro*» como lo definió Giosuè Carducci en su *Inno a Satana* (1863), y del cable atlántico, mediante el cual, el 16 de agosto de 1858, se envió el primer mensaje telegráfico entre Europa y América del Norte. Hacia finales del siglo, se intensificaron las investigaciones sobre la comunicación a distancia que permitieron los inventos del teléfono (Antonio Meucci y Graham Bell) y de la telegrafía inalámbrica (Heirich Hertz, Alexander Popov, Guglielmo Marconi).

Sin embargo, fue quizás en el ámbito de las ciencias naturales que los hallazgos causaron un impacto más trascendente y revolucionario sobre la sociedad, alimentando la necesidad de un replanteamiento radical sobre la naturaleza misma del ser humano.

Ya a principios del siglo XIX, algunos científicos como Jean Baptiste Lamarck, presentaron teorías que pretendían explicar el desarrollo de la vida alejándose de las teorías fijistas linneanas. En 1819, el naturalista William Lawrence publicó *Natural History of Man*, donde proponía una teoría de la evolución de la vida por selección natural muy similar a la darwiniana. Sin embargo, el ataque feroz a esta publicación por parte del mundo científico conservador le obligó a retirarla (Hobsbawn, 1996: 288). El temor de recibir una acogida similar a la de Lawrence hizo que Charles Darwin demorase la publicación de lo que será *El origen de las especies*. La espera del momento propicio duró unos veinte años cuando, en 1856 fue hallado en Alemania el primer hombre de Neandertal. Este descubrimiento hizo tambalear las ya frágiles certezas de los conservadores, que hasta entonces defendían la idea de un mundo fijo y preconstituido por Dios. Tres años después, cuando finalmente Darwin se decidió a publicar su teoría evolutiva, tanto el mundo científico como la sociedad entera se vieron obligadas a replantearse muchas cuestiones ontológicas y epistemológicas. La Tierra era mucho más vieja de lo que decía la Biblia y el individuo ya no era un ser especial, creado por Dios a su imagen y semejanza, sino más bien otro eslabón (el último quizás, pero un eslabón más) de la cadena evolutiva. Pronto, empezaron a proliferar en todos los ámbitos de la sociedad teorías «darwinistas» que, a menudo, poco o nada tenían que ver con Darwin, como la antropología evolucionista, la eugenesia, las teorías raciales/racistas de Ernst Haeckel y el darwinismo social de Herbert Spencer. De hecho, «fue Spencer [...] quien inventó la inolvidable expresión 'la supervivencia del más apto' (Darwin empleó el término 'selección natural'), que más entrado el siglo utilizarían políticos y militaristas que no hubiesen contado con su aprobación» (Briggs, Clavin, 1997: 196).

El darwinismo se impuso porque concordaba con el pensamiento positivista defendido algunos años atrás por Auguste Comte, el cual, estrenando el lema «orden y progreso» proclamaba su fe en la diosa ciencia: «Le

monde véritable que la science nous révèle est de beaucoup supérieur au monde fantastique créé par l'imagination». (Castex, 1951. 93). Aunque, a mediados del siglo XIX, el positivismo se había convertido en la postura filosófica dominante, no fue la única. Empezaban a surgir tendencias opuestas que criticaban la autocelebración y el poderío del ser humano, frente a un reconocimiento de sus límites, y con ellos, la imposibilidad de conocer *das ding an sich*, la cosa es sí, lo real. Encarnación de esta tendencia fue el filósofo alemán Arthur Schopenhauer, que en su obra *El mundo como voluntad y representación*, publicada (e ignorada) por primera vez en 1819, pero recuperada en dos ediciones sucesivas en 1844 y en 1859, declaraba que el mundo perceptible por los sentidos y conocible por la razón no era otra cosa que «representación», una ilusión que escondía una realidad inalcanzable (Bonavita, 2005: 119).

El mensaje lanzado por Schopenhauer fue recogido y amplificado por Friedrich Nietzsche que negaba la existencia de «hechos eternos y verdades fijas», proponiendo una filosofía histórica capaz de deshacerse de todos los sistemas universales. De alguna manera, tanto el positivismo de Comte como el existencialismo de Schopenhauer y Nietzsche «mataban» a Dios, pero no ofrecían ningún sustituto válido que se hiciese cargo de absorber las inquietudes y las fuerzas que se escapaban del dominio de la razón.

En las últimas tres décadas del siglo XIX se asistió a un incremento de la desconfianza en el positivismo, alimentada por las tensiones sociales, las revueltas, las guerras civiles y de unificación, y las guerras imperialistas. Se difundió un sentido de incertidumbre, alienación, pérdida de centro, un cierto malestar que ya Chateaubriand había anticipado, acuñando la expresión *Mal du siècle* y que Baudelaire simbolizó en el tópico del *spleen*, «un senso di nausea astratta e assoluta, che esprime il disagio per la perdita di significato e di punti di riferimento» (Bonavita, *Ibid.*: 86).

Las doctrinas de Schopenhauer y Nietzsche se impusieron (o, mejor dicho, se superpusieron) a las positivistas, acompañadas por la necesidad de la recuperación de un sentido más espiritual y místico de la vida, aunque no necesariamente religioso. Como advierte Peter Gay «el siglo XIX fue la edad dorada para la incubación de nuevos dogmas, o para la reintroducción de viejos dogmas que adquirirían prestigio a través de la física, química y biología

contemporáneas» (Gay, 2007: 45). Surgieron nuevas disciplinas, como la teosofía de madame Blavatsky (un sincretismo de ciencia, religión y filosofía), y se recuperaron pseudociencias del siglo anterior, como la hipnosis, el magnetismo animal de Franz Anton Mesmer o el espiritismo de Emanuel Swedenborg. Magia, esoterismo y sesiones espiritistas llenaron ferias, plazas y los salones literarios burgueses de muchas ciudades europeas.

En algunos casos, y especialmente en sociedades más moralmente estrictas como fue el caso de la Inglaterra victoriana, el *mal de siècle* se convirtió en verdadera angustia frente a un posible ocaso de la civilización. Estas preocupaciones eran avaladas por diferentes teorías que, como hongos, habían empezado a surgir de las esporas darwinistas. Entre las más difundidas, particular éxito obtuvo la «ley biogenética» del ya mencionado naturalista alemán Ernst Haeckel, la cual sostenía que cada embrión humano, durante su desarrollo, recorre todos los peldaños de la escala evolutiva (pez, reptil etc.) hasta alcanzar su forma humana definitiva (Ruddick, 2007: 190). Haeckel mantenía que no todos los humanos llegaban necesariamente a un desarrollo completo, (y consideraba los negros y las mujeres como pruebas vivientes de esta declaración). Por extensión, si la evolución y el progreso podían pararse en una fase dada, nadie podía asegurar que no regresaran a fases «animales» anteriores. Todas estas ideas se sincretizaron en las llamadas «teorías degeneracionistas», entre cuyos máximos defensores y promotores estaba Max Nordau, el cual, en su obra *Degeneration* (1892) preconizaba «*the unchaining of the beast in man*» (citado en Pykett, 2013: 224). De hecho, muchos opinaban que la civilización europea ya estaba bajo la amenaza de numerosos pervertidos y «degenerados», desde los *dandies*, a los homosexuales, a las «razas» exóticas que procedían de las colonias.

Si en cada ser humano se anidaba un animal que podía desencadenarse en cualquier momento, entonces la ciencia tenía la responsabilidad de descubrirlo y apaciguarlo. De la primera parte se ocuparon disciplinas como la antropología criminal creada por Cesare Lombroso que, fundiendo elementos de darwinismo social, fisiognómica y frenología, pretendía relacionar directamente las características anatómicas y somáticas de un individuo con sus rasgos psicológicos y su personalidad. Las teorías de Lombroso, expuestas en el

ensayo *L'uomo delinquente* (1876), gozaron de un éxito internacional, tanto que condicionaron la manera con la cual se representaban los delincuentes en la literatura (Bonavita: 93).

De la segunda parte, apaciguar la bestia, se consagraron aquellas disciplinas que investigaron los fenómenos psicofísicos y los disturbios mentales. Si el siglo se había abierto con la exaltación del individuo, ciertamente se cerró con su disolución, como atestiguaban las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud. De hecho, con la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900), Freud abrió el camino a la investigación de las múltiples facetas del ser humano e, idealmente, a los nuevos retos del siglo XX.

1.4. LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA EUROPEA DEL SIGLO XIX

Para explicar la peculiar condición en la cual se encuentra el individuo de la «modernidad» Tzvetan Todorov, en su reflexión neo-humanista, *El jardín imperfecto*, utiliza la metáfora del «pacto con el diablo», según la cual este otorga al ser humano moderno el libre albedrío, la libertad total de acción, pero le oculta durante un tiempo el precio a pagar por ese don. Algunas de las consecuencias de esta libertad total de la voluntad humana han sido descritas en el apartado anterior: desarrollo de una ciencia apoyada solo en la razón humana y separada de la tradición, y nuevas formas de organización social y económica. Sin embargo, ya a finales del siglo XVIII, afirma Todorov, el diablo reaparece para revelar las condiciones del pacto y pedir su recompensa, que consiste en una triple separación del individuo. La primera es con Dios, convirtiendo el ser humano en materialista; la segunda es con los otros miembros de la sociedad, convirtiéndolo en individualista; y, finalmente, la tercera separación es de sí mismo, convirtiéndolo en un ser alienado e inauténtico (Todorov, 2002: 1-7).

El empleo de este tópico «fantástico» es sin duda eficaz y utilizado con conocimiento de causa por parte de Todorov, ya que una de las formas en la cual se proyectan las inquietudes, dudas y miedos del individuo de la llamada modernidad, parece ser justamente la literatura fantástica. Sus orígenes beben de las varias tendencias literarias góticas que se desarrollaron en Europa a

finales del siglo XVIII, como la novela gótica inglesa, el *Schauerroman* alemán y el *roman noir* francés y que, según Remo Ceserani «si riunirono e produssero una nuova e più equilibrata sintesi, che agì come modello per tutta Europa, producendo un modo letterario nuovo e tipicamente «moderno», quello appunto della letteratura fantastica.» (Ceserani 1996: 100).

Los rasgos «típicamente modernos» de la literatura fantástica del inicio del XIX se deben sobre todo a la influencia del idealismo romántico alemán y de las innovaciones aportadas por E.T.A. Hoffmann. Sus relatos salen de los ambientes exóticos y alejados temporalmente del lector, típicos de las narraciones góticas, para entrar en una dimensión más íntima y en un tiempo que coincide con su presente. Lo imposible e inexplicable ocurren en la cotidianidad del personaje, en un contexto urbano y familiar (tanto al protagonista como al lector), afectando así directamente la integridad ontológica de la «realidad» que habita. Los recursos temáticos «hoffmanianos» como el doble, la locura, las presencias inquietantes, son producto directo de ese «pacto con el diablo» del individuo moderno descrito por Todorov, cuyo equilibrio psíquico e integridad están constantemente bajo amenaza. El protagonista de Hoffmann, al igual que el *in-dividuo* del siglo XIX, se descubre, paradójicamente, divisible y fragmentado.

Esta capacidad de mezclar «*dans ses contes, les plus mystérieuses horreurs à la réalité la plus familière*» (Castex, 1951: 46) constituye la verdadera novedad de la literatura fantástica y convierte Hoffmann en un autor muy popular e imitado, tanto que, como confirma Calvino «por lo que se refiere a la primera mitad de este siglo [XIX] casi se puede afirmar que 'cuentos fantásticos' es sinónimo de 'cuentos estilo Hoffmann'» (Calvino, 1985: 47).

A partir de mediados de los años veinte se populariza, en Europa, el fantástico «hoffmaniano», sobre todo en Francia¹ donde sus obras se traducen,

¹ Influenciado por el romanticismo alemán, parte del mundo literario francés auspiciaba una renovación del género gótico, aún arraigados en los estancados tópicos que procedían de las *féeries* y las *fantasmagorie*, hacia una narración fantástica que supiese investigar los abismos del alma humana y de la imaginación. En un artículo publicado en *Le Globe* de 1823 sobre la obra de Hoffmann el escritor y filólogo francés Jean-Jacques Ampère escribía: «*Rien plus de bête [...] que cet appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet; rien de plus fatigant que ces terreurs à froid, ces peurs de sens rassis, ces lieux communs de l'horreur, ces visions qu'on a vues partout*» (Citado en Castex, 1951: 6).

se difunden e influncian a numerosos escritores del entorno romántico, como Charles Nodier, Gérauld de Nerval, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, pero también naturalista, como en el caso de Honoré de Balzac en su vertiente fantástica. La influencia de Hoffmann se percibe también en la literatura rusa donde «genera frutos milagrosos como los ‘cuentos de Petrogrado’ de Gogol» (Calvino, 1985: 47), un escritor que será a su vez fundamental para algunos autores italianos finiseculares. Incluso en la literatura española, siguiendo el análisis de David Roas, Hoffmann fue decisivo para «despertar el interés del público, los escritores y los editores españoles por la literatura fantástica, puesto que dicho género se convirtió en una verdadera moda (en sus diversas variantes) justo a partir del momento en que el autor alemán empezó a ser leído y traducido» (Roas, 2011: 30).

La popularidad de Hoffmann en Europa fue paulatinamente cediendo el paso, desde la segunda mitad del siglo, a otro gran maestro de lo fantástico: Edgar Allan Poe. La popularidad y la influencia de Poe en Europa se debieron en gran medida al éxito que tuvieron las traducciones de sus obras por parte de Charles Baudelaire. En 1856, Baudelaire publicó *Histoires extraordinaires*, una antología de trece cuentos del escritor americano, acompañada por un prólogo, «*Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres*», que contribuyó enormemente a la fama y reputación de Poe, modelando un perfil (quizás exagerado, quizás proyección externa de la personalidad del mismo Baudelaire²) del perfecto *bohémienne* maldito y del prototipo del artista moderno, cuyo gusto estético concordaba con el romanticismo decadente francés. Desde París, que en ese periodo se consideraba «la capital cultural de un territorio mucho más amplio que Francia» (Gay, 2007: 38), la fama de Poe se irradió en toda Europa a través de las traducciones de Baudelaire, fuentes directas, en gran parte de los casos, de versiones en otros idiomas. Es el caso, por ejemplo, de España³, o Italia, donde

² Costanza Melani sugiere que Baudelaire consideraba Poe como una especie de *alter ego* y cita un fragmento de su correspondencia con el crítico de arte Théophile Thoré: «*Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me rassemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.*» (Citado en Melani, 2006, c.I)

³ «E.A. Poe fue el autor fantástico más vertido al español en la segunda mitad del siglo XIX. El interés por su obra, como la mayoría de las modas literarias del momento, surgió a raíz del éxito alcanzado en Francia gracias a las traducciones de Baudelaire, que, [...] son la fuente de la que deriva la mayor parte de las versiones españolas» (Roas, 2011: 37).

las versiones vernáculas de las obras de Poe se basaron todas en las francesas «sia nella punteggiatura, sia nelle citazioni, quando ci sono, e soprattutto nella stesura diretta del racconto, nel tessuto della frase che si fonda sempre su quella francese e mai su quella inglese anche nella ricerca di vocaboli specifici.» (Rossi, 1959: 125, citado en Melani, 2006: c. III).

