

PROLEGÓMENOS A UNA INVESTIGACIÓN
SOBRE TEATRO FANTÁSTICO*

NICOLA PASQUALICCHIO
Università di Verona

EN LA NOMENCLATURA de la crítica de las últimas décadas el término «fantástico», referido a la literatura, ha llegado a asumir un sentido suficientemente preciso e históricamente delimitado, ya que a través de la crítica francesa de los años sesenta y setenta del siglo XX (me refiero a estudiosos como Castex, Vax, Schneider, Caillois, Todorov), pasó a otros países, donde este término fue rápidamente asumido y desarrollado.

Esta perspectiva crítica, si bien sujeta a revisiones, ajustes y relativizaciones, ha conservado intacto su núcleo teórico que consiste en reconocer la presencia de lo fantástico cada vez que la narración nos presenta como hechos reales o aparentemente reales algo cuya realización no resulta posible según la concepción del mundo –y de la lógica que lo gobierna–, las mismas que comparten tanto el protagonista como los lectores de la narración.

Es decir: no basta con que pase algo sobrenatural para que una narración sea fantástica en el sentido al que queremos aludir, sino que se necesita que aquello suceda en el trasfondo de una interpretación de la realidad compartida, que estriba únicamente en las leyes naturales, de manera que se pueda excluir totalmente cualquier intervención de lo sobrenatural. De ahí que protagonista y lector se encuentren entonces frente a una *realidad imposible*, cuya percepción resulta ser espantosa no sólo por la calidad específica del suceso (aparición espectral, metamorfosis monstruosa, animación de lo inanimado, etc.), sino porque ello mismo constituye un escándalo epistemológico, la inexplicable irrupción de una otredad imposible de decodificar según criterios conocidos, «un enigma che scuote le fondamenta del nostro universo, mette a confronto cosmo e caos, delegittima il ‘paradigma di realtà’ con cui interpretiamo le cose che ci

* Recibido: 16/enero/2012. Aceptado: 11/abril/2012.

circondano (e senza offrirci soluzioni alternative)» [Lazzarin 2000:17].

Eso le confiere a lo fantástico un tono casi exclusivamente amenazador e inquietante, contrariamente a las fábulas y a las narraciones mitológicas o hagiográficas, en las que no sólo se alternan y contrastan aspectos positivos y negativos de lo sobrenatural (hadass y brujas, dioses supremos y potencias infernales, santos y diablos), sino que no plantean dudas sobre el estatuto ontológico del mundo representado y por lo tanto no constituyen una negatividad en términos absolutos; precisamente por esto se pueden manifestar con evidencia y «naturalidad», con una precisión de contornos que, si se exalta el componente «maravilloso», se impide que se presenten con ese halo de enigma y ambigüedad que concierne al concepto moderno de lo fantástico.

Desde el punto de vista temporal, según esta perspectiva el nacimiento de lo fantástico está entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, en concomitancia por un lado con el desarrollo de la literatura gótica y con el florecer de la cultura romántica, de las que extrae estímulos decisivos sin identificarse con ellas; por otro lado, con la extensión a cada vez más estratos de la población de una visión racional, ya no mágica, de la realidad, que relega la creencias sobrenaturales al ámbito de la superstición. Para algunos teóricos lo fantástico es una tipología literaria típicamente decimonónica, que en ese siglo concluiría su parábola para ceder el testigo en el siglo XX a nuevas declinaciones del «no realismo» literario, desde la ciencia ficción a lo absurdo; para otros, lo fantástico estaría presente también a lo largo de todo el siglo XX, pero poniendo el acento en temas distintos a los del siglo anterior.

Ahora bien, para entrar de lleno en nuestro tema, sorprende que en todos los trabajos modernos sobre lo fantástico no haya ninguna mención al teatro, y aún más que no se le haya dedicado ningún estudio específico al teatro fantástico, menos algunos intentos muy recientes y bastante tímidos y vagos, a los que aludiremos en breve. La sorpresa se confirma, por una parte, porque se constata que lo fantástico, modernamente entendido,

ha demostrado no ser patrimonio sólo del lenguaje literario, si tenemos en cuenta su presencia difusa y no pasada por alto por la crítica en la producción cinematográfica; por otra parte, por el hecho de que el teatro, especialmente en el siglo XIX, ha sido una mina y un laboratorio extraordinariamente eficaz de figuras, símbolos, enredos, en un juego continuo de reflejos e intercambios con la narrativa. Entonces, ¿por qué se ha hablado mucho en la segunda mitad del siglo XX, de literatura y cine fantásticos y muy poco de teatro fantástico? ¿Estamos frente a un clamoroso descuido histórico-crítico o acaso buscamos un objeto inexistente? ¿Faltan criterios metodológicos para estudiar este tema, o este no es más que un fantasma?

