

INTRODUCCIÓN:
PARA UN ACERCAMIENTO A LO FANTÁSTICO TEATRAL

PAOLA AMBROSI
Università degli Studi di Verona

SOBRE LO FANTÁSTICO en literatura se ha debatido y escrito mucho y el tema tiene ya una sistematización crítica y metodológica suficientemente articulada y divulgada. Poco se ha reflexionado en cambio sobre las modalidades de lo fantástico en el teatro. La carencia de datos relativos a los textos y a las estrategias de representación, la falta de una bibliografía adecuada pertinente a la escritura dramática, tanto en España como en las demás literaturas occidentales, con escasas y parciales contribuciones francesas, nos han llevado a concretar un primer acercamiento crítico al tema, con un planteamiento amplio desde el punto de vista teórico; acercamiento que resulta complejo al abarcar una previa exploración histórica en busca de referencias concretas a textos teatrales que puedan caer dentro de la categoría de lo fantástico. Y para empezar habrá que saber a qué referirse con «lo fantástico» en el campo teatral, interrogante a la que se intenta dar alguna respuesta en este volumen.

Esta ambiciosa perspectiva teórica se compensa con algunos ejemplos del teatro español e italiano, que constituyen sólidos puntos de referencia: de Valle-Inclán a Pirandello, con una incursión en el mundo de la ópera a través del *Don Giovanni* de Da Ponte y el *Mefistofele* boitano. La estética vanguardista de las piezas de Bergamín nos sirve para contrastarla con la simbolista –llena de magia– del autor gallego. Por último, la peculiaridad de las obras de Nieva atestigua la continuidad de ese talante universal y mediterráneo en la expresión española de lo fantástico teatral.

Tratándose de un territorio poco frecuentado por la crítica, en el que falta un estudio suficientemente amplio y riguroso, los pocos ejemplos aportados corresponden, como se puede ver, a casos paradigmáticos de autores tan arraigados en su cultura como universales en su poética; desde luego sería imposible cubrir las diversas facetas de una materia tan articulada, y nues-

tra aproximación no va más allá de una propuesta que, por supuesto, ofrece amplio margen de estudio.

Los límites cronológicos de las obras a las que se refieren los artículos aquí recogidos son los que delimitan lo fantástico moderno dentro del marco europeo (siglos XIX-XX, aunque empiece a finales del XVIII), una modalidad que la crítica, desde los años sesenta del siglo pasado, distingue de otras formas literarias no realistas como, por ejemplo, la de lo maravilloso. Esa modalidad surge cuando en un contexto, que se puede definir real según las leyes naturales, se inserta un elemento fantástico que rompe el paradigma, lo invalida, provocando una fractura que crea suspensión, inquietud, quebranto; la misma repentina mutación de la que habla Pirandello en 1925, del plano real que huye a cualquier control y que infunde a sus personajes una «fuerza estatutaria de seres superiores», que impide confundirlos en escena con «vanas sombras fantasmales».

Modalidad, y no género, la de lo fantástico, para poder aplicar el término a una categoría más amplia y flexible (como podría ser la de lo trágico), que a su vez pueda asumir varias formas de géneros, como precisa Remo Cesarani. Categoría de difícil definición, que en el ámbito dramático, como veremos, necesitará márgenes mucho más amplios y elásticos que en la narrativa. Desde luego, por lo que se refiere a su planteamiento terminológico, estético y teórico, remito a los prolegómenos de Nicola Pasqualicchio, que articula el tema oportunamente en todos sus matices, tal como su complejidad requiere, y que nos proporciona una bibliografía exhaustiva.