Si Hoffmann había emprendido el camino de la inserción del acontecimiento sobrenatural o imposible en una ambientación cotidiana y familiar, con E.A. Poe esta dimensión adquiere aún más fuerza, al eliminar las atmósferas visionarias y alucinatorias que caracterizaban los relatos del escritor alemán e instaurando así «un nuevo modelo de realismo nunca antes alcanzado en la literatura fantástica» (Roas, 2011: 100). Este modelo se constituye a través de una prosa precisa y rigurosa, una investigación más profunda de la dimensión psicológica de los personajes y mediante el empleo de posturas científicas que, sin embargo, nunca racionalizan o explican el hecho inadmisibles⁴. Efectivamente, es la construcción de un contexto realista y «positivo» lo que produce un efecto ominoso aún más aterrador y confiere a los relatos «poeanos» una dimensión metafísica, al socavar las convicciones mismas del individuo decimonónico, al materializar sus miedos e inquietudes y al ponerlo frente a la paradoja positivista, que más descubre y conoce, más desata fuerzas inescrutables. Es el «diablo» de Todorov que finalmente vuelve para revelar las condiciones del pacto y para demandar su recompensa.

Las innovaciones de Hoffmann y Poe, confluyen, pues, en la producción literaria de varios países continentales, donde este fantástico «nuevo» se impone (aunque sin suplantar) a otras formas narrativas no miméticas, como el relato gótico, legendario o maravilloso. Sin embargo, otras literaturas, como la inglesa, recorren un camino en cierto sentido distinto y más conservador, pero llegando, finalmente a las mismas conclusiones.

En Inglaterra, en lugar de abandonar los temas y motivos que componían la exitosa literatura gótica de finales de siglo XVII y principios del XIX, estos se fueron incorporando y metamorfoseando en las diferentes obras y géneros que la literatura victoriana produjo sin casi solución de continuidad

⁴ Un análisis exhaustivo de la poética y el estilo de E.A. Poe se encuentra en Roas, 2011: 97-108.

hasta finales del siglo XIX, cuando conoció una intensificación de la producción de obras fantástica y especulativas. Así pues, los ambientes lúgubres y sombríos de Horace Walpole y Ann Radcliffe son recuperados e insertados en una estructura más naturalista, por ejemplo en las novelas de las hermanas Brontë o en Jane Austin. La *ghost story* es asimilada y modernizada por Charles Dickens, que incorpora elementos del fantástico más reciente, como la irrupción de lo sobrenatural en lo cotidiano, la subjetividad o la manipulación del tiempo, pero a menudo pone estos recursos al servicio de una alegoría moral. La figura del vampiro, que ya gozaba de una larga tradición, es «dandizada» en la novela homónima de John Polidori, *The Vampyre* (1819) y recuperada sistemáticamente a lo largo del siglo por numerosos autores, entre los cuales destacamos sobre todo a dos irlandeses Sheridan Le Fanu, con su vampiresa *Carmilla* (1872) y naturalmente Bram Stoker, que con *Dracula* (1897) cristaliza definitivamente el mito. Los tópicos del doble y de la metempsicosis fueron tratados al principio del XIX por autores como Charles Maturin (*Melmoth the wanderer*, 1820) o James Hogg (*The Private Memoirs and True Confessions of a Justified Sinner*, 1824) y rescatados hacia el final del siglo por Robert Louis Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) y Oscar Wilde (*The Picture of Dorian Gray*, 1891). La novela de Stevenson participa también del gran motivo decimonónico del *mad doctor*, el científico que pierde el control sobre sus experimentos. Inaugurado por *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, el *mad doctor* encarna, en la narrativa finisecular, la creciente desconfianza hacia la ciencia, cada vez más percibida como incapaz de cumplir con la promesa de crear un mundo mejor, y de la cual se temen los efectos de su poder incontrolable. En este sentido, Nicholas Ruddick subraya el cambio de perspectiva que distingue el Dr. Frankenstein de, por ejemplo, el Dr. Moreau de H.G. Wells: «One of the starkest differences [...] is that Moreau has none of Victor Frankenstein's Promethean virtues: Moreau performs experiments because he can, not because he wishes to benefit mankind.» (Ruddick, 2007: 199).

La gran concentración de novelas fantásticas y especulativas en los últimos veinte años del siglo XIX (muchas de las cuales son verdaderas obras maestras) se debe, por un lado, a la necesidad de expresar miedos, inquietudes y deseos particulares de esa época; por otro lado, al excesivo puritanismo y

moralismo de la sociedad victoriana por la cual algunos temas no podían ser tratados de manera explícita o realista, como ocurría en otros países. Nicholas Ruddick recuerda como el editor inglés de Emile Zola, Henry Vizitelly, fue procesado varias veces y finalmente encarcelado. La censura y los tabúes victorianos crearon una situación por la cual «in fin de siècle Britain, [...] novelists who wanted to address questions about the essential nature and fate of the human animal tended to encrypt their fictions in the fantastic mode.» (Ruddick, 2007: 191). Esta codificación simbólica por vía de la literatura fantástica dan vida a obras y personajes que se convierten en nuevos mitos. Juntos a Frankenstein, los varios Drácula, Dorian Gray, el Dr. Jekyll y el Dr. Moreau poseen una carga simbólica, y por lo tanto mitificadora, que es difícil encontrar en otras obras de la literatura europea, aunque esto no significa que en el continente la producción de literatura fantástica fuese inferior. De hecho, en los últimos veinte años del siglo XIX, muchos países europeos conocieron una inversión de tendencia, respecto a las hasta entonces dominantes corrientes naturalistas que, si bien por un lado determinó el surgimiento de movimientos artísticos y literarios como el esteticismo, el decadentismo y el simbolismo, por otro vio incrementar sensiblemente la producción de obras fantásticas y especulativas.

La tensión dialéctica entre científicismo y espiritualismo, idealismo y materialismo, progreso y degeneración, inmortalidad y caducidad parece llegar a su auge en este final de siglo proporcionando material narrativo del cual, además, una industria editorial cada vez más industrializada y próspera, y un público en constante expansión, parecían ser muy anhelantes.

1.5. EL «RETRASO» DE LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA ITALIANA DEL XIX

Hasta el 1815, la península italiana estaba bajo el control casi exclusivo de Napoleón que, si por un lado había introducido algunas instituciones democráticas, como la educación primaria obligatoria, por otro lado aislaba el panorama intelectual y cultural, relegándole al clasicismo ilustrado del imperio francés. Con la caída de Napoleón, la restauración y la llegada de los Austrias, el país volvió a fragmentarse y vivió un periodo de fuertes represiones y censura, lo que aumentó el sentimiento nacional e independentista que

finalmente desembocará en las guerras de independencia. Por otra parte, el país, empezó a recibir influencias románticas, sobre todo el norte, gracias a la vitalidad cultural de Milán (ex capital del reino de Italia napoleónico) y la cercanía con otros polos culturales internacionales. En 1816, Germaine de Staël publicó un artículo en la «Biblioteca Italiana», una revista literaria progubernamental, donde exhortaba los escritores italianos a traducir las más recientes obras inglesas y alemanas para poder crear obras surgidas «del corazón» (Bonavita, 2005: 38). El artículo desató una áspera polémica entre «clasicistas» y «románticos», aunque ambas etiquetas, en el panorama literario italiano eran, cuanto menos, ambiguas. De hecho, las dos grandes figuras románticas italianas, Alessandro Manzoni y Giacomo Leopardi, a pesar de reconocer la necesidad de una renovación en la literatura que se alejase de las rígidas reglas retóricas clasicistas, lanzaron, al mismo tiempo, duros ataques a las «novedades» que llegaban del norte, sobre todo hacia el «*guazzabuglio di streghe e spettri*»⁵ que parece invadir la península. Pietro Giordani, escritor y amigo de Leopardi, contestó severamente a Madame de Staël desde las mismas páginas de la «Biblioteca Italiana» considerando la literatura gótico/romántica como el resultado de una locura degenerada «*di scimie, e quindi tanto più deforme*» (Citado en Farnetti, 1990: 7). Un par de años más tarde, el mismo Leopardi entrará directamente en la disputa escribiendo un largo ensayo, el *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), donde critica esos poetas que «*[...] cercano col candelino [...] quelle più strane cose che si possano immaginare, o sieno semplicemente stravaganze singolarissime per natura loro; o sieno eccessi di qualsivoglia genere, segnatamente misfatti atrocissimi, cuori e menti d'inferno, stermini subbissi orrori diavolerie strabocchevoli, così altre invenzioni da Spaccamonti*» (Leopardi, 1997: 979). El panorama romántico italiano pues, fue tan atípico, que Benedetto Croce, en 1904, en un ensayo sobre Arrigo Boito, escritor *scapigliato*, músico y libretista, se preguntó si hubo, en realidad, «verdadero» romanticismo en Italia y así resume la peculiar situación italiana:

Ebbe la letteratura italiana, nel periodo detto romantico, vero romanticismo? Può dubitarsene, se si prende il romanticismo in quello

⁵ «Batiburrillo de brujas y fantasmas», así define Manzoni, en una carta al marqués Cesare D'Azeglio de 1823, la literatura romántica nórdica, caracterizada por el «sistemático desorden» y «abjuración en términos de sentido común». (Citado en Ghidetti, 1985: VII).

dei suoi significati, che non è certo né il meno popolare né il meno importante: come, cioè, una particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi, premuta in ogni parte dal senso del mistero. [...] L'anima italiana tende, naturalmente, al definito e all'armonico. Bene invase e corse l'Italia, dopo il 1815, una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli-demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, e si udirono scricchiolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e deliri di febbricitanti. Ma tutto ciò fu moda e non poesia; agitò la superficie e non le profondità, e lasciò sgombre le menti e vigorosi gli animi, che si rivolgevano, allora, alla lotta politica e nazionale. Quella moda non incontrò nessuna tempra originale di poeta pronto ad accoglierla e a farla propria, mutandola da atteggiamento in sentimento, da reminiscenza letteraria in effettiva ossessione della fantasia. Tanta, sterminata produzione romantica, e nessun romantico in Italia, fra il 1815 e il 1860! (Croce, 1914: 259)

Si por un lado, tanto la reflexión de Croce, como las duras críticas antes mencionadas señalan una clara aversión de una parte de los intelectuales italianos ante la «nórdica cabalgada de espectros», por otro lado confirman que tal «invasión» tuvo lugar y, por lo menos desde el punto de vista de la recepción, debía constituir una «moda» bastante difundida. Queda por verificar (no me consta ningún trabajo de este tipo) si efectivamente en la primera mitad del siglo no hubo en Italia un margen para el desarrollo de una literatura gótico/fantástica, o si esta moda sí influyó a la producción, pero fue pasada en seguida bajo silencio por el peso y la autoridad de ciertos intelectuales, Manzoni *in primis*, que impusieron su propio canon.

Ciertamente, Alessandro Manzoni defendió siempre un tipo de literatura que se sustentaba, al mismo tiempo que aspiraba, lo que definió como «santo Vero», una verdad ideal y moral, apoyada en la fe cristiana y orientada hacia fines éticos, pedagógicos y patrióticos. Su objetivo fue la educación civil y moral de los italianos «un popolo unito dalla lingua, dalla religione, dalla memoria storica, dal 'sangue' e dal sentimento patriottico» (Bonavita, 2005: 47). Sin embargo, la lengua, que supuestamente debía tener unido a los italianos, existía casi exclusivamente en la tradición literaria, enmarcada en normas puristas y formas áulicas, y por lo tanto inservible para llegar a la gente, tanto porque le

faltaban términos y locuciones capaces de expresar la realidad cotidiana contemporánea, como porque la habla de los italianos era más fragmentada aún que el mismo país.

Manzoni, acabado el borrador de *Fermo e Lucia*, una novela histórica (género popularizado por el éxito de Walter Scott), pero insatisfecho y crítico con sus resultados lingüísticos, se resuelve a «*mettere a punto una lingua 'convenuta' cha sia valida per tutti gli italiani*» (Bonavita, 2005: 51). Vierte toda la novela en este idioma «nuevo» que tiene como base el habla toscana contemporánea, «*lingua viva, impiegata da tutti gli strati social, ma anche erede de la più autorevole tradizione letteraria nazionale*» (Ídem), y publica la primera edición de la novela en 1827 bajo el título *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*. La novela goza de un éxito inmediato y el autor seguirá refinándola durante casi quince años, publicando dos ediciones sucesivas en 1840 y 1842. *I promessi sposi* servirá de manual lingüístico para generaciones de italianos e inspirará un nuevo filón literario, el de la novela histórica que, junto a los relatos autobiográficos y patriótico, constituirán la casi totalidad de la producción literaria durante todo el *Risorgimento*.

Paradójicamente, en este periodo caracterizado por sublevaciones, represiones y guerras de independencia que laceraban el país, la industria editorial conoció una fuerte expansión, sobre todo en los mayores polos culturales del centro-norte, como Milán, Turín y Florencia. Por un lado, la creciente red de intelectuales militantes necesitaba órganos de difusión y propaganda anti-austriaca. Por otra parte, la nueva burguesía y las clases alfabetizadas eran ávidas de historias sensacionales y de los nuevos géneros que se habían popularizado en el extranjero. Se introduce en Italia el *romanzo d'appendice* (el folletón), siguiendo los pasos franceses de Eugène Sue y Alexandre Dumas, y se incrementa el número de traducciones y publicaciones de obras extranjeras exitosas. Por lo que concierne la literatura fantástica, podemos contar con tres ediciones de los cuentos de E.T.A. Hoffmann en 1833, 1835 y 1855, mientras E.A. Poe aparece en Italia por primera vez en 1857 en la revista literaria turinesa *Gabinetto di Lettura*, que ofrece en sus páginas la novedades de la literatura extranjera contemporánea. A parte de Poe, del cual el editor Eugenio Camerini publica, entre abril y septiembre de 1857 cuatro

historias, aparecen también autores como James Hogg, Gérard de Nerval, Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne y Washington Irving (Melani, 2005: c.II). Al año siguiente, Savino Savini, otro colaborador del «Gabinetto», publica para el editor Botta un volumen titulado *Storie Orribili* que reúne los cuatro cuentos de Poe ya publicados en la revista, junto a otros cuentos de, entre otros, Washington Irving, Charles Dickens y E.T.A. Hoffmann⁶. En 1863, Eugenio Camerini se traslada a Milán donde antologa, para el editor Daelli, el volumen *Storie Incredibili*, (Melani, 2005: c.III) que contiene otros dos cuentos de E.A. Poe en apéndice al *Peter Schlemihl* de Adalbert von Chamisso. Iniciativas similares se multiplican a lo largo de todo el *Risorgimento* y, una vez llevada a cabo la unificación, constituirán las fuentes desde las cuales una nueva generación de intelectuales, deseosas de romper con todo lo anterior, sacarán nuevo modelos de inspiración para sus obras.