A nadie se le ocurriría, claro está, negar la existencia de lo fantástico teatral si se asume la acepción amplia y no «moderna» de «fantástico», que implica una presencia «pacífica» del elemento sobrenatural, mágico, milagroso. Desde los *dei ex machina* del teatro griego a los milagros y las *diableries* del espectáculo religioso medieval, desde los hechizos y sortilegios de Shakespeare a los de las comedias de magia españolas, desde los prodigios metamórficos de la ópera barroca a las visicitudes fabulosas de las *féeries* francesas, el teatro ha sido siempre un extraordinario cofre de miedos y asombros, una inagotable *boîte à merveilles*. La congénita espectacularidad y el constante proceso de refinamiento de las posibilidades técnicas que la han favorecido han transformado una parte muy considerable de la producción teatral occidental, sobre todo a partir del siglo XVII, en una «fábrica» de lo maravilloso, en una máquina productora de sorpresa y admiración, tanto en relación con lo representado (acontecimientos sobrenaturales) como con los recursos de la representación (el truco escénico, las técnicas de puestas en escena). Pero probablemente ha sido este segundo aspecto (la maravilla que despiertan los artilugios mágicos del teatro) el que ha prevalecido en el moderno teatro occidental, más que los «contenidos» fantásticos, vividos sobre todo como un adecuado pretexto al nivel diegético de una satisfacción basada en una espectacularidad puramente visual: en este sentido no es tan prodigioso lo que la escena cuenta o representa, sino el propio

teatro; capaces de encantamientos, más que los personajes sobrenaturales o poseedores de poderes mágicos en las comedias, entremeses, tragedias, melodramas, son los «brujos» que ponen en escena tales obras: a este propósito resulta emblemático el apelativo de *grand sorcier* que el escenógrafo Giacomo Torelli, capaz de llevar a cabo portentosas metamorfosis escénicas, se ganó en la corte de Francia a mediados del siglo XVII. Pero este mismo apelativo podrían habérselo puesto los espectadores a los creadores de *ingegni* para los espectáculos italianos del siglo XVI, como por ejemplo Bernardo Buontalenti, en cuya concepción escenográfica el anónimo autor del *Corago*, aurisecular tratado sobre la puesta en escena, recoge el nacimiento de «una nuova sensibilità scenica, nella quale l'illusionismo si vena di magia e le macchine rapiscono l'animo degli spettatori» [Perrelli 2002: 87]¹; o los tramoyistas de las comedias de teatro, de tramoya, de gran espectáculo en España entre los siglos XVII y XVIII, en los que la «posición humana del artista, que es técnico y científico además, es casi la misma que se atribuye al mago», por lo que «la Magia blanca está cerca de la Escenografía y de la tramoya» [Caro Baroja, 1974: 43]²; por no hablar del teatro parisino decimonónico, gran fábrica de satisfacción visual y sorprendente ilusionismo, que tiene a su *grand sorcier* en Pierre-Luc-Charles Ciceri, el cual usa de forma genial los nuevos descubrimientos de la óptica y la iluminación para lograr un espectáculo visual que llegará a su auge y tenderá a superarse en la imagen cinematográfica, sobre todo gracias a la obra de otro «mago» del espectáculo, Georges Méliès, que antes será ilusionista teatral y después inventor del cine fantástico.

¹ Para el anónimo tratadista «il vedere cose che quasi sono soprannaturali come d'uno dalla terra salire al cielo, l'apparire una nugola in mezzo la scena ripiena di suoni e di canti, il vedere dal mezzo della terra surgere un tempio, il mutarsi in un tratto tutta la scena in scogli o selve, il vedere subito comparire il mare et in quello tritòni, deità, navi e simili altre cose dove l'occhio rimane ingannato, reca infinito diletto»; pero este deleite se debe a las maravillas que ahí se representan y también a la «curiosità di saperne il modo col quale sono operate» [*Corago* 1983: 116].