Marzia Pieri reconstruye de manera muy documentada el recorrido fascinante, larguísimo e imprevisible de la construcción de lo fantástico en el teatro de Luigi Pirandello, que persiguió constantemente una forma que mantuvo en continua evolución, desde la imaginería popular, mediterránea del espiritismo de sus primeras experimentaciones a los personajes espectrales de su madurez artística, suplantados siempre más por «fantasmas de objetos y fragmentos de realidad ambiguos y acongojantes». Jesús Rubio pone de relieve la estrecha vinculación de lo fantástico con la estética simbolista por «su aspira-

ción a desvelar la cara misteriosa de la realidad»; y lo hace ahondando en las formas tradicionales de lo fantástico, especialmente arraigadas en Galicia; formas que, en el dominio de Valle, van construyendo el fascinante mundo poético de las *Comedias bárbaras*. Desde otra perspectiva, la de la ópera, es el pacto gozoso que el mismo «recitar cantando» establece con el espectador el que lleva a la percepción de una realidad ambigua, propia del género, lo cual nos conduce solo en apariencia a lo maravilloso. Andrea Fabiano nos guía por ese camino musical, tras las huellas de Italo Calvino. El teatro de José Bergamín entreteje los mismos componentes que ya encontramos en los anteriores ejemplos, la lengua, la música, las sombras para la construcción de su «fantástico fantasmal», en fórmulas siempre variadas y experimentales, que juegan con la tradición en la época de las vanguardias históricas. Por último, Nieva, el autor más reciente de los que aparecen aquí, destaca por su capacidad de reelaborar estéticas muy diversas: gracias a su acusada originalidad de artista completo, entabla un juego intertextual con los tópicos de lo sobrenatural y de la literatura fantástica, cuyos cánones a menudo subvierte.

Sin embargo, por lo que se refiere al ámbito hispánico hay que añadir que durante el siglo pasado lo fantástico fue desviado hacia el campo de lo maravilloso, casi borrado por la crítica española –a su frente, Menéndez Pidal– al *caracterizar* la literatura como esencialmente realista. Durante el franquismo, la polarización ideológica tampoco ayudó mucho a la valoración objetiva de lo fantástico: si la mayoría de los más tradicionalistas aceptaban con agrado lo sobrenatural de raíz religiosa, los progresistas, por el contrario, lo identificaban con un escapismo ausente de todo compromiso. Esto repercutía también en el teatro, donde la censura, por un lado, y los grandes éxitos comerciales, por otro, marginaban la producción de mayor peso y cualquier enfoque fantástico pasaba desapercibido en las tablas. A pesar de ello, no ha dejado de manifestarse y de evolucionar en la escritura de los dramaturgos, por ser una dimensión consustancial al género, la misma naturaleza intrínseca a la obra

dramática. Ya lo señalaba Pérez de Ayala en 1927 (*ABC*, 31 de marzo):

La verdadera realidad teatral [...] la constituye la realidad imaginada, fantástica y novelesca [...]; preconizo la reteatralización del teatro, o sea el retorno del teatro a su territorio o centro de gravedad, a la restauración de los géneros esencialmente teatrales: teatro de polémicas, de ideas (que nada tiene que ver con el de tesis), teatro poético y teatro fantástico.

Para concluir, quiero recordar que el punto de arranque de esta mirada a lo fantástico en la escritura dramática se debe a la tesis doctoral de Matteo De Beni –galardonada con el Premio Internacional de Investigación científica y crítica sobre Literatura española– cuya dirección compartí con Jesús Rubio, ulterior prueba del aporte siempre positivo que dan las fuerzas jóvenes en cualquier campo de investigación. No cabe duda de que la historia de lo fantástico teatral en las literaturas de la vieja Europa es un trabajo que aún queda pendiente, pero en el ámbito hispánico espero que este volumen sea una contribución imprescindible para el planteamiento del tema y una base sólida para la fijación de un corpus.

Esta tarea no habría sido posible sin la colaboración de muchos colegas y amigos; especialmente la de Nicola Pasqualichio, a quien agradezco haberme involucrado en su Grupo de investigación sobre teatro fantástico, que ha dado también como fruto el Congreso *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, celebrado en Verona los días 10 y 11 marzo de 2011 (véase su noticia en la sección Foro).

Finalmente quiero agradecer a Javier Huerta haberme dado la oportunidad de coordinar este número 4 de *Pygmalion*, sin olvidar que, junto a Jesús Rubio, ha demostrado siempre una gran disposición para participar en todas las actividades llevadas a cabo en la Universidad de Verona.