1.6. LO FANTÁSTICO EN LA SCAPIGLIATURA: IGINO UGO TARCHETTI

El 17 de marzo de 1861, Vittorio Emanuele II asumía el título de rey de Italia. Empezaba así un delicado periodo que, si por una parte completaba el proceso de unificación, por otra intentaba reconstruir el país desde los cimientos y forjar una identidad nacional. Una tarea en absoluto sencilla ya que, más allá de una unidad territorial y política, se tenían que asimilar culturas, idiomas, economías y estructuras sociales muy distintas.

Los desencantos de la realidad postunitaria frente a los ideales del *Risorgimento* y las tensiones de este periodo, encuentran una de sus más eficaces encarnaciones en la *scapigliatura*, un movimiento de jóvenes artistas y literatos del ambiente intelectual milanés, que sacuden el panorama cultural italiano con una carga de rebeldía, transgresión y provocación, rechazando la vida industrial-burguesa (a la cual, por otra parte, la mayor parte de sus miembros pertenece) y en oposición al arte paternalista, moderado y ético-pedagógico propugnado por Manzoni. Su nombre aparece por primera vez en la novela de Cletto Arrighi, *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862). El término es un invento del

⁶ Un índice parcial de este volumen se encuentra online en *Libri in Linea, biblioteche piemontesi online* <<http://www.librinlinea.it/titolo/1-poe-edgar-allan-poe-edgar-alan/TO01290587>>

autor, el cual buscaba una palabra italiana lo más cercana posible al concepto de *bohème* francés, con el cual este grupo se identificó: «Questa casta o classe - che sarà meglio detto - vero pandemonio del secolo; personificazione della follia che sta fuori dai manicomii; serbatoio del disordine, della imprevidenza, dello spirito di rivolta e di opposizione a tutti gli ordini stabiliti; - io l'ho chiamata appunto la *scapigliatura*» (Arrighi, 1862: 6).

El núcleo principal del movimiento estaba formado por Emilio Praga, Iginio Ugo Tarchetti, los hermanos Arrigo y Camillo Boito, Luigi Gualdo y Carlo Dossi a los cuales se añadieron desde Piamonte, Giovanni Faldella, Roberto Sacchetti y Edoardo Calandra. Se trata de un grupo heterogéneo, tanto por procedencia como por poéticas, faltos de coherencia y de un proyecto unitario, aunado, sin embargo, por una conciencia común sobre la «inconciliabilità dell'estro creativo con un sistema sociale che svilisce l'attività intellettuale e deprime i valori disinteressati dell'arte» (Rosa, 1997: 23). Denuncian, pues, lo que Baudelaire definió la *perte d'auréole* del artista, su marginalidad en la sociedad contemporánea donde todo es mercantilizado, pero también la falta de modelos culturales nacionales alternativos al ya obsoleto y didascálico Manzoni. Sus afanes para la innovación y la experimentación le empujan paradójicamente a volver la mirada hacia ese romanticismo nórdico de principios de siglo que la cultura italiana había rechazado. Al mismo tiempo adoptan modelos, formas y técnicas narrativas que proceden del extranjero. De aquí, «il culto che gli scrittori della *scapigliatura* professano per Hugo, Baudelaire, Nerval, Gautier, Murger, Musset, Richter, Hoffman, Poe.» (Rosa, 1997: 25).

A pesar de sus divergencias formales y expresivas, la crítica literaria ha destacado el «dualismo» como rasgo común de la poética de los *scapigliati*, ese «permanere nell'oscillazione tra possibilità opposte, nel dubbio irrisolto intorno al valore dell'esistenza» (Lattarulo, 2000: xxiii). Este punto de vista común es simbólicamente sintetizado en la poesía homónima de Arrigo Boito⁷, que Emilio Praga definió poesía-manifiesto de la *scapigliatura*. En ese sentido, el

⁷ «Son luce e ombra; angelica/farfalla o verme immondo,/sono un caduto chèrubo/dannato a errar sul mondo,/o un demone che sale/affaticando l'ale,/verso un lontano ciel [...]» (Arrigo Boito, *Dualismo*, 1863)

movimiento italiano se acerca a esa tensión dialéctica que hemos detectado en el cuadro socio-cultural europeo de la época. Así, no sorprende que una de las formas literarias más exploradas por los *scapigliati* fuera el cuento fantástico, el género más adecuado para sondear las fronteras entre dualismos: arte y ciencia (que analizaremos en la segunda parte), razón y locura, salud y enfermedad, pero también natural y sobrenatural, noto e ignoto, latente y manifiesto (Rosa, 1997: 30 y 78).

Casi todos los exponentes de la *scapigliatura* exploraron el territorio de lo fantástico, aunque en diferentes grados y matices. Sin embargo, su más asiduo y fiel conreador fue sin duda Iginio Ugo Tarchetti. Nacido cerca de Alessandria (Piamonte) en 1839, su vida está marcada, como la de la mayoría de los jóvenes de su generación, por la actividad militar, a la cual se acompaña una condición física precaria que, en 1865, lo lleva a Milán. Aquí, conoce a los miembros de la *scapigliatura* y empieza una intensa actividad de colaborador con numerosas revistas y periódicos para los cuales escribe reseñas, artículos, ensayos críticos y cuentos. Toda la frenética actividad de Tarchetti se concentra en tan solo cuatro años, hasta 1869, cuando la tisis acaba definitivamente con su vida y no le permite ultimar su novela, *Fosca*, que será terminada por su amigo Salvatore Farina. Todas sus obras serán publicadas póstumamente el mismo año, en varios volúmenes y antologías, entre los cuales señalamos *Amore nel'Arte*, *Racconti Fantastici*, *Racconti umoristici* y *Fosca*.

Asiduo lector de la narrativa extranjera, se apasiona sobre todo por los temas fantásticos, macabros y visionarios que encuentra en escritores como Hoffmann, Poe, Gautier o Nerval, en los cuales se inspira (rozando a menudo el verdadero plagio) para componer sus obras. A veces, y más bien por razones económicas, el plagio es descarado, como en el caso de *The Mortal Immortal* (1833), el cuento de Mary Shelley que Tarchetti tradujo y publicó con su nombre en dos ocasiones: la primera en 1865 bajo el título «Il mortale immortale (dall'inglese)», publicada en la *Rivista minima*; la segunda en 1868 bajo el título «Elisir dell'immortalità (imitazione dall'inglese)» para la revista *Emporio Pittorico* (Venuti, 1999: 215).

Tarchetti se apropia de mecanismos temáticos, narrativos y estilístico-formales que encuentra en sus ávidas lecturas de obras extranjeras, y las

reelabora según sus propios gustos y necesidades, imponiéndose como «il più originale narratore della *scapigliatura* ed il maggior scrittore di genere fantastico [...] dell' Ottocento italiano.» (Ghidetti, 1985: 16). Es frecuente, en sus relatos, el uso de recursos que favorecen un punto de vista subjetivo del protagonista (narrador homodiegético, empleo de la primera persona singular) que a menudo duda de lo que ve y de su propia integridad mental, y a través de cuya mirada la realidad descrita es distorsionada, revelando su estado psicológico, sus neurosis y sus obsesiones. En sus cuentos «irrompono il mistero, l'incubo, il soprannaturale, gli sdoppiamenti schizofrenici della personalità, o il precipitare nel delirio e nella pazzia» (Bonavita, 2005: 102). Acogiendo la lección de Poe e insertándose en las modas del momento, Tarchetti filtra las visiones, los delirios y la perturbación de sus personajes a través de experiencias científicas o pseudocientíficas, como el mesmerismo o la hipnosis, junto a sesiones espiritistas y ocultistas. A pesar de la introducción de estos recursos poeanos, sin embargo, la prosa de Tarchetti resulta menos refinada y precisa de la del escritor americano, y se caracteriza más bien por un estilo más enfático y extremo, que reduce el efecto ominoso para tender más bien al patetismo y a los tonos melodramáticos⁸.

La crítica ha subrayado a menudo el límite cualitativo de las obras de los *scapigliati* en relación con sus modelos extranjeros de referencia. Para Costanza Melani la *scapigliatura* no fue capaz de reelaborar los modelos de Hoffmann, Poe, Heine y Baudelaire en clave original, a pesar de intuir su fuerte carga de rebeldía y modernidad (Melani, 2006: c.III). Por otra parte, Giovanna Rosa remarca la incapacidad de estos escritores de ir más allá de una imitación formal y superficial, estando más interesados quizás en seguir la moda *bohémienne* más que entender sus implicaciones profundas: «È facile esibire pose da *maudit*, frequentare i paradisi artificiali delle droghe, atteggiarsi a ribelli indomiti; ben più arduo è cogliere la sostanza intellettuale di cui tutto ciò altrove si era nutrito» (Rosa, 1997: 26). Aunque la autora encuentra una parcial justificación admitiendo que los *scapigliati* se movían en un sistema cultural frágil y pobre de ideas, donde el analfabetismo afectaba el 70% de la población.

⁸ Un estudio sobre el patético en Tarchetti ha sido desarrollado por Vittorio Roda, consultable en la bibliografía final.

Por otra parte, hay que añadir que estos escritores vivían una paradoja ideológica (otro dualismo) entre la supuesta defensa del «arte por el arte» y las demandas de un mercado editorial volcado a secundar los gustos del público y del cual, como hemos visto en el caso de Tarchetti, los *scapigliati* eran un engranaje más.

Sin embargo, la *scapigliatura*, con su carga vital e innovadora, con su intensa labor experimental en las formas narrativas, temáticas y lingüísticas, contribuyó a avivar una cultura nacional «malata di arretratezza e academismo» (Rosa, 1996: ídem) y favoreció la creación de un sustrato sobre el cual podrán florecer en las siguientes décadas, y con el inicio del nuevo siglo, obras y autores más maduros e incisivos, y por los cuales la exploración de variantes del fantástico constituirá una herramienta expresiva fundamental.

1.7. EL VERISMO Y LA «TENTACIÓN» FANTÁSTICA: LUIGI CAPUANA

La experiencia *scapigliata* se puede considerar acabada ya a mediados de los años setenta, cuando el panorama cultural italiano acoge el modelo propuesto por la novela experimental de Emile Zola (aunque adaptándolo a su propio gusto y exigencias), y da vida al movimiento naturalista nacional llamado *verismo*. Como en el realismo francés, el *verismo* se propone un tipo de narrativa cuanto más fiel posible a una realidad que se supone objetivamente observable. Para ello, tiene que adoptar un «*metodo scientifico e impersonale*» mediante el cual componer «*documenti umani*» (Capuana citado en Bonavita, 2005: 105). La figura más eminente del *verismo* italiano fue el siciliano Giovanni Verga, que supo adaptar los recursos estilísticos y la poética zoliana para retratar la «realidad» de su tierra natal. Dejando de lado las teorías degeneracionistas y hereditarias presentes en el escritor francés, Verga se concentró sobre todo en el «método impersonal», para ocultar cuanto más posible la mano del autor, tanto que «*l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé*» (Verga citado en Bonavita: 2005, 107).

El éxito de Verga y de su amigo y conterráneo Luigi Capuana, difundió el *verismo* en casi toda la península, aunque es posible denotar una concentración de sus mayores exponentes en el sur, sobre todo en la ya

mencionada Sicilia, de la cual, a parte de Verga y Capuana, procedió también Federico de Roberto, y Nápoles, donde destacaron figuras como Salvatore di Giacomo y Matilde Serao.

Si bien la poética naturalista parecería antitética respecto a la de otros géneros narrativos, como lo fantástico, la investigación de Monica Farnetti ha revelado que en el arco temporal durante el cual se despliega el *verismo* (entre 1870 y 1890 grosso modo), la casi totalidad de sus representantes se dedicaron también a escribir relatos de este género. De hecho, las fechas de composición de cuentos fantásticos por escritores veristas «confermano pressoché perfettamenteamente la tesi della coesistenza delle poetiche del vero e del Fantastico nella letteratura dell' Italia post-romantica e fine-ottocentesca» (Farnetti, 1990: 9).

Es difícil determinar una razón precisa por la cual se difunde esta actitud ambivalente entre los escritores veristas, pero es cierto que cuando hablamos de *scapigliatura* o *verismo*, u otras tendencias literarias, estas no se pueden considerar nunca como compartimientos estancos. La gran parte de estos escritores se conocían, discutían, se influenciaban los unos a los otros, y a menudo colaboraban. Además, hay que tener en cuenta que la nueva industria editorial, de la cual dependía la subsistencia de muchos autores, demandaba una cierta flexibilidad para adaptarse a los gustos y a las solicitudes del mercado. Pero también, y a un nivel más profundo, hay que señalar la función subversiva y transgresora de lo fantástico, fruto de un cuestionamiento de la realidad a nivel epistemológico que, como habíamos detectado en apartados anteriores, contrapone la postura positivista con una actitud más escéptica hacia las categorías que pretenden determinar lo real, como «lo spazio e il tempo, l'identità personale e la relativa sfera di percezioni e infine, soggiacente a tutto, la legge di causalità degli avvenimenti e dei fenomeni.» (Farnetti, 1990: 15).

Figura emblemática, en este sentido, es Luigi Capuana. Nacido cerca de Catania en 1839, perfecciona su formación literaria en Florencia para después trasladarse a Milán, bajo consejo del amigo Verga, donde conoce a varios miembros de la *scapigliatura*. En los años noventa se muda a Roma, donde ejerce la carrera de periodista y de profesor universitario, que proseguirá también en

Catania, donde regresa a comienzos del siglo XX y permanecerá hasta su muerte.

Capuana es conocido y etiquetado habitualmente como escritor verista, gracias también al éxito de su novela *Giacinta* (1879) y sobre todo *Il marchese di Roccaverdina* (1901). Sin embargo, es escritor fecundísimo y transversal, lo que le permite compaginar la actividad de crítico literario con la escritura de prácticamente cada género cultivado en la época: dramas teatrales, literatura infantil y escolar, cuentos de hadas, relatos fantásticos en todas sus formas e incluso cuentos de ciencia ficción y utopías futuristas. Ya desde el principio, combina un acercamiento a la ciencia positiva con un interés por los fenómenos ocultos. Admira a Tarchetti, sobre el cual quiere escribir un ensayo crítico, y se dedica él mismo a practicar experimentos de hipnosis, magnetismo y espiritismo cuyos resultados y consideraciones recoge en diferentes ensayos, como *Spiritismo?* (1884) y *Mondo occulto* (1886). El elemento fantástico acompaña Capuana a lo largo de toda su carrera literaria, desde su primer relato *Il dottor Cymbalus* (1867), hasta la antología de cuentos *La volontà di creare* (1911). Sin embargo, los protagonistas de sus cuentos son muy distintos de los personajes visionarios, perturbados y atormentados de Tarchetti. A menudo, el acontecimiento extraordinario es contado por un doctor, médico o científico, más testigo escéptico, al inicio, que verdadero protagonista. Pero, si en Tarchetti, y más aún en Poe, el expediente científicista servía como «truco» para aumentar el efecto ominoso del acontecimiento imposible, Capuana admite «filosóficamente» la imposibilidad de explicación del fenómeno, dejando abierta la posibilidad a una expansión de las fronteras de lo real. No se produce pues, en lo fantástico de Capuana, ni angustia, ni explicación racional del fenómeno (que invalidaría, por otra parte, el efecto fantástico), sino más bien una suerte de aceptación empática de lo inexplicable.