² Por lo que se refiere a la tramoya en el teatro de magia español cf. Caldera [1983] y Tobar [1983].

Este desequilibrio hacia la ostentación del prodigio, su oferta al gozo visual, parece impedir que el teatro sintonice con lo más innovador que, en la primera mitad del siglo XIX, estaba ocurriendo en el plano fantástico del ámbito literario; y que está relacionado especialmente con el margen de ambigüedad e incertidumbre necesarios para crear ese estado de inquietante titubeo en el que se introduce al personaje y al lector. Para que tenga lugar ese «escándalo epistemológico» del que se hablaba al principio, al testigo del hecho sobrenatural se le ha de conceder aunque sea una leve escapatoria cognitiva (al fin y al cabo casi siempre impedida), la posibilidad remota de que no haya visto bien, o por lo menos que no haya interpretado o relacionado correctamente lo que ha percibido; la claridad y el relieve visual de lo sobrenatural en la práctica de gran parte del teatro decimonónico son inversamente proporcionales a esa posibilidad.

Bien es verdad que lo fantástico literario, como han destacado numerosos críticos, tiene una fuerte relación con lo visual. Italo Calvino, entre otros, al presentar una antología suya de cuentos fantásticos del siglo XIX, se expresó así acerca de ello: «Il dato comune di tutti questi autori [...] è di mettere in primo piano una suggestione visiva. E non è un caso; [...] il vero tema del racconto fantastico ottocentesco è la realtà di ciò che si vede: credere o non credere ad apparizioni fantasmagoriche, scorgere dietro l'apparenza quotidiana un altro mondo incantato o infernale. È come se più di ogni altro genere narrativo il racconto fantastico fosse tenuto a 'dar da vedere', a concretarsi in un seguito d'immagini, ad affidare la sua forza di comunicazione al potere di suscitare 'figure'. Non è tanto la maestria nella manipolazione della parola nell'inseguire i lampeggiamenti di un pensiero astratto che conta, quanto l'evidenza d'una scena complessa e insolita. L'elemento 'spettacolo' è essenziale alla narrazione fantastica» [Calvino 1983: 9]. Desde este punto de vista nada parecería más «teatral» (y cinematográfico, esto lo señala Calvino de forma explícita) que lo fantástico. Pero las conclusiones a las que podemos llegar tras las palabras del escritor italiano son menos tajantes a este respecto. Ante todo, a lo largo de sus reflexiones, Calvino admite la existencia de otro tipo de relato fantástico, «in cui il so-

prannaturale resta invisibile, 'si sente' più di quanto non 'si veda', entra a far parte di una dimensione interiore, come stato d'animo o come congettura» [Calvino 1983: 9-10]. En este caso, la senda de lo fantástico y lo espectacular parecen claramente divergentes. Pero hay también algunas palabras o expresiones relativas al primer tipo de fantástico, el que tiene predominio de lo visual, que hace menos pacífica su intuida cercanía y disponibilidad al teatro, por lo menos en su acepción abiertamente espectacular. La expresión «*suggestione visiva*» (sugestión visual) no supone una idea de visualización clara del objeto, una percepción evidente de algo insólito o extraordinario, por mucho que sea «imposible» según las leyes naturales; tiende más bien a indicar un poder evocador del dato visible, una perturbadora posibilidad de trascender la propia percepción visual, de fundir lo que se ve con algo invisible que esconde detrás de sí. Por otra parte, Calvino lo dice explícitamente cuando habla de la aparición «*dietro l'apparenza quotidiana*» (tras la apariencia cotidiana), de «*un altro mondo incantato o infernale*» (de otro mundo encantado o infernal). No hay aquí una percepción visual simple, sino una superposición de dos campos visuales, uno perteneciente a la realidad inmediata y normalmente perceptible, y otro perteneciente a otra zona del ser, misteriosa y que obedece a otros principios, invisible por sí misma, pero en casos especiales, que son precisamente los de la «*epifanía fantástica*», que se pueden entrever más allá del dato real: se trata de lo invisible que se manifiesta con las formas propias de lo visible, sin identificarse con él. La «visión» sobre la que se funda lo fantástico moderno no es pues la mera constatación visual del hecho, sino que está relacionada con la idea de aparición onírica o alucinatoria: por eso Calvino define el primer tipo de fantástico no como algo «visual», sino «visionario».