La heterogénea carrera de Luigi Capuana se asoció a una propensión para crear redes de contactos que lo pusieron en relación con figuras muy diversas del ámbito literario e intelectual italiano. En este sentido, Capuana se convierte en una suerte de hilo conductor entre las diferentes tendencias y directrices culturales que caracterizaron la Italia de *fine ottocento*, y que van de la *scapigliatura* de Iginio Ugo Tarchetti al esteticismo de Gabriele D'Annunzio,

pasando por el *verismo* de Giovanni Verga, la fisiognomía criminal de Cesare Lombroso y la investigación etnográfico-folklórica de Giuseppe Pitré.

Con respecto a este último, es preciso añadir que la necesidad de reconstrucción identitaria italiana, junto al surgimiento de las nuevas ciencias sociales, había despertado (como en otros países europeos) un interés por la cultura popular, de la cual las leyendas y los cuentos de hadas constituían un tramo fundamental. Lo maravilloso, pues, vuelve a aparecer en la cultura italiana después de más de un siglo, influenciando sobre todo la neo-nacida y provechosa literatura juvenil de la cual un ejemplo paradigmático será *Pinocchio* (1882) de Carlo Collodi y que el mismo Capuana cultivará en numerosas compilaciones. Además, no podemos dejar de mencionar, con respecto a este tipo de literatura la figura fundamental y excepcionalmente prolífica, aunque a menudo menospreciada, de Emilio Salgari, el cual, al margen de sus célebres sagas de aventuras, explora significativamente el género fantástico y especulativo.

Hemos utilizado simbólicamente Luigi Capuana como una especie de personificación de las diferentes tendencias literarias e intelectuales que componen el cuadro cultural italiano a finales del siglo XIX. Ahora, podríamos emplearlo como una especie de figura puente, un moderno Caronte, que cruza la frontera entre los siglos XIX y XX, y lleva consigo todas estas tendencias, donde serán refinadas y reelaboradas, a la luz de nuevos acontecimientos sociales, culturales y científicos, por las emergentes corrientes vanguardistas.

2. HACIA UNA POÉTICA DE LO FANTÁSTICO ITALIANO DE *FINE OTTOCENTO*

A la luz de las premisas históricas y socio-culturales descritas en los apartados anteriores, se puede afirmar que lo fantástico italiano, que se plasmó y desarrolló a partir de la unificación, si por un lado participó de los grandes temas que formaban el cuadro cultural europeo, por otro reaccionó a sus estímulos según su capacidad de incorporarlos, su peculiar situación histórica y sus propias idiosincrasias.

No es mi intención, aquí, facilitar una síntesis de todo el complejo abanico de temas y motivos manejados por la literatura fantástica del siglo XIX, ni me ocuparé de enumerar la variedad de recursos narrativos, estilísticos y lingüísticos que la caracterizan. Sería una tarea demasiado extensa y pretenciosa para este trabajo, aparte de haber sido ya objeto de numerosa bibliografía crítica⁹. Lo que sí haré, es presentar tres «macrotemas» (a mi entender centrales en el contexto socio-cultural y del pensamiento europeo desde la segunda mitad del siglo XIX) que han sido abordados por la literatura, en general, y por la literatura fantástica, en particular, y de los cuales he detectado variantes peculiares a la hora de ser absorbidos y reelaborados por autores italianos. Tanto los macrotemas como las observaciones que le siguen, son expuestos a título ejemplificativo, sin pretensiones, ni mucho menos, de exhaustividad, la cual, podría ser el objetivo de un futuro desarrollo de este trabajo.

Los tres macrotemas que trataré son: «el fracaso del ideal», entendido como la toma de conciencia de los límites del ser humano frente a una realidad insondable, y de la imposibilidad de alcanzar una supuesta perfección trascendente tanto estética como ética; «conflicto entre arte y ciencia», entendido como oposición entre la voluntad del artista de recuperar su posición perdida en la sociedad, en cuanto agente capaz de captar la esencia de la condición humana, frente a la supremacía de la ciencia; y «percepción del 'otro'», entendida como resultado de la triple separación todoroviana (ver apartado 1.4), que plasma, en la literatura fantástica, los miedos e las inquietudes metafísicas (la muerte, el más allá), físicas (el extranjero, lo diverso)

⁹ Remo Ceserani ofrece un sintético compendio de «procedimientos formales y sistemas temáticos del fantástico», con relativa bibliografía. (Ceserani, 1996: 75-95).

y psíquicas (el *unheimliche* freudiano, el inconsciente que aflora) del ser humano.

2.1. EL FRACASO DEL IDEAL

El concepto hegeliano de ideal, es decir, «la configuración en el arte de aquello que para nosotros constituye lo verdadero en sentido absoluto» (Dominguez, 2006: 268), entró en crisis en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de las consideraciones de Baudelaire, el cual, aun admitiendo su existencia, estimaba el ser humano incapaz de alcanzarlo. Solo el artista podía darse cuenta de esta condición, percibiendo la inaccesibilidad del ideal, como si de la línea del horizonte se tratase. Esta imposibilidad de alcanzar el ideal hunde al artista en una condición de malestar y hastío que Baudelaire llama *spleen*, uno de los temas centrales que componen su antología poética *Las flores del mal* (1857). En un poema posterior, «Puesta de sol romántica» (1862), Baudelaire ilustra magistralmente esta «pérdida de inocencia», este pasaje de la bella luz de la perfección hacia la oscuridad de la bajeza humana.

¡Ah, qué hermoso es el sol cuando fresco se eleva,
y como una explosión nos da los buenos días!

—¡Y qué dichoso ése que puede con amor
saludar a su ocaso, más glorioso que un sueño!

[...]

Mas en vano persigo al Dios que se retira;
La irresistible Noche establece su imperio,
Negro, funesto, húmedo, lleno de escalofríos;

En las tinieblas flota un aroma de tumba,
Y mi pie sapos fríos e imprevistas babosas
Aplasta temeroso, al borde de la ciénaga. (Baudelaire, 2012: 575)

La lección de Baudelaire es asimilada, en Italia, por muchos autores, y encuentra un terreno fértil en el cuento fantástico, donde se convierte en un tema muy frecuentado. Iginio Ugo Tarchetti fue uno de los primeros autores que exploraron esta idea. Su trilogía de relatos *Amore nell'arte* (1869) apoya en el

tema base de la imposibilidad por parte del artista de amar cualquier cosa que no sea el «ideal». En «Lorenzo Alviati», el primero de los tres relatos, el protagonista epónimo, un brillante violinista, confiesa al amigo, que reencuentra después de muchos años, no poder amar otra cosa que el amor ideal del arte:

Ohimè io non sapeva che un artista non può amare che l'amore, che due affetti sono troppo per esso che quell'ideale che egli si è creato non è che l'ideale dell'arte, che nessuna creatura al mondo può renderglielo in tutta la sua sublimità può possederne tutte le forme ei colori (Tarchetti, 1874: 233).

Esta condición impide a Lorenzo comprometerse con mujeres reales, lo que causa el sufrimiento de Adalgisa, una joven enamorada de él y que finalmente cae enferma. Solo cuando se encuentra cercana a la muerte, casi despojada de todos los signos vitales, Lorenzo podrá finalmente amarla, en un desenlace muy parecido a «Berenice» de E.A. Poe.

Más trivial quizás, pero no menos fiel al concepto de ideal inalcanzable es el cuento de Giovanni Verga «X» (1874), donde el protagonista se enamora perdidamente de una joven, durante una fiesta, con la cual intercambia tan solo una mirada. Sin embargo, cuando la ocasión de conocerla «de verdad» se realiza, él pierde todo tipo de interés: «il mio ideale svaniva; tutto quello che c'era in quella bellezza veramente incantevole era tolto ai miei sogni;» (Verga in Farnetti, 1990: 62).

La napolitana Matilde Serao, vuelve a expresar el concepto de ideal inalcanzable de manera muy explícita. En «La leggenda di Capodimonte» (1881), Serao emplea la estructura del cuento legendario para describir a un hombre incapaz de amar nada del mundo físico que lo rodea porque su alma busca algo que está «más allá». Esta búsqueda lo enferma y lo consume, aunque su alma no le permita descansar:

Il corpo s'illanguidiva, le gote scarne avevano il colore della morte, non mandavano più lampi di vitalità le pupille: eppure alacrissima ed efficace era la vita dell'anima. È questa la funesta malattia che uccide gli umani; è il *fatale e insanabile amore dell'ideale*. [la cursiva es mía] (Serao in Ghidetti 1985: 236).

Finalmente la búsqueda acaba con éxito, pero es un éxito ilusorio, que dura un momento, porque el ideal, en el contacto con lo terrenal, se destruye. Serao compone un cuento lírico basado en oposiciones (ciudad/campo, cuerpo/ alma, calor/frío, real/ideal), muy cercano al planteamiento dualista de los *scapigliati* y acaba creando una especie de fábula moderna cuya moraleja final remarca la idea central:

È questa la storia eterna e fatale. L'ideale raggiunto, toccato, va in pezzi
– l'arte si vendica sulla vita – e l'anima muore e giace sotto un 'immane
sepolcro. (Ibid.: 239)

Otro napolitano, Salvatore di Giacomo, adopta un punto de vista parecido en su cuento «Donato dal Piano» (1888). El escritor emplea aquí el recurso narrativo de un dietario, dejado por un alemán, huésped en un monasterio siciliano, que se obsesiona con un enorme órgano del cual, confiesa, escucha salir voces humanas. El hombre, del cual se comenta que sufría de una «leve locura», desea reunirse con una figura femenina vagamente descrita, que sin embargo no pertenece al mundo terrenal: «Dal cielo spirituale dove Ella spazia, vede la miseria nostra...» (Di Giacomo en Ghidetti, 274).

¿Ha muerto? ¿Es un espíritu? ¿Es fruto de la imaginación del alemán? Las tres suposiciones podrían valer. Pero el autor del dietario deja claro que tanto la unión como la comunicación entre los dos no es cosa de este mundo: «Nella vita terrena saremmo sempre stati disgiunti!...Io non le dissi mai nulla: che cosa le avrebbe detto la parola umana» (ídem).

Como revelan estos ejemplos, el ideal es, de manera más o menos consciente, personificado siempre por una figura femenina, cuyos rasgos y atributos extraordinarios y «fuera de este mundo» son epítome de una belleza perfecta. Ahora bien, Baudelaire había elaborado un ideal estético que alargaba, al mismo tiempo que individualizaba, las fronteras de lo bello: «Qué vengas del Infierno o del Cielo, qué importa, ¡Belleza! Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!» (Baudelaire, 2012: 143). Este nuevo ideal de belleza, es inclusivo tanto de los ángeles como de las *Belles dames sans merci* románticas, las *femmes fatales* y las lúgubres y «ectoplasmáticas» mujeres de Poe. Sin embargo, los escritores italianos permanecen casi exclusivamente ligados a una concepción clasicista de belleza. Sus figuras femeninas se inspiran a los modelos

grecorromanos, a la *donna angelicata* petrarquesca o a la concepción neoplatónico-renacentista de virgen terrenal y virgen celestial. En lo fantástico italiano no hay sitio, parecería ser, para vampiresas o *femmes fatales*¹⁰. Morella y Ligeia no caben, porque no cabe el lado oscuro del ideal, la atracción por el infierno y la muerte. Incluso en el más poeano de los escritores italianos, Tarchetti, la ya mencionada similitud entre «Lorenzo Alviati» y «Berenice» es solamente superficial. Lorenzo ama Adalgisa moribunda no por el atractivo hacia los misterios de la muerte que ella podría suscitar, como ocurre en los personajes de Poe, sino porque, despojada de la corrupción de lo físico, Adalgisa es más similar a un ángel, se convierte en una suerte de Laura petrarquesca.

Non era una creatura umana che io amava in lei era uno spirito concretizzato personificato in un essere vivo racchiuso in un velo vaghissimo delicato trasparente che appena lasciava indovinare l'essenza di cui era composto (Tarchetti: 251).

Como en la tradición clásica, el ideal de belleza es tanto estético como ético, lo bello es necesariamente bueno.

E forse un artista non può, non deve, avere un altro amore che questo - l'amore astratto del bello del buono, l'amore che conduce direttamente a Dio, che rinuncia alla creatura, che non si posa su cosa alcuna del mondo - tutto il resto è sogno, è illusione, è voluttà d' un istante (Tarchetti: 242).

De hecho, Lorenzo Alviati acabará enamorándose de una estatua clásica, la *Venere dei Medici*, y concluirá sus días en el manicomio.

Por supuesto, en las manos de los distintos autores, el ideal adquiere formas distintas y llega a profundidades desiguales, dependiendo de sus intenciones, de su sensibilidad y de sus habilidades narrativas. En el ya mencionado cuento de Matilde Serao, el ideal es descrito como un ángel, impalpable y etéreo: «era una forma snella, senza contorni, fatta d'aria, ondeggiante; fu un balenio lieve, un luccicore, un istante solo di luce» (Serao en

¹⁰ No estoy aquí afirmando que los cuentos fantásticos italianos carecen en absoluto de mujeres «fatales», sino que nunca aparece este modelo estético cuando el personaje femenino encarna ese «ideal» descrito anteriormente.

Ghidetti, 236). El piamontés Giovanni Faldella, sin embargo, en el cuento «Gentilina» (1874), convierte el ideal en una figura bastante prosaica y superficial. El protagonista es un viejo conde que lleva una vida solitaria y aislada del mundo por el remordimiento de no haberse casado con su prima Gentilina, la cual, muerta muchos años atrás, vuelve a visitarle como fantasma. En un monólogo final, empapado de moralismo cristiano, el conde compara Gentilina al resto de las mujeres que ocuparon su vida.

Vi sono donne sciagurate che ci fanno perdere la fede e l'ideale; e ci sono donne tutta purezza, tutta bontà, tutta familia, che asciugano, consumano ed annichilano intorno a sé il vizio come la grazia divina strugge il peccato (Faldella in Ghidetti: 117).

Otra veces, como en el relato «Un corpo» (1870), del polifacético Camillo Boito, que trataré con más detenimiento en el apartado que sigue, ideal y real se mezclan y se confunden en la mente del protagonista, un pintor vienés. La belleza de Carlotta, su amante y modelo, inspira al pintor un cuadro sobre la nereida Aretusa y, a partir de aquí, las identidades de la modelo y de la obra de arte se sobrepone y se diluyen una en la otra:

Carlotta m'innamorava anche più nel mio quadro che in se stessa: la mia vanità m'aveva tanto ubbriacato che in qualche istante quella donna mi sembrava la copia viva dell'opera delle mie mani. (C. Boito en Ghidetti: 76).

Como veremos a continuación, sin embargo, el eje central del cuento de Camillo Boito no reside tanto en el concepto de inalcanzabilidad del ideal discutido hasta ahora, cuanto en la oposición entre «fuerzas» que se contienden el derecho de plasmar lo sensible para llegar al ideal: el arte y la ciencia.

2.2. LO FANTÁSTICO ENTRE ARTE Y CIENCIA

Ya señalé como lo fantástico italiano se desarrolló, a partir de los años sesenta, en el seno de la *scapigliatura*, en pleno proceso de unificación y reconstrucción del país. Es un periodo que coincide con una fuerte expansión industrial, un rápido desarrollo tecnológico y un fuerte predominio del nuevo credo positivista de la ciencia experimental que, de hecho, minimizan y

marginalizan la figura del artista. La *scapigliatura* reivindica su posición en la sociedad, actuando a contracorriente y proponiendo lo que Giovanna Rosa define «oltranzismo romántico»¹¹, una hostilidad declarada hacia la ciencia y la razón, reas de despojar la realidad de todo encanto poético y reminiscente de la actitud de los poetas románticos de inicios del XIX. Pensemos, por ejemplo, en la anécdota recuperada por M.H. Abrams, donde se cuenta del brindis sarcástico que John Keats propuso en honor a Newton «*Because he destroyed the poetry of the rainbow by reducing it to a prism!*» (Abrams, 1971: 317). O en la crítica de Leopardi que en el *Discorso* denunció el excesivo racionalismo: «Che natura o che leggiadra illusione speriamo di trovare in un tempo dove tutto è civiltà, e ragione e scienza e pratica e artifizii.» (Leopardi, 1997: 973).

El mundo de los *scapigliati* es, sin embargo, radicalmente distinto al de sus colegas románticos y el predominio del positivismo en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, conlleva un necesario cuanto inevitable encuentro/choque de las «dos culturas», arte y ciencia, dentro de las mismísimas producciones literarias. El campo de lo fantástico (o más extendidamente de lo no mimético) se revela ideal para experimentar este nuevo dualismo, donde los temas, los motivos y los recursos lingüísticos que proporcionan las nuevas ciencias y pseudociencias sirve de telón de fondo delante del cual se pone en escena la contienda. Ejemplo paradigmático, en este sentido, es el poema de Arrigo Boito «Lezione di anatomía» (1865), donde la voz poética asiste a la disección del cuerpo de una joven en un teatro anatómico. El ideal de pureza y belleza del poeta chocan con el frío materialismo de la medicina. Aquí las últimas tres estrofas:

Scienza, vattene
co' tuoi conforti!
Ridammi i mondi
del sogno e l'anima!
Sia pace ai morti
e ai moribondi.

¹¹ «Il recupero dell'oltranzismo romantico diventa lo strumento privilegiato per declinare in forme irrazionali e antirealistiche le sollecitazioni più moderne che provenivano dalla cultura egemone in Europa: il positivismo, con la sua fede nella scienza e nel divenire progressivo delle sorti umane.» (Rosa, 1997: 29).

Perdona, o pallida
adolescente!
Fanciulla pia,
dolce, purissima,
fiore languente
di poësia!

E mentre suscito
nel mio segreto
quei sogni adorni...
in quel cadavere
si scopre un feto
di trenta giorni.

Estos versos macabros y morbosos fueron toda una declaración de intenciones y un manifiesto para los *scapigliati*. De hecho Camillo Boito, hermano de Arrigo, retoma el núcleo central del tema en el cuento «Un corpo» (1870). El protagonista es un joven pintor austriaco, cuya bellísima novia y modelo Carlotta es también objeto de atención del profesor Gultz, una eminencia de la anatomía, convencido de poder sonsacar los secretos de la belleza y de la perfección humana mediante la vivisección. A través de los asustados ojos de Carlotta, el profesor Gultz aparece como una figura oculta y diabólica, más acorde con los esotéricos reinos de la fantasía que con el luminoso mundo de la razón:

I vetri degli occhiali nascondevano lo sguardo, i Capelli giallicci scendevano sulle spalle; ma il volto giovanile mi fece l'impressione del viso di un morto (rabbrivisco!) di un morto, che dica: t'amo. (C. Boito in Ghidetti: 83).

Carlotta teme por su vida porque escucha el profesor jurar frente a sus amigos que un día ella acabará en su mesa anatómica para revelar a su bisturí los secretos de su belleza. Finalmente, los funestos presentimientos de Carlotta se cumplen. Misteriosamente, muere ahogada en el Danubio y su cuerpo desaparece. El pintor, que se encontraba fuera de la ciudad, lee en un periódico la noticia de la desaparición y en seguida entiende lo que ha pasado. Vuelve a

Viena y se enfrenta al profesor Gultz, en cuyo laboratorio, efectivamente, yace el cuerpo de Carlotta. El profesor ha descubierto una manera de congelar y preservar la apariencia de la vida en los cuerpos humanos y los expone en el laboratorio como si fuesen piezas de arte, literalmente «naturalezas muertas». El científico ha sustituido al artista.

En un estudio sobre este cuento, Andreas Gipper sostiene, mediante el análisis de múltiples referencias alegóricas, que el deseo de Gultz puede ser interpretado metafóricamente como el sueño de la ciencia de diseccionar la naturaleza misma (Ihring y Wolfzettel, 2003: 49-50), encarnada, como por el ideal estético del artista, en la figura femenina: «il corpo femminile diventa così la quintessenza di quel mistero della natura che deve rivelarsi allo sguardo scientifico e concedere la conoscenza dei propri segreti» (Ibidem: 52). Tanto por el artista como para el científico, el cuerpo femenino es tan solo un medio para llegar al ideal. En efecto, una vez que el pintor se encuentra delante del cadáver de Carlotta, tras una tímida reacción, lo deja en las manos del profesor, preocupándose solo de recuperar su cuadro, que había sido comprado por el profesor como referencia para su propia «obra».

La diatriba entre arte y ciencia adecua lo fantástico italiano a las tendencias que marcan las obras europeas, cuyos protagonistas, como revela Ceserani, son en gran parte «[...] medici o scienziati, forniti di una dedizione ottocentesca per la loro scienza e i suoi paradigmi di giudizio, i quali vengono messi a confronto con personaggi di altra natura, artisti, visionari, viaggiatori fantastici [...]» (Ceserani, 1996: 113).

A medida que nos acercamos al final del siglo, sin embargo, los artistas paulatinamente desaparecen. Quedando ahora todo en manos de médicos y científicos, el ideal se desfigura y se convierte en una caricatura (trágica) de sí mismo. Es el caso del cuento «Sirena» (1887) de Giovanni Alfredo Cesareo. El cuento empieza remarcando el ideal estético clasicista discutido anteriormente: «Era bella e severa come una dea greca di marmo» (Cesareo en Ghidetti, 251). Sin embargo, pronto nos damos cuenta que el sujeto de esa descripción no es una mujer inalcanzable sino una chica mentalmente frágil, que cree ser una sirena. Este caso de patología psíquica es tratado por el doctor Jacob, que alimenta la ilusión de la joven construyendo en su casa una especie de

escenografía marina. Pronto se enamora de ella y, para intentar curarla, pide ayuda a su maestro, el profesor Otto Bauer, el cual sugiere provocar una crisis benéfica en la joven, realizando su deseo de atraer un barco del mar. Pero el experimento acaba en tragedia, ya que Sirena, viendo el barco, se tira al mar, seguida por Jacob que intenta salvarla. Ambos mueren ahogados. El ideal es aquí transformado y rebajado a un caso clínico, y su tratamiento prosaico le hace adquirir tonos involuntariamente paródicos y cómicos:

— E la fanciulla non sa nuotare? — chiese un altro.

— Poco — mormorò il professore, con gli occhi assorti sul mare.

(Ibidem, 258)

Existen, sin embargo, otras vías por las cuales los artistas reclaman su primacía, como, por ejemplo, a través de la introducción en Italia del *Künstlerroman*, la novela de artista. El primero en explorar esta posibilidad es, una vez más, el omnipresente Tarchetti, sobre todo con la ya señalada trilogía *Amore nell'arte*, donde la experiencia del artista (pintor, músico, poeta) se conecta con elementos misteriosos y extraordinarios. Estrechamente ligada a la novela de artista es la narración de temática musical, inspirada sobre todo en las consideraciones estéticas de Schopenhauer y de Wagner (Bonavita, 2005: 119), que otorgan a la música una dimensión sacra, pura y trascendente, inatacable, por lo tanto, por cualquier especulación científica. La música comunica directamente con Dios, mediante un canal «otro» y, por lo tanto, se convierte en vehículo ideal de fenómenos extraordinarios y paranormales. Un primer ejemplo de este subgénero nos lo ofrece *La Canzone di Weber* (1868) de Luigi Gualdo, al cual Monica Farnetti otorga «il merito d'essersi cimentato nel contesto di un genere pressoché sconosciuto alla letteratura italiana, e che annovera nei *Kreiseriana* di Hoffmann uno dei suoi più probanti e illustri testimoni.» (Farnetti, 1990: 23).

El largo relato de Gualdo cuenta la historia de un viejo conde, perteneciente a una noble familia decaída, el cual decide casar a Ida, su joven y bella hija con un primo de ella, para mantener el linaje. Ida, sin embargo está enamorada de Paolo, un chico humilde que le enseña música. La noticia de la boda sobrecoge tanto a Paolo como a Ida, quien no puede hacer otra cosa que seguir las órdenes del padre. Sin embargo, después de la ceremonia Ida

enferma y a los pocos días muere. Consumido por el remordimiento por haber impuesto la boda, el padre emprende un viaje de expiación. Unos años después, movido por un extraño presentimiento, vuelve a su residencia donde empieza a escuchar la canción de Weber que Ida y Paolo solían ensayar. La fuerza sobrecogedora de esa música acaba con la vida del conde.

Il canto prendeva degli accenti inimitabili di musica celeste. [...] Era infatti un'esecuzione come nessuna mano mortale o voce umana possa mai sperare di rendere. V'era in quelle note una sonorità così strana, in quelli accenti una espressione così divinamente straziante, che certo se avesse dovuto uscire da un petto umano, l'avrebbe infranto. Era di quei canti che fanno morire. (Gualdo en Lattarulo: 2000, 86).

El tema musical adquiere tonos más prosaicos y humorísticos en el cuento de Antonio Ghislanzoni, *Il violino a corde umane* (1874), donde el elemento diabólico y macabro es un pretexto para exhibir una (pobre) retórica de tonos nacionalistas en torno a una supuesta superioridad artísticas de los músicos italianos sobre los alemanes. El talentoso violinista alemán Franz Sthoeny envidia el genio musical de Paganini. Sin embargo, su maestro le confiesa que el talento del violinista italiano se debe a su violín, cuyas cuerdas están fabricadas con entrañas humanas, que infunden al sonido la variedad y los colores de la voz humana. Pasado un tiempo, el maestro de Franz decide sacrificarse, ofreciendo a Franz sus propias entrañas para que su pupilo pueda alcanzar la fama y la gloria que se merece. Franz acepta y desafía Paganini a un duelo musical donde, sin embargo, fracasa clamorosamente. Destrozado y lleno de remordimiento, Franz confiesa a Paganini todo lo que ha hecho. El maestro, en tono paternalista, le contesta: «Un'altra volta, quando vorrai comunicare al tuo violino l'anima, il fuoco, la passione, la vivacità che io possiedo, fa che le tue corde sieno composte di fibra italiana.» (Ghislanzoni en Ghidetti, 1985: 106).

El tema del instrumento «divino», que vierte en las notas musicales las cualidades de la voz humana, es presente, como ya mencionamos, en el cuento de Federico De Roberto, *Donato dal Piano* (1888), en el cual, el majestuoso órgano, construido por el monje epónimo, es considerado por el protagonista como el único instrumento que merece la pena ser escuchado:

[...] questo strumento sul quale mani invisibili si esercitano, traendone suoni che errano per la vastità delle navate, sotto il cielo delle cupole, in un ambiente dove tutto è disposto per parlare della vita spirituale, è il solo che valga la pena essere ascoltato. (De Roberto en Ghidetti: 270).

Unos años más tarde, el tema musical es explorado por Luigi Capuana, en el relato corto *Il sogno di un musicista* (1901), publicado en una antología estructurada con un marco metanarrativo, el *Decameroncino*, donde el octogenario doctor Maggioli cuenta sus experiencias fantásticas a los huéspedes del salón burgués de la baronesa Lanari. Aquí, el tema musical como vehículo de lo sobrenatural ya se entrelaza con un punto de vista materialista, característica que, como veremos a continuación, será propia de los *veristi*. El viejo doctor Maggioli declara haber sido un materialista en la época de los sucesos, cuando se hace amigo de un joven músico alemán¹². Este le confiesa haber tenido un sueño donde escucha «un coro di voci femminili» cantar una música extraordinaria. «Nessuna música umana aveva mai attinto quell'altezza di espressione e di forza» (Capuana en Farnetti: 158). El joven pide, en el sueño, poder recordar esa música celestial y perfecta, sin embargo, una voz le advierte que podrá recordar tan solo la primera parte ya que la segunda le llevaría a la muerte. El día de su boda decide ejecutar esa primera parte, pero, enajenado por la fuerza de la ejecución, logra recordar y ejecutar también la segunda parte. La potencia de esa música divina y perfecta no le deja parar y, como predicho por la voz, acaba con su vida. La música, una vez más, se convierte en un medio de conexión entre lo natural y lo sobrenatural, lo material e lo ideal. Aun así, el ideal, como hemos visto, aunque pueda ser vislumbrado y entrevisto, incluso rozado, nunca puede ser alcanzado con plenitud.

Cuando lo fantástico pasará definitivamente a manos de los *veristi*, sus preferencias temáticas se orientarán casi exclusivamente hacia el espiritismo y sus derivaciones. Como señala Ghidetti, hacia el final del siglo, el espiritismo fue considerado como una rama más (aunque «en penumbra») del gran árbol de la ciencia (Ghidetti, 1985: XI). Alimentado por los estudios de Lombroso y otros fisiólogos que buscaban correspondencias entre carácter psicológico y

¹² La curiosa recurrencia de personajes y ambientaciones germánicas será tratada en el apartado siguiente.

morfología física, los veristas metamorfosean el dualismo arte/ciencia en un discurso más amplio entre idealismo y materialismo, donde la figura del artista, por cierto, desaparece. La disputa, por lo tanto, se centra en la discusión sobre la separación entre cuerpo y alma y sobre la naturaleza del uno y de la otra.