Complacidas por su capacidad de mostrar lo sobrenatural «como si fuera verdadero», las artes del espectáculo (primero el teatro y luego el cine) han elegido frecuentemente la vía más fácil e inmediata de presentación de lo fantástico: la visual, antes que la visionaria, y por lo tanto, en otros términos, lo maravilloso, antes que lo fantástico en su acepción moderna, subrayando de este modo la idea de la escena y de la pantalla como gran juego

de prestidigitación en el que es posible mostrarlo todo, y por consiguiente todo se vuelve posible, respecto a la del lugar del que se puede deducir una visión de lo imposible como tal. Por supuesto, esta última oportunidad no ha sido desatendida por ese cine fantástico que, por consciente elección estética o providencial falta de presupuesto, no ha cedido a la visibilidad total permitida por los efectos especiales, tomando el camino de la sugerencia, la evocación, la visión y no del exhibicionismo visual. ¿Y el teatro? ¿También ha tomado, a partir del siglo XIX, dos vías hacia lo fantástico, una más popular y generalizada, encaminada al placer visual, y otra más refinada y elitista destinada a la hipótesis de una escena visionaria e inquietante?

No hay otra posibilidad de determinarlo que un análisis histórico, hasta ahora inexistente o apenas esbozado, del cual, lejos de poder ofrecer ya alguna muestra satisfactoria, nos limitaremos a señalar el interés y, quizás, la necesidad, acompañándolo por algún dato concreto. De hecho, hasta ahora, la característica común a los pocos intentos de acercamiento crítico a lo «fantástico teatral» es un análisis abstracto y genérico, carente de referencias concretas a textos dramáticos, a técnicas de puesta en escena, estrategias de representación, modalidades recitativas. Estos escasos intentos de acercarse a lo «fantástico teatral» pertenecen – según lo que nos consta – casi exclusivamente a la cultura francesa, que recientemente sintió de alguna manera el deber de verificar si era aplicable al teatro una noción introducida y después ampliamente cultivada por la misma crítica francesa³. De hecho los ensayos contenidos en *Théâtre & fantastique*, número monográ-

³ Escrito ya este ensayo, ha salido el libro de Matteo De Beni (2012), que va a ser un importante punto de referencia para los próximos estudios sobre lo fantástico teatral. El trabajo de De Beni, aunque se centra en la presencia de lo fantástico en la dramaturgia española del siglo XX, ofrece en su parte inicial, en particular en el segundo capítulo («Lo fantástico y el teatro», pp. 55-132), un primer intento realmente estructurado de plantear la cuestión, válido más allá de los límites cronológicos y geográficos elegidos por el autor para su análisis concreto. En este libro la relación entre lo fantástico y el teatro se presenta en toda su complejidad con una metodología convincente, capaz de aplicar un amplio conocimiento de las teorías sobre lo fantástico a las artes escénicas en su desarrollo histórico y en sus características expresivas.

fico de la revista de arte y literatura fantásticos *Otrante* (nº 17, 2005), no consiguen ofrecer convincentes marcos teóricos: si bien algunos de ellos, temáticamente específicos, tienen un notable interés, es de los primeros ensayos (de Fergombé-Huftier, Bozzetto, Leboucher) –que deberían ofrecer la premisa epistemológica de los análisis concretos–, de donde trasuda un halo de vaguedad, a causa, probablemente, de las competencias teatrales inferiores a las que los autores tienen de lo fantástico como categoría literaria o estética, con la consiguiente creación de un contenedor vacío de contenido concreto, no obstante la presencia de un cierto número de observaciones agudas y compartibles. Ideas interesantes sobre la especificidad de lo fantástico teatral contiene también la presentación (anónima, pero probablemente debida a la directora del laboratorio del que salió el volumen, Anne Bouvier Cavoret) de la colección de ensayos *Théâtre, merveilleux, fantastique* [2005:17-23], sin embargo adolece de una excesiva brevedad y de la necesidad de dar cuenta de escritos referidos a temas cronológicamente heterogéneos que no contienen una idea unitaria de lo fantástico. La voz «Fantastique» del *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis [2009: 137] es lacónica y, además, renuncia al reto de delimitar lo fantástico dramático, puesto que afirma que la dificultad del teatro para «opposer le naturel au surnaturel» con la misma precisión que la literatura, no ha permitido que, contrariamente a lo que ocurre en la narrativa y en el cine, se originara una verdadera dramaturgia de lo fantástico; el resultado es que «le fantastique n'est pas propre au théâtre». Bastante más extensa, pero no mucho más útil, es la voz «Théâtre fantastique... théâtre et fantastique» de la *Encyclopédie du fantastique*, firmada por Maria Munk-Farrugia: no tanto por una suerte de «negacionismo» a lo Pavis, sino porque al discurso le falta una idea clara que lo vertebral; además, los ejemplos teatrales a los que se recurre parecen ensortijados, lógica y cronológicamente, de manera bastante casual, saltándose precisamente el siglo XIX con la excusa genérica de que «même si le goût du fantastique apparaît vraiment au XIX^e siècle, en France, il se manifesterait surtout dans l'écriture narrative» [Munk-Farrugia 2010: 947].

Ahora bien, si queremos pasar de las intuiciones teóricas a los hechos fehacientes, parece difícil poder constatar una ausencia casi total o una irrelevancia de lo fantástico, incluso bajo modalidades innovadoras con respecto a los siglos anteriores, en el teatro francés del siglo XIX, así como en otros teatros europeos. Quizá el problema consista en saberlo descubrir: lo cual nos resultará sin duda difícil si lo intentamos rastrear en los textos de los dramaturgos importantes de ese siglo. Esto depende de una característica general de lo fantástico moderno, que si bien tiene puntas de alta calidad estética, tiende, sin embargo, en su conjunto, a manifestarse sobre todo como género de entretenimiento de largo consumo y de modestas o nulas ambiciones artísticas, preocupado eminentemente por urdir un artilugio emotivamente eficaz tanto en la literatura como, aún más, en el espectáculo. Las consecuencias son, empero, distintas según se trate de literatura, cine o teatro. En el caso de la primera tiende a verificarse, a nivel crítico, una separación entre una *crème* de autores fantásticos admitidos en el restringido parnaso de la alta literatura y la vasta área, de pertenencia sociológica más que estética, de la paraliteratura. Con respecto al cine, cuyo planteamiento historiográfico por géneros ha producido, respecto al ámbito literario, una fractura menos radical entre lo alto y lo bajo, entre el cine de autor y el comercial, un análisis sobre lo fantástico reunirá sin mayor escándalo a Murnau, Bergman o Kubrik, al cine de horror de serie B. Pero en el teatro la «serie B» corre el riesgo, además del descrédito de la crítica, de estar condenada a la *damnatio memoriae*, ya que el obvio e inevitable hecho de que el producto de la actividad teatral sea un evento y no un objeto, por lo tanto algo efímero, ha comportado que la memoria teatral (y, durante mucho tiempo, el planteamiento de la historia del teatro) se conserve basándose casi exclusivamente en los textos. Y si no se trataba de obras cuyo texto fuera reconocido con una autónoma dignidad artística o firmado por autores prestigiosos, incluso en casos de grandes éxitos de recaudación, era raro que permanecieran en la memoria y gozaran de una atención posterior a su puesta en escena. Esto implica que, además de los especialistas de la historia del teatro, el que quiera investigar sobre la presencia de lo fantástico en el teatro

decimonónico, y especialmente en esa primera fase dominada por el movimiento romántico que parecería ofrecer mayor respaldo a la difusión de lo fantástico, corre el riesgo de quedarse con las manos vacías. Porque no podrán encontrar huellas significativas en Schiller, Byron o Hugo, sino en los géneros de teatro popular o «mediadores» entre la cultura alta y baja que, sobre todo en Inglaterra y Francia, están representados por la pantomima y el melodrama, siendo estos a menudo la traducción teatral de temas, situaciones e imágenes de la novela gótica. Nos encontraremos entonces con nombres sin duda conocidos pero ajenos a una historia del teatro como fenómeno estimable literariamente, como por ejemplo al «Monk» Lewis dramaturgo, Kotzebue y Pixérécourt, pero aún más en nombres de autores ahora poco conocidos o completamente olvidados, cuyo intento se limitaba a la composición de dramaturgias funcionales y espectáculos visual y emotivamente eficaces.