Así en *Dame Isabeau* (1886) de Edoardo Calandra:

—Secondo me e secondo tanti, l'anima, la sua come la mia, esprime semplicemente l'insieme delle facoltà, delle funzioni cioè, del cervello e del midollo spinale. Il cervello crea il pensiero, la immaginazione, la memoria, la sensibilità...[...]

—Ma dottore, dottore, dottore, l'intelligenza, il pensiero, la volontà sono immateriali, dico bene? Cioè, mi lasci dire, non hanno le qualità proprie della materia, capisce?...Non sono pesanti, impenetrabili, che so io; quindi tra la materia e il pensiero incompatibilità di termini. [...]
(Calandra en Lattarulo, 2000: 123)

El explorador más asiduo de este tema es sin duda Luigi Capuana, del cual presento tan solo algunos ejemplos. El primero procede del ya señalado *Il sogno di un musicista* (1901), y es parte de un diálogo donde el idealismo del músico alemán choca con el materialismo del profesor:

Ma sappia che la scienza non ha ancora provato che quel che noi vediamo e tocchiamo sia precisamente quale noi crediamo di vederlo e di toccarlo. L'anima sta in questa essenza che noi chiamiamo spirito e non sappiamo affatto che cosa sia. (Capuana en Farnetti, 1990)

El segundo ejemplo procede de *Forze occulte* (1902), donde Capuana elabora el tópico de la pareja atrapada en una casa lejana en la cual ocurren extraños fenómenos:

Egli si era rammentato di un libro inglese letto anni addietro, col quale si pretendeva di dare una prova scientifica dell'immortalità dell'anima e dell'esistenza di Dio. [...] gli autori [...] credevano di aver dimostrato che fin i più impercettibili movimenti del nostro pensiero, non che gli atti e le parole, vengono registrati e fissati nell'universa materia cosmica come su una lastra fotografica [...] (Capuana en Lattarulo, 2000: 221).

Todos los intentos del protagonista de buscar razones «positivas» para explicar las «fuerzas ocultas» presentes en la casa fracasan, sin dejarle otro

remedio que aceptar el hecho irracional. Con la crisis de la última década del siglo XIX, el surgimiento de nuevas corrientes irracionistas y sensualistas, el descredito por las teorías lombrosianas, y el enorme impacto del psicoanálisis, la mirada positivista será rápidamente abandonada y la dialéctica entre espíritu y materia, ideal y real, alma y cuerpo quedará, una vez más, irresuelta.

2.3. LA JETTATURA Y EL OTRO: EL VAMPIRO PSÍQUICO

Si repasamos los relatos citados en estas páginas, notaremos una sospechosa preponderancia de ambientaciones y personajes de cepa nórdica, casi exclusivamente pertenecientes al área austro-germánica. ¿Por qué?

Ya señalamos como los *scapigliati* intentaron despojarse de modelos culturales y literarios considerados obsoletos e inadecuados, como las novelas histórico-pedagógicas de Manzoni, y adoptaron una actitud xenofílica como forma de protesta y renovación. Uno de los modelos literarios de elección fue, como vimos, ese fantástico de origen romántico que las generaciones de escritores italianos anteriores habían rechazado impidiendo, por lo tanto, la realización de un sustrato fantástico nacional al cual los *scapigliati* pudiesen recurrir. Es plausible, pues, que la falta de referentes culturales nacionales inmediatos respecto a la literatura fantástica, orientase los escritores italianos no solo a imitar temas, motivos y recursos narrativos sino también sus connotaciones étnicas y geográficas. Significativamente, algo similar ocurrirá también durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, cuando en Italia se popularizó la ciencia ficción. Una famosa anécdota atribuida a Carlo Fruttero, editor de la serie de novelas de *fantascienza* «Urania», cuenta que durante una entrevista afirmó que nadie podía imaginar una astronave aterrizando en Lucca (pequeña ciudad toscana). Lo que en verdad quería decir es que ni se podían concebir novelas de ciencia ficción ambientadas en Italia, ni que los italianos pudiesen escribir buena ciencia ficción.

Volviendo al siglo XIX, la influencia anacrónica del romanticismo nórdico en Italia no parece, de todas maneras, condición suficiente para justificar la presencia masiva de personajes y ambientes germánicos en los

relatos fantásticos italianos, ya que, como vimos, igual ascendencia tuvieron los escritores franceses, ingleses y americanos.

Creo, pues, que habría que mirar a la dimensión social y psicológica de este fenómeno. Mario Praz nos recuerda, por ejemplo, como a menudo, en el teatro isabelino o en las novelas góticas inglesas, Italia y España fueron escenarios predilectos de misterios y delitos (Praz, 1976: 47). En la misma dirección se mueven las consideraciones de Italo Calvino:

«En la tradición de la *gothic novel*, de las historias de fantasmas, de lo sobrenatural tenebroso, siempre se ha elegido Italia como escenario. Las antiguas ciudades, en las que el pasado medieval y renacentista rebosante de crímenes y de misterios se entretreje indisolublemente con la vida de cada día, parecen hechas adrede para sugerir ese desdoblamiento de la realidad que pone en marcha el mecanismo de este fenómeno literario» (Calvino, 1985: 44-45)

De manera equivalente, pues, podríamos conjeturar que los italianos utilizaron ambientaciones y personajes germánicos por la necesidad de confinar el mal, lo misterioso, lo ominoso, cautelosamente fuera de las fronteras nacionales y dirigirlos hacia un conjunto étnico y cultural que muchos de ellos identificaban como el enemigo y el opresor: los austriacos. Recordemos que la unificación del país se completó solo en 1870 y que la anexión de la última región en manos del imperio austro-húngaro no llegó hasta 1919.

Asimismo, es preciso insertar este mecanismo de elaboración temática dentro de un más amplio proceso cultural que se estaba produciendo en Europa, a saber, la construcción de las identidades nacionales, que Ceserani identifica como la causa principal para la formación del estereotipo cultural del «extranjero que invade el espacio doméstico»¹³. Es en lo fantástico, afirma Ceserani, que el estereotipo se convierte en tema literario, del cual *Der unheimliche Gast* (*El huésped siniestro*, 1819) de Hoffmann se hace modelo ejemplar.

¹³ «La scena dell'apparizione improvvisa e inaspettata di uno straniero nello spazio domestico di una casa è quasi uno stereotipo, presente nella psicologia e nell'immaginario culturale delle comunità umane prima ancora che nei testi letterari, artistici e cinematografici, fortemente implicato (e per questo rigido) nei processi di costruzione dell'identità dei popoli, delle comunità etniche e in quelle nazionali.» (Ceserani, 1996: 91).

L'improvvisa intrusione di un personaggio che ha le caratteristiche culturali dello straniero, dentro lo spazio riservato e protetto che appartiene a una famiglia o a una comunità ristretta, prende d'improvviso aspetti inquietanti, suscita reazioni di profondo turbamento psicologico e non più solo di semplice esclusione dell'elemento estraneo. (Ceserani, 91).

Por lo tanto, de manera más o menos consciente, para los escritores italianos que vivieron el proceso de unificación y la lenta y problemática construcción de una identidad nacional el enemigo austriaco, encarnado en el «tipo germánico», constituía un «huésped siniestro» casi prototípico, fuente primaria de las nuevas «reacciones de profunda turbación psicológicas». En relación a este último punto, vale la pena subrayar que en todos los cuentos analizados que presentan este tema, el «otro» se manifiesta solo en su dimensión social o doméstica, nunca en la individual o psicológica. No hay dobles, sombras o lados oscuros de uno mismo. Falta, pues, esa investigación sobre la naturaleza del individuo, la identidad y la fragmentación del Yo que, en cambio, será objeto central de la poética de los «vanguardistas» italianos.

De hecho, allí donde otras literaturas materializan sus miedos e inquietudes en todos los tres grados de separación todoroviana, que se concretan en un amplio abanico de presencias inquietantes, amorfas e inaprensibles, monstruos y dobles malvados, la narrativa fantástica italiana elabora el «huésped siniestro» bajo la forma prácticamente exclusiva del «hombre fatal» o vampiro psíquico que invade un espacio familiar.

La peculiaridad de esta elección casi unívoca se debe probablemente a la popularidad y difusión de una figura similar que procede del ámbito folklórico italiano, especialmente napolitano: el *jettatore*.

El etnólogo Ernesto De Martino explicó el fenómeno de la *jettatura* en su libro *Sud e Magia*, afirmando que se trató de «una risoluzione pratica di compromesso fra l'antico fascino stregonesco, il fascino della «magia naturale» e i temi del razionalismo settecentesco». (De Martino, 1959: 148) Para De Martino, los ilustrados napolitanos, incapaces de despegarse por completo de las tradiciones supersticiosas, buscaron una vía media, típicamente italiana que intentó conciliar magia e ilustración. Uno de los resultados, en literatura, fue la

obra de Nicola Valletta *Cicalata sul fascino, detto volgarmente jettatura* (1787), un *divertissement* que, entre lo serio y lo divertido, ayudó a difundir la creencia que atribuye a ciertas personas (en gran medida hombres), dotadas de rasgos físicos, porte y características peculiares, la capacidad más o menos consciente, de causar desgracias y traer mala suerte con su sola presencia. Gran importancia tuvo el hecho que la creencia en la *jettatura* abarcaba todas las clases sociales¹⁴. De Martino recupera la anécdota narrada por Alexandre Dumas en el *Corricolo* (1841) donde se cuenta que el rey borbón Ferdinando I de las dos Sicilias, se negó varias veces a invitar a corte el arqueólogo Andrea De Jorio (que quería hacerle homenaje de su nuevo libro), convencido que era un *jettatore*. El día 2 de enero de 1825, finalmente cedió a las presiones de la corte e invitó al célebre arqueólogo con el cual se entretuvo unas horas. Al día siguiente Ferdinando I murió por un ataque de apoplejía fulminante. Este tipo de anécdotas eran muy difundidas y los literatos que, como Dumas, viajaban por el reino de Nápoles, quedaban sorprendidos por la permanencia, sobre todo entre las clases intelectuales, de este tipo de creencias.

Uno de estos literatos fue Théophile Gautier, que a la *jettatura* dedicó una novela epónima y que, sin duda, conoció la *Cicalata* de Valletta, ya que la introduce en su novela como una obra clave en el desenlace de los acontecimientos (De Martino, 158-159). Sin embargo, el etnólogo remarca como el protagonista de *Jettatura* (1856) corresponde más bien al héroe clásico byroniano (joven, atractivo y magnético) que no al grotesco y repulsivo aspecto con el cual se identificaban los *jettatori* napolitanos. Además, en manos de Gautier, la *Cicalata* adquiere tonos muy serios que se apartan bastante del «*scherzoso compromesso*» de la obra original (ídem). Así, el escritor francés elabora una especie de hibridación entre el *jettatore* napolitano y el héroe byroniano, creando un modelo al cual los escritores de lo fantástico italianos se inspirarán para componer sus «hombres fatales».

Un ejemplo paradigmático nos lo ofrece, una vez más, Iginio Ugo Tarchetti con su relato largo *I fatali* (1869), directamente inspirado a la novela de Gautier, de la cual Tarchetti retoma el núcleo central de la trama. En *Jettatura*, el

¹⁴ Sería interesante poder investigar si la difusión de este tipo de creencias y supersticiones en la clase intelectual podría considerarse como otra posible causa de la fallida difusión de la literatura fantástica en Italia.

joven conde Paul d'Aspremont se enamora de la inglesa Alicia Ward causando, con su mirada maléfica, la progresiva consunción de la joven, mientras que el conde de Altavilla, a su vez enamorado de ella, la quiere salvar. En *I fatali*, es un noble polaco, el barón Saternez, quien se enamora de la joven Silvia, de familia burguesa y modesta. Su cercanía debilita peligrosamente a la joven, a cuyo destino fatal se opone solo el primo Davide, enamorado de ella. Este núcleo narrativo corresponde a su vez al modelo byroniano sintetizado en los versos de *Manfred*: «*My embrace was fatal/[...]I loved her, and destro'd her*» (Byron citado en Praz, 1976: 61). Asimismo, las descripciones físicas de los dos hombres fatales se inspira marcadamente, tanto en Gautier como en Tarchetti, con el ángel caído de Byron (véase Praz, 1976: 50-53). Sin embargo, Tarchetti, a diferencia de Gautier, titubea a la hora de aceptar un ideal estético que hace coincidir belleza con acciones fatales.

Egli era nato per il bene. La natura gliene aveva posta l'immagine d'innanzi agli occhi come un'ideale brillante, come una meta soave e luminosa. Egli avrebbe voluto amare, beneficiare, gioire della felicità di tutti gli uomini... e un destino crudele, tremendo, ineluttabile lo condannava a compiere il male, a schiacciare sotto il peso della sua fatalità tutti quegli esseri buoni ed affettuosi che lo circondavano. (Tarchetti en Ghidetti, 1985: 38-39)

Frente a las obvias influencias de Gautier, Tarchetti introduce empero una novedad interesante. Añade un segundo y más poderoso hombre fatal, el bohemio conde de Sagrezwitch, que finalmente desafía y mata el barón de Saternez la noche de su boda con Silvia, salvándola así de la muerte.

Un maléfico y decadente aristócrata es también el protagonista de «*Garofani rossi*» (1893) del verista Salvatore Di Giacomo. En este relato breve, el narrador, un poeta alemán llamado Woldemar, es invitado a asistir a una conmemoración en la lúgubre residencia del barón Karl Meyer. Pronto se da cuenta que será el único invitado y que la ceremonia conlleva la entrega al barón de unos claveles rojos por parte de una joven campesina, Fridolina, según una tradición empezada por su bisabuelo. Mediante las confidencias de Meyer, Woldemar descubre que el barón está mal visto por el pueblo, que le acusa de provocar desgracias, arruinar la cosecha y enfermar al ganado.

Io qui non sono amato come il mio bisavolo: lo sento, lo so. Non trovo nessuno sulla mia via; la gente si nasconde quando io arrivo, fugge se m'incontra, o, se non ne ha il tempo, si scappella paurosamente e scantona. (Di Giacomo en Farnetti, 206).

El pueblo reacciona frente a Meyer como lo haría frente a un típico jettatore napolitano. Sin embargo, la melancólica conciencia del barón respecto a su propia naturaleza lo convierte en un híbrido vampírico muy parecido al barón Saternez de Tarchetti.

Hai tu mai vista la stampa famosa de Alberto Durero? Io sono come il suo *Cavaliero* cui la *Morte* salta in groppa al cavallo. (Ídem).

Cuando finalmente llega la hora de la entrega de los claveles, en lugar de Fridolina se presenta el reverendo Zaccaria anunciando, con una mezcla de cólera y tristeza, que la planta de claveles se ha marchitado y que la joven ha muerto.