Dichos autores no son «especialistas» de lo fantástico, sino autores de oficio que saben pasar desenvueltamente de un género a otro; casi nunca inventan sus historias, sino que las adaptan para la escena a partir de textos narrativos o refundiendo con variaciones limitadas anteriores piezas de éxito. Un personaje como el inglés James Robinson Planché puede ser emblemático en este sentido: prolífico libretista de óperas, autor de pantomimas, melodramas y sobre todo *extravaganzas*, forma teatral peculiarmente inglesa, nacida de la mezcla de pantomima, fábula y sátira; pero también adaptador, con su *The Vampire, or the Bride of the Islands* (1820), del apenas anterior melodrama francés *Le vampire* de Nodier, Carmouche y Jouffrey d'Abban, que a su vez se sacó enseguida del cuento fantástico de John Polidori (aunque atribuido por aquel entonces a Byron) *The vampire*; además fue autor, con cierto gusto autoparódico, de una *burletta* (ópera burlesca) en 1821, *Giovanni the Vampire!!! Or How Shall We Get Rid of Him?*; para luego volver en serio al motivo vampírico como traductor-adaptador del libreto alemán de Wohlbrück, para la ópera *Der Vampyr*, con música de Marschner. Lo fantástico, entendido como categoría amplia, tiene una parte importante en la producción teatral de Planché,

en forma de relectura de temas fabulosos, de recuperación para la escena de elementos de la novela gótica, pero también, en cuanto acabamos de ver, como contribución al desarrollo de nuevas figuras del universo fantástico como es la del vampiro.

El tenebroso seductor, «no-muerto» y sediento de sangre, pulula por los escenarios europeos decimonónicos mucho más de lo que se pueda imaginar, aún más que en la narrativa; se crea como mito popular cuya fortuna será amplificada por el cine y que podemos ver como emblema de unas peculiares modalidades de lo fantástico en el teatro del siglo XIX. De hecho, esta imagen del vampiro decimonónico, aunque esté basada en creencias antiquísimas, es una inédita y moderna encarnación del terror fantástico, nutrida de satanismo byroniano y de la ambigua presencia de características seductoras y repulsivas; el vampiro es la intrusión del mal y el caos en un contexto social estructurado y domésticamente rodado, en el que bajo la apariencia de la amistad y la cortesía, el ente diabólico se introduce como la más indómita y ruinosa de las alteridades, cuya naturaleza sobrenatural es en principio rechazada por lo que tiene de superstición popular, antes de imponer la prueba irrefutable de su propia existencia contra todo derecho de la razón.

Cierto tipo de literatura, y aún más, cierto tipo de cine que salen de un océano de producción facilona inspirada inevitablemente en los modernos mitos populares, ha otorgado a la fuerza simbólica de esa figura también un indiscutible valor artístico. Lo que parece más dudoso es que esto se haya verificado en el teatro, al leer los textos de Nodier, Planché, Moncrieff, Wohlbrück, Dumas padre, Boucicault, y los testimonios relativos a esos espectáculos. Más allá de los vínculos impuestos por las características del género elegido (el melodrama, contenedor formal privilegiado para lo fantástico en el teatro decimonónico, prevé casi obligatoriamente la presencia de un contrapunto cómico puesto en boca de criados, y se inspira en una visión moralizadora y edificante que impone el final feliz), por la estructura de las compañías y por la necesidad de adaptar los personajes a los papeles, es evidente una vez más que el fin de una inmediata satisfacción

espectacular es más importante que las posibilidades más refinadas e inquietantes de lo fantástico.

El problema, volviendo a una perspectiva más general, pero dejando a Francia como observatorio privilegiado, es el que nos plantea con claridad Jean-Jacques Ampère en un artículo aparecido en *Le Globe* el 2 de agosto de 1828. El traductor francés de Hoffmann, elogiando las obras fantásticas del escritor alemán y diciendo que éstas eran capaces de reunir con extraordinaria originalidad y viveza lo extraño y lo verdadero, lo conmovedor y lo espantoso, lo monstruoso y lo burlesco, las pone de ejemplo contraponiéndolas a las de pacotilla con espectros, diablos y cementerios con los que están trufados los *romans noirs* y los melodramas franceses: *machines de théâtre* que diluyen en una vaga rutina efectista y superficial las posibilidades más perturbadoras de lo *merveilleux*. Tales posibilidades se revelan, según dice Ampère coincidiendo con la idea de lo fantástico que elaboraría después la crítica literaria del siglo XX, en esos acontecimientos inexplicables que bordean la vida de todos los días: el hacerse realidad de sueños o presentimientos, extrañas coincidencias o impresiones indefinibles, la fascinación inquietante que ejercen algunas personas u objetos. Dentro de tal actitud, que el autor define como *merveilleux naturel* para oponerlo a lo artificioso e inverosímil de lo fantástico criticado por él, difumina el límite entre obsesión mental y horror concreto, entre alucinación y percepción: es precisamente esto lo que confiere a las mejores narraciones hoffmannianas el iter siniestramente lúcido y sosegado de algunos delirios.

Ampère se espera de lo fantástico algo que en realidad la narrativa francesa ofrecerá muy pronto: desde Balzac a Maupassant, pasando por Mérimée y Gautier, muchas serán las obras maestras de la narrativa fantástica capaces de estar a la altura de lo *merveilleux naturel*. En la escritura para la escena, en cambio, hasta ese momento los escritores de alto rango siguen olvidando lo fantástico considerándolo evidentemente aún demasiado comprometido con la vulgaridad de los gustos del público y con una praxis escénica rendida al triunfo de lo visual. Si acaso practican lo fantástico como juego, lo hacen anónimamente y/o en colaboración con otros, como le sucede a Nodier con el ya citado

Vampire (1820), o con la adaptación del *Frankenstein* de Mary Shelley titulado *Le monstre et le magicien* (1826). En cambio, cuando ansían recuperar lo fantástico teatral dentro de una idea más ambiciosa acaban por lastrarlo con intencionalidades teóricas y sobrecargas ideológicas, corriendo el riesgo de hacerlo irrepresentable: éste es el caso de George Sand, bien como teórica (*Essai sur le drame fantastique*, 1839) o como dramaturga (*Le Drac*, «drame fantastique» del 1864, escrito con Paul Meurice).

En el ensayo, eligiendo como prototipos ideales el *Faust* de Goethe, el *Manfred* de Byron y el *Dziady* de Mickiewicz, George Sand presagia el nacimiento de un nuevo tipo de fantástico en el teatro, ya no basado en la fácil implicación emotiva del espectador, sino en su capacidad de permitir el acceso a una dimensión superior, metafísica de la realidad. El drama goethiano es, según ella, «une limite entre l'ère du fantastique naïf employé de *bonne foi* comme ressort, et effet dramatique, et l'ère du fantastique profond employé philosophiquement comme expression métaphysique» [Sand 1979 : 10]. Es decir, para Sand se está pasando de la fase de lo *fantástico ingenuo*, cuyo efecto dramático-espectacular está ligado a la creencia de lo sobrenatural, a la fase de lo *fantástico profundo o metafísico*, que por el contrario funda sus posibilidades en acabar con esa creencia. El componente fantástico no se debe considerar literalmente, en esta perspectiva, sino alegóricamente, como representación de la vida interior proyectada sobre el mundo concreto : «la vie de l'ame, produite aux yeux» [Sand 1979: 8].

La acepción sandiana de lo fantástico comparte un presupuesto fundamental con la que será institucionalizada por la crítica de la segunda mitad del siglo XX: el extinguirse de la creencia en lo sobrenatural. Pero aquí acaban las semejanzas: ya que lo fantástico, por así decirlo, «todoroviano», nace de la fricción entre la actitud de incredulidad y el acontecimiento que la provoca y le pone en crisis, causando la duda. Para George Sand, en cambio, ninguna duda es ya posible: la credulidad tiene que ser superada definitivamente, porque precisamente superándola se llega a la vía alegórica. Renée Lelièvre [1980: 196-197] ha diferenciado de manera eficaz los distintos tipos de