Un idéntico destino espera a una joven y virginal americana en el cuento «Il diavolo alla festa» (1905) de Enrico Annibale Butti. A pesar de haber entrado ya en el siglo XX, Butti emplea al pie de la letra el tema del huésped siniestro, retomando además una serie de convencionalismos, como el uso de iniciales para identificar a los personajes o el recurso del cuento enmarcado. El largo relato empieza con varios personajes en un salón aristocrático que discuten sobre el tema de la jettatura. Uno de los más animados es el profesor Z., el cual afirma que los jettatori son espíritus malvados, unas suerte de diablos cuya misión en la tierra es sembrar desgracias. Entre los comentarios, resalta la confesión del general De S. que declara haber conocido personalmente un jettatore y, bajo petición general, empieza a contar su historia. Aún joven teniente, fue invitado a un prestigioso baile en el palacio de los marqueses Panicelli. Durante la fiesta conoce a un extranjero de porte noble que se presenta como el conde vienés Graf von Teufelsturm. A medida que pasa el tiempo, el teniente empieza a relacionar el conde con una serie de acontecimientos extraños como un aumento repentino de la temperatura y el desmayo de algunas mujeres con las cuales el conde baila. Todo, sin embargo, parece ser una coincidencia hasta que, durante una *polka*, el conde causa la muerte de una joven y diminuta americana y huye. El teniente lo persigue en la

fría y nevosa noche y, cuando finalmente se enfrentan, descubre la naturaleza diabólica del conde:

Misericordia! Era possibile? Non era dunque un'allucinazione di delirio? Il conte di Teufelsturm era irriconoscibile! [...] il suo viso era divenuto tutto rosso, d'un rosso bruno e quasi violaceo, che gli dava un'espressione veramente diabolica! [...] E i suoi occhi fiammeggiavano, parevano due carboni accesi, che sprizzassero scintille nell'oscurità delle orbite! (Butti en Lattarulo, 2000: 275)

Se repite pues, el tópico del vampiro psíquico que causa la muerte de una joven inocente. Por primera vez, pero, podemos notar un toque de monstruosidad y de características sobrehumanas en la descripción del vampiro, aunque difuminadas y presentes solo en el final.

Completamente distinta es la aproximación al «otro» de Luigi Capuana, que con el cuento «Il vampiro» (1907) vuelve, una vez más, sobre el tema del conflicto entre materia y espíritu, poniendo un científico materialista y escéptico, el profesor Mongeri, cara a cara con un acontecimiento sobrenatural, del cual son víctimas el viejo amigo Lelio Giorgi y su familia. Lelio sostiene que él y su familias son acosados cada noche por una presencia maléfica que, además, vampiriza las energías vitales de su bebé. Este espíritu maligno declara ser el ex marido de Luisa, la actual mujer de Lelio, que quiere vengarse porque cree haber sido envenenado por Luisa. El profesor Mongeri, al principio, se mofa de Lelio y despacha el asunto aduciendo que se trata de alucinaciones y profesando su fe en la ciencia positiva:

Per la scienza non esiste altro, all'infuori di questo mondo materiale. Lo spirito...Essa lascia che dello spirito si occupino i credenti, i mistici, i fantastici che oggi si chiamano spiritisti... (Capuana en Ghidetti, 339).

Para liberarse de la insistencia del amigo, sin embargo, Mongeri admite que existen unos remedios empíricos que proceden de la cultura popular, que la ciencia aún está investigando y que parecen funcionar. Sugiere por lo tanto a Lelio de incinerar el cuerpo del difunto ex marido de Luisa. Además, acepta pasar la noche en casa de su amigo, convencido que, frente a su mirada fría y científica, el fenómeno no ocurriría. Para su sorpresa, pero, el vampiro vuelve y amenaza con llevarse la vida del niño. Afortunadamente, el remedio de la

incineración funciona y la presencia maléfica poco a poco se disuelve hasta desaparecer. Como con muchos protagonistas de los cuentos de Capuana, el profesor Mongeri no puede hacer otra cosa que admitir la inexplicabilidad del fenómeno e incorporarla a su experiencia.

2.4. LO FANTÁSTICO EN LOS «VANGUARDISTAS» DEL SIGLO XX.

El nuevo siglo se abrió aún más contradictorio y dualista que el anterior. El imperialismo enmascaraba las fragilidades internas de los estados, la expansión económica desataba fuertes conflictos sociales, la aceleración tecnológico-científica producía vértigo y pesadillas y las farolas nocturnas de la *belle époque* encubrían las oscuras nubes que anunciaban la primera guerra mundial. Estados Unidos desplazó Europa como nueva potencia económica, imponiendo su modelo industrial y sentando las bases para la creación de lo que, años después, Eric Fromm definirá como *Homo Consumens*.

Italia vivió un breve pero significativo renacimiento cultural, sobre todo hacia finales de la primera década, cuando surgieron una serie de tendencias que, aunque heterogéneas, convenían en denunciar la necesidad de una renovación en ámbito artístico y literario. Algunos, como los futuristas, optaron por una política de corte total y agresivo hacia toda tradición, lanzándose contra la «fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios», exaltando la violencia, la velocidad, el automóvil y todos los símbolos de la modernidad, y glorificando la guerra «única higiene del mundo» (Marinetti, «Le Futurisme», 1909). Los futuristas posteriormente se alinearon sin muchos traumas a la ideología fascista. Otros grupos, como los metafísicos, pretendían desarrollar la capacidad de ver en las escenas y en los objetos cotidianos, una realidad mucho más amplia y significativa. «Noi metafisici abbiamo santificato la realtà» dirá el pintor Giorgio de Chirico en una entrevista de 1919 (De Chirico, Far, 2002: 16). Los metafísicos, junto a otros grupos, recuperaron la tradición clásica, pero entendida como receptáculo de elementos y recursos para poder interpretar el presente. Este procedimiento encontrará sus máxima expresión, en literatura, con la *Tierra baldía* de T.S.Eliot y el *Ulises* de Joyce, ambas publicadas en 1922. Tanto en los futuristas como en los metafísicos se siente la necesidad de abrir y expandir las fronteras de lo real.

Entre los escritores que se dedicarán a lo fantástico pues, este tipo de postura significará un cambio total de perspectiva respecto a las tendencias del *ottocento*.

Uno de los primeros escritores que exploraron las posibilidades de este nuevo fantástico fue Giovanni Papini (1881-1956). Sus cuentos, recogidos en dos volúmenes, *Il tragico quotidiano* (1906) e *Il pilota cieco* (1907), plasman una serie de inquietudes con las cuales el escritor intenta trascender «la maledetta quotidianità», construyendo un fantástico «interior», que surja del ser humano mismo, en oposición al paradigma del fantástico del siglo XIX, que él define «fantástico exterior», que nacía de la irrupción de lo excepcional en lo cotidiano.

Io ho voluto far scaturire il fantastico dall'anima stessa degli uomini, ho immaginato di farli pensare e sentire in modo eccezionale dinanzi a fatti ordinari. Invece di condurli in mezzo a peripezie bizzarre, in mondi non mai veduti, in mezzo ad avvenimenti incredibili, li ho posti davanti ai fatti della loro vita ordinaria, quotidiana, comune ed ho fatto sentire a loro stessi tutto quello che c'è in essa di misterioso, di grottesco, di terribile. (Papini citado en Lattarulo, XXIX).

El cambio de perspectiva en relación al fantástico «clásico» es radical. Lo extraordinario se halla en lo cotidiano y está en la mirada del observador descubrirlo. O, mejor dicho, es la mirada del observador que puede convertir lo cotidiano en extraordinario. Esta subjetivación y relativización de la mirada es el elemento verdaderamente nuevo, ya vislumbrado por Nietzsche y que a principios del XX se fortalece, gracias también al respaldo de la ciencia. La publicación de la teoría de la relatividad de Einstein (1905 y 1915) fortificó aún más en el imaginario colectivo, el *motto* nietzscheano «no existen hechos eternos ni verdades absolutas.» (Nietzsche, *HdH*, c.I, 2).

El objeto de investigación real en este nuevo fantástico se convierte pues, en el ser humano mismo. Se replantean su ontología, capacidades cognitivas y perceptivas, y misterios psicológicos: «niente succubi o fantasmi, niente fontane che piangono, ma soltanto uomini, e il creatore del fantastico dichiara d'identificarsi con l'oggetto fantastico» (Sartre, citado en Lattarulo: XXX). Así, Papini reintroduce, por ejemplo, en «Due immagini in una vasca» (1907) el tema del doble, pero ya no es tiempo de «huéspedes siniestros», ominosos y terribles.

El doble de Papini es un elemento más de esta realidad incomprensible y absurda, con el cual se tiene que lidiar:

In un momento mi accorsi della verità: la sua immagine rassomigliava perfettamente a quella ch'io riflettevo setta anni innanzi! In altri tempi, forse, ciò mi avrebbe spaventato ed avrei certamente gridato come chi è preso nel cerchio di qualche invincibile ossessione. Ma sapevo ormai che soltanto l'impossibile divien qualche volta reale e perciò non fui troppo atterrito (Papini en Lattarulo, 286-287).

Papini irradia de fantástico la realidad cotidiana, donde *Das Unheimliche* ya hace tiempo que ha encontrado su hogar. Son los prolegómenos de esas líneas de fuga de lo fantástico que se desplegarán hacia lo absurdo y la paradoja, encontrando su pleno desarrollo en las obras de Kafka y Borges.

De hecho, el mismo Borges admitió, a su manera, la influencia que el escritor italiano, leído cuando aún era un niño, tuvo en su producción posterior: «Leí a Papini y lo olvidé. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz; el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria [...]. Ahora, al releer aquellas páginas tan remotas, descubro en ellas, agradecido y atónito, fábulas que he creído inventar y que he reelaborado a mi modo en otros puntos del espacio y del tiempo. Más importante aún ha sido descubrir el idéntico ambiente de mis ficciones.» (*Borges todo el año*, 2015).

El replanteamiento sobre la naturaleza del ser humano y sobre su relación con un entorno cada vez más incomprensible, lleva a los vanguardistas italianos a experimentar también con las formas literarias, los estilos y la lengua misma. Uno de los más originales es sin duda Aldo Palazzeschi (1885-1974), que Italo Calvino define como «poeta y narrador de extraordinaria agilidad en su grotesca imaginación.» (Calvino, 1985: 45). Cercano, en un primer momento, al futurismo, pero nunca del todo identificable ni con los ideales ni con la poética de este movimiento, Palazzeschi reelabora géneros y formas literarias de manera original que le permiten burlarse del mundo al mismo tiempo que denunciar su absurdidad. Es el caso de *Il codice di Perelà* (1911) una novela evocadora de los cuentos de hadas, estructurada con diálogos rápidos y pocas descripciones, que la acercan a la forma de la *pièce* teatral. Cuenta la historia de Perelà, un hombre hecho de humo, creado en una chimenea por tres ancianas

señoras, Pena, Rete y Lama. Un día, Perelà llega a la ciudad de Torlindeo, donde es acogido como un hombre extraordinario y poderoso, al cual el rey encarga la escritura de un nuevo código para la ciudad. Sin embargo, es acusado injustamente de homicidio y encarcelado. Afortunadamente, una mujer enamorada de él obtiene del rey el permiso para poner una chimenea en la celda, desde la cual Perelà podrá finalmente huir. La creación del hombre de humo, permite a Palazzeschi elaborar una alegoría del ser humano contemporáneo, inconsistente y alienado:

— E voi che cosa siete signore?

— Io sono...Io sono...molto leggero, io sono un uomo molto leggero;

(Palazzeschi, 1920: 8)

Su vacuidad física se traduce también en una total inacción y pasividad comportamental. Como constata Gino Tellini «l'uomo di fumo è un personaggio fantasma, che c'è e non c'è, sospeso tra presenza e assenza. Non agisce e non prende iniziativa, non ha propositi né programmi.» (Ihring y Wolfzettel, 2003: 113). Son los ciudadanos de Torlindeo que atribuyen a Perelà, características que él no tiene. En cierto sentido, es el exterior que construye el yo o los yoes del personaje en un acercamiento al tema de la construcción de la identidad no disímil a lo que elaborará Luigi Pirandello.

A una mayor y renovada introspección psicológica, fruto del éxito de las teorías psicoanalíticas, se añade un interés por la condición humana que los nuevos modelos económicos y sociales estaban reconfigurando. El nuevo sistema de producción industrial implementado por Henry Ford, la división y mecanización del trabajo, las máquinas, los movimientos repetitivos y perpetuos de la cadena de montaje contribuían a intensificar un discurso sobre la alienación del ser humano que se había originado con Marx. De aquí la fijación de los metafísicos con la representación de maniqués, muñecos y paisajes industriales transfigurados. Algunos de estos elementos son incorporados, entre finales de los años diez y principios de los veinte, por el escritor Massimo Bontempelli (1878-1960), que, unos años más tarde, ya consumada la transición del futurismo al «novecentismo», teorizará y difundirá el concepto de «realismo mágico». La cercanía de Bontempelli con el movimiento metafísico es evidente ya en la «farsa in prosa e musica» *Siepe a*

nord ovest (1919), donde marionetas y seres humanos comparten un mismo espacio, pero son incapaces de percibirse los unos a los otros, aunque las acciones de unos repercuten en las vidas de los otros. Su amigo Giorgio De Chirico se ocupa de dibujar los bocetos para la obra que será impresa en pocos ejemplares y nunca puesta en escena. La relación entre seres humanos y muñecos es retomada y perfeccionada en obras posteriores como *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), una novela con evidentes referencias intertextuales de *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), en la cual el narrador relata una experiencia que tuvo a los ocho años cuando, por un castigo, es encerrado en una habitación que contiene solo una ajedrez y un espejo. Mirando en el espejo, el niño se da cuenta que las piezas son animadas. Pronto, el rey blanco le invita a pasar al otro lado.

Es, sin embargo, en la «fiaba» metafísica *Eva ultima* (1923) que se anticipan ya todos los elementos del realismo mágico, presentes en las obras posteriores. Concebida en un primer momento como *pièce* teatral y readaptada como novela, esta obra coge e invierte el planteamiento temático de *L'Ève Future* (1886) de Auguste Villiers de L'Isle-Adam. En *Eva ultima*, es la protagonista epónima que se enamora de una marioneta, llamada Bululù, paradójicamente el único ser que parece dotado de sensibilidad humana. La novela está envuelta por una atmósfera ambigua y permeada de elementos míticos y simbólicos, característicos de cuentos de hada y relatos folclóricos, aunque estos elementos entran en una relación disonante con los personajes y sus acciones. Además, los juegos intertextuales y los recursos metanarrativos diseminados por toda la obra recuerdan constantemente al lector que se trata de una ficción. Pero, la reflexión sobre realidad y ficción (otro de los temas favoritos de Pirandello) se extiende también a la naturaleza ontológica del ser humano. Eva, durante un convite organizado en su honor, tiene que asistir a un espectáculo de marionetas, pero, ya turbada por sus emociones hacia Bululù, pregunta al autor de la obra si se trata de marionetas «verdaderas» o «falsas», creando un evidente equívoco semántico:

«E sono marionette?»

«Sicuro», rispose l'amico.

«Ma... vere?»

«E che?» domandò l'amico «esistono delle marionette finte?»

«Non so...» mormorò Eva.

«Aspettate» gridò il filosofo «faccio un ragionamento. Una marionetta è un uomo finto. Dunque una marionetta finta è un uomo finto finto, cioè un uomo vero, il vero uomo vero, il solo uomo vero, l'uomo vero per eccellenza.» (Bontempelli, 1978: 430)

Se trata, pues, de una problemática «metafísica», de la cual Bontempelli intuye las procedencias y las dificultades, que denuncia empleando una figura que habría podido inspirar (o quizás inspiró) Todorov con su alegoría del «pacto col diablo»:

Il diavolo ha bisogno che l'uomo non creda a sè stesso e al mondo [...]. Per qualche tempo la cosa gli è riuscita per mezzo del materialismo e poi del suo luogotenente il positivismo; quando non li ha più potuti tenere in piedi, ha dovuto ricorrere al relativismo [...]. La nostra dunque è un'impresa contro il diavolo. (Bontempelli citado en Farinelli, 2012: 26)

Para enfrentarse a esta empresa, el autor propone desplegar los recursos del realismo mágico, un arte y una literatura que sepan recuperar una dimensión sorprendente y extraordinaria de la realidad cotidiana, tal y como lo hacían los pintores italianos del *quattrocento*. «In nessuna altra arte troviamo nel passato parentele più strette che con quella pittura di cui abbiamo parlato, in nessuna vediamo così in pieno attuato quel 'realismo magico' che potremmo assumere come definizione della nostra tendenza» (Bontempelli citado en Giordano, 2009: 116).

En las décadas que siguen Bontempelli se dedicará a explorar este territorio, influenciando a otros autores, como Anna Maria Ortese (1914-1998), de la cual el mismo Bontempelli recomendará la publicación de su primera antología *Angelici dolori* (1937). A pesar de la «vuelta al orden» que caracteriza el periodo fascista, o quizás justamente por ello, los años treinta y cuarenta serán un momento particularmente florido para lo fantástico italiano que, aparte de la ya citada Ortese, conocerá dos de sus mayores exponentes: Tommaso Landolfi (1908-1979) y Dino Buzzati (1906-1972). Ya que este periodo excede los límites cronológicos fijados por el presente trabajo bastará con

recordar una breve descripción que de ellos da uno de sus más grandes admiradores, Italo Calvino:

Buzzati, dotado de una vena fantástica nórdica y una maestría narrativa instintiva, era un periodista que escribía infatigablemente sus cuentos para los periódicos, lejos de los ambientes literarios e intelectuales, con extraordinarios resultados cuando no se dejaba arrastrar por la facilidad de su vena; Landolfi en cambio era un literato supersofisticado y políglota, excelente traductor de Ljesjkov y de Hofmannsthal, un postrer *dandy* aristocrático y jugador, cuyos cuentos son refinados pastiches entre el romanticismo negro, el surrealismo y la pereza meridional (Calvino, 1985: 47).

Tocará al mismo Calvino tomar el relevo de la literatura fantástica italiana, que gracias a la labor de los escritores vanguardistas y post-vanguardistas, llegará a una madurez formal y expresiva nunca alcanzadas durante el siglo anterior.

3. CONCLUSIONES Y LÍNEAS ABIERTAS DE INVESTIGACIÓN

El interés de la crítica literaria italiana hacia una literatura fantástica nacional no empezó, como mencionamos al inicio, hasta mediados de los años ochenta del siglo XX, cuando Enrico Ghidetti publicó la primera antología de relatos fantásticos italianos del siglo XIX, revelando al mundo académico que, aunque marginal en el panorama europeo y mundial, este género fue cultivado por numerosos autores de la península y no era falta de relevancia. Tras la publicación de Ghidetti se sucedieron una serie de antologías y ensayos críticos, algunos de los cuales hemos citado y tratado en el presente trabajo. Aun así, el estudio sobre lo fantástico italiano permanece todavía en las periferias del interés de la crítica, que sigue marcada por cierto canon tradicional y elitista.

En el presente trabajo he querido ofrecer, por un lado, una visión panorámica del desarrollo de la literatura fantástica italiana a lo largo del siglo XIX, enmarcándola en el contexto histórico y socio-cultural europeo; por otra parte, he proporcionado algunos ejemplos significativos de cómo este género, aun participando de los grandes temas debatidos en el mundo occidental, desarrolló unas características propias, resultado del peso de su propia tradición y de las peculiares circunstancias y condiciones en las cuales surgió. Sin embargo, en el presente trabajo se dejan abiertas varias líneas de investigación posibles para un ulterior desarrollo del tema.

Hemos indicado, por ejemplo, como el romanticismo italiano rechazó firmemente esas corrientes góticas, macabras y fabulosas que procedían del norte de Europa, optando por una renovación cultural más ilustrada y moderada, que se modeló en torno a la búsqueda manzoniana del *santo vero*, una reforma lingüística y una predilección por la novela histórica de corte patriótico. Sin embargo, la vehemencia con la cual los intelectuales italianos se lanzaron contra lo fantástico romántico nórdico indica que este tipo de literatura «invadió» efectivamente la península. Sería interesante investigar, pues, la recepción de este tipo de obras en Italia, y si tuvieron o no una repercusión en la producción nacional a pesar de lo que, finalmente, fue transmitido por el canon.

Por otra parte, hemos observado como un fantástico italiano caracterizado por esos rasgos que Ceserani definió como «típicamente modernos», influenciado sobre todo por las obras de Hoffmann y Poe, fue posible solo a partir de los años sesenta, en pleno proceso de unificación del país, cuando una nueva generación de literatos, los *scapigliati*, ya con el control de una lengua finalmente moderna, lanzó una mirada ásperamente crítica hacia un modelo de sociedad desprovisto de poesía, donde dominaban el utilitarismo, la expansión industrial y el desenfrenado y descontrolado progreso científico y tecnológico. Estos mismos aspectos de la sociedad fueron incorporados, sin embargo, en otros filones narrativos que merecerían la pena ser explorados y que se alienaban a las tendencias europeas encabezadas por Julio Verne y, posteriormente H.G. Wells: la ciencia ficción y las novelas utópicas y ucrónicas. La cantidad de autores italianos que entre 1860 y 1914 se dedicaron a escribir utopías futuristas, viajes interplanetarios y fantasiosos desarrollos de la ciencia es sorprendente y denota una relevancia en el panorama literario italiano de la época que, quizás, ha sido subestimada hasta ahora. Algunos ejemplos: Ippolito Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri*, (1860); Antonio Ghislanzoni, *AbraKadabra, storia dell'avvenire* (1864-65 y 1884); Agostino Della Sala Spada, *Nel 2073!* (1874); Carlo Dossi, *Colonia felice* (1874); Ulisse Grifoni, *Dalla Terra alle stelle* (1887); Yambo (Enrico Novelli), *Dalla Terra alle stelle* (1890); F. Bianchi, *Dalla terra a Marte* (1895); Paolo Mantegazza, *L'anno 3000* (1897); Giustino Ferri, *La fine del secolo XX* (1906); Emilio Salgari, *Le meraviglie del 2000* (1907); Luigi Capuana, *Quattro viaggi fantastici* (1911).

Los territorios de la narrativa especulativa y fantástica fueron, además, meta predilecta para aquellos autores que se dedicaron a la literatura juvenil que, como mencionamos brevemente algunos apartados atrás, floreció como exitoso subproducto de la combinación entre la necesidad de educar y formar la «nueva» Italia y la rápida expansión de la industria editorial. A pesar del éxito comercial y de la fama que varios de sus autores gozan todavía, este tipo de narrativa pertenece a una rama del árbol literario donde raramente llega la luz de la crítica. Es el caso de Emilio Salgari, del cual se podrían reevaluar las contribuciones a lo fantástico y a la narrativa especulativa (por ejemplo *Le novelle marinaresche di Mastro Catrame* de 1894 y el ya mencionado *Le meraviglie*

del 2000 de 1907). Pero también de figuras menos conocidas, como Yambo, ecléctico escritor, periodista, ilustrador y dibujante de cómics, autor, por otra parte, del primer cortometraje italiano de ciencia ficción, *Un matrimonio interplanetario* (1910).

Por último, sería preciso elaborar un estado de la cuestión sobre lo fantástico italiano contemporáneo, del cual no he detectado, hasta donde he podido llegar con mi investigación, estudios críticos relevantes. Concretamente, se podría estudiar la incorporación de lo fantástico tanto en literatura como en otras formas narrativas, ya sea en el cine, los videojuegos o el cómic. De hecho, es quizás en esta última forma, que lo fantástico italiano actual se ha sentido más cómodo, combinando la calidad con el éxito comercial. Entre los ejemplos más populares están seguramente los *fumetti* de la editorial Sergio Bonelli, como *Martin Mystère* (1982), *Dylan Dog* (1986) y *Dampyr* (2000).

4. BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- ARRIGHI, Cletto. 1862. *La scapigliatura E Il 6 Febbraio*. Milano: Tipografia Giuseppe Redaelli.
- BAUDELAIRE, Charles. 2012. *Las Flores Del Mal*. Ed. y trad. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra.
- BONTEMPELLI, Massimo. 1987. *Opere Scelte*. Ed. por Luigi Baldacci. Milano: Arnoldo Mondadori.
- FARNETTI, Monica, ed. 1990. *Racconti Fantastici Di Scrittori Veristi*. Milano: Mursia.
- GHIDETTI, Enrico, ed. 1985. *Notturmo Italiano: Racconti Fantastici Dell'ottocento*. Roma: Editori Riuniti.
- LATTARULO, Leonardo. 2000. *Il Vero E La Sua Ombra : Racconti Fantastici Dal Romanticismo Al Primo Novecento*. Roma: Quiritta.
- LEOPARDI, Giacomo. 1997. *Tutte Le Poesie E Tutte Le Prose*. Edited by Lucio Felici and Emanuele Trevi. Roma: Newton & Compton.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1878. *Humano Demasiado Humano*.
- PALAZZESCHI, Aldo. 1920. *Il Codice Di Perelà*. Firenze: Vallecchi Editore.
- TARCHETTI, Igino Ugo. 1874. «Amore Nell'arte.» In *Fosca: Racconto. Amore Nell'arte. Tre Racconti*. Milano: Sonzogno.

ESTUDIOS

- ABRAMS, Meyer Howard. 1971. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. A Galaxy Book; GB 360. Oxford University Press.
- BONAVITA, Riccardo. 2005. *L'Ottocento, vol.5 de Storia Della Letteratura Italiana*. Edited by Andrea Battistini. Bologna: il Mulino.
- BORGES, Jorge Luis. 1967. *La Literatura Fantástica*. Conferencia pronunciada en la Escuela Camillo y Adriano Olivetti el 7 de Abril de 1967. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti.
- BORGES, Jorge Luis. 1978. Prólogo a Giovanni Papini, *El espejo que huye*. Buenos Aires: Librería La Ciudad / F.M. Ricci.

- BRIGGS, Asa, and Patricia Clavin. 1997. *Historia Contemporánea de Europa*. Barcelona: Crítica.
- CALVINO, Italo. 1985. «La Literatura Fantástica Y Las Letras Italianas.» En *Literatura Fantástica*. Madrid: Siruela.
- CALVINO, Italo. 2002. «Racconti Fantastici Dell'ottocento.» En *Mondo Scritto E Mondo Non Scritto*. Milano: Mondadori.
- CASTEX, Pierre. 1951. *Le Conte Fantastique En France*. Paris: Librairie José Corti.
- CESERANI, Remo. 1996. *Il Fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- CROCE, Benedetto. 1914 (1904). *La Letteratura Della Nuova Italia*. Bari: Laterza.
- DE CHIRICO, Giorgio, Isabella Far y Jole De Sanna. 2002. *Commedia Dell'arte Moderna*. Milano: Abscondita.
- DE MARTINO, Ernesto. 1982. *Sud E Magia*. Milano: Feltrinelli.
- DOMÍNGUEZ, Javier. 2006. "Cultura Y Arte, Una Correspondencia En Proceso. Correcciones a Una Interpretación Establecida Sobre El Ideal Del Arte de Hegel." *Areté: Revista de Filosofía* 18 (2). Pontificia Universidad Católica del Perú: 267–87.
- FARINELLI, Patrizia. 2012. «Oltre Il Tempo Attraverso Il Mito: Bontempelli E L'attualizzazione Narrativa Di Un Progetto Teorico-Da Eva Ultima Al Viaggio d'Europa.» *Ars & Humanitas: Revija Za Umetnost in Humanistiko* 6 (2): 23–36.
- GAY, Peter. 2007. *Modernidad: La Atracción de La Herejía de Baudelaire a Beckett*. Trad. Marta Pino Moreno. Barcelona: Ediciones Paidós.
- HOBBSAWN, Eric John. 1996. *The Age of Revolution 1789-1848*. New York: Vintage.
- IHRING, Peter y Friedrich Wolfzettel, ed. 2003. *La Tentazione Del Fantastico : Narrativa Italiana Fra 1860 E 1920*. Perugia : Guerra Edizioni.
- MELANI, Costanza. 2006. *Effetto Poe: Influssi Dello Scrittore Americano Sulla Letteratura Italiana*. Firenze: Firenze University Press. [versión kindle ebook]
- PRAZ, Mario. 1976. *La Carne, La Morte E Il Diavolo Nella Letteratura Romantica*. Firenze : Sansoni.
- PYKETT, Lyn. 2012. «Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel.» In *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, edited by Deidre David. Cambridge: Cambridge University Press.

- ROAS, David. 2011. *La Sombra Del Cuervo. Edgar Allan Poe Y La Literatura Fantástica Española Del Siglo XIX*. Madrid: Devenir Ensayo.
- ROAS, David. 2011. *Tras Los Límites de Lo Real : Una Definición de Lo Fantástico*. Madrid : Páginas de Espuma.
- RODA, Vittorio. 1996. *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*. Napoli: Liguori Editore.
- ROSA, Giovanna. 1997. *La Narrativa Degli scapigliati*. Bari: Laterza.
- RUDDICK, Nicholas. 2008. "The Fantastic Fiction of the Fin de Siècle." In *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, edited by Gail Marshall. Cambridge: Cambridge University Press.
- TORODOV, Tzvetan. 1981. *Introducción a La Literatura Fantástica*. México D.F.: Premia.
- TODOROV, Tzvetan. 2009. *Imperfect Garden: The Legacy of Humanism*. Princeton University Press.
- VENUTI, Lawrence. 1999. *L'invisibilità Del Traduttore: Una Storia Della Traduzione*. Hermes (Roma). Roma: Armando.
- VITA, Giordano.. 2009. *Dalle Avventure Ai Miracoli: Massimo Bontempelli Fra Narrativa E Metanarrativa*. Leicester: Troubador Italian Studies. Troubador