lo fantástico presagiadas por Ampère y Sand. Según el primero, es necesario que las quimeras borradas de nuestra infancia emerjan en la edad adulta para volver a dar vida a fantasmas normalmente despreciados o escarnecidos por la razón; pero es igualmente indispensable que esta emersión sea fugaz, no persistente, de otro modo la razón la rechazaría o ridiculizaría: sólo sobre la brevedad de la aparición fantástica se puede construir la duda de la mente y por lo tanto la eficacia de la aparición. Para Sand, en cambio, la desaparición de las supersticiones no equivale a borrarlas, sino a asumirlas a un nivel intelectualmente superior, no ingenuamente literal, de su significado: sobre ellas y sobre el poder que tienen para predisponer en el espectador una especial actitud receptiva, se puede construir el discurso filosófico-metafísico, que es el sentido serio y profundo de tales imágenes. En este caso no hay dudas inquietantes entre razón y superstición: el diablo entonces, como sucede en *Faust*, podrá quedarse en escena todo lo que quiera; se creará en él, pero sólo como símbolo metafísico, jamás como irrupción en la realidad de una alteridad inaceptable racionalmente.

Además de esto, es interesante que precisamente en el drama, y no en otros géneros literarios, es donde Sand halla el instrumento ideal para la realización de una nueva y superior modalidad de lo fantástico. Hay que subrayar, sin embargo, que tras la crítica al uso de lo sobrenatural que han hecho los grandes dramaturgos del pasado («comme moyen dramatique bien plus que comme moyen philosophique» [Sand 1979: 9]), subyace en realidad una vena antiteatral, alimentada por la sospecha de que el teatro, demasiado preocupado por conseguir la eficacia emotiva del público (y no se habla aquí de la dramaturgia funcional para conseguir una fácil espectacularidad, sino de Esquilo, Shakespeare, Molière), traicione su potencial filosófico: así pues, olvidándose de las razones de la escena, la escritora casi deja el drama en un rincón de la literatura filosófica. No es casualidad que las obras-modelo elegidas por ella sean, en dos de cada tres casos, reacias a la puesta en escena, resultando proverbialmente irrepresentable el *Faust* goethiano, y habiendo

Byron considerado su «poema dramático» *Manfred*, más un poema que un drama, y por lo tanto no destinado a las tablas.

La propuesta de G. Sand acaba siendo una falsa pista para el teatro fantástico y confirmando (y creemos que no sólo en Francia) que a principios del XIX no tendrá un propio y convincente baricentro entre los dos extremos del puro espectáculo y el hipotecarse a pesados asideros filosófico-literarios. Sin embargo hallamos alguna excepción en aquellos casos en los que el encuentro entre el teatro y lo fantástico está articulado por la música más que por la palabra: así pues no nos equivocáramos al afirmar que los resultados más convincentes de este encuentro en la primera mitad del siglo XIX forman parte todos de la ópera lírica o del ballet. Para la ópera hay que rastrear las referencias fundamentales en algunos frutos del romanticismo germánico que busca una «via nacional» del teatro musical distanciándose tanto del melodrama italiano como de la *opéra-comique* parisina, conjugando los temas de lo fantástico más nocturno y perturbador con la experimentación de inéditas soluciones armónicas y tímbricas. Composiciones como *Undine* (1816) de Hoffmann, *Der Vampyr* (1828) e *Hans Heiling* (1833) de Marschner, y especialmente *Der Freischütz* (1821) de Weber, por una parte parecen confirmar la intuición romántica de que la música es el medio expresivo más adecuado para el espíritu demoníaco, por otra ponen de manifiesto que, contrariamente a ese teatro fantástico en prosa cuyos textos no tienen fuerza suficiente para no dejarse vencer por los códigos visuales, el valor artístico y la calidad visionaria de la partitura pueden constituir una amalgama capaz de impedir la dispersión de lo fantástico en efectos superficiales.

Esto es además verdad, aunque a niveles de menor intensidad e inquietante lobreguez, también para algunas óperas francesas, tanto si permanecen en el cauce de la *opéra-comique*, como *Zampa ou La fiancée de marbre* (1831) de Hérold, cuya estatua animada y vengadora hace de puente entre el mito de Don Juan y una de las obras maestras de la narrativa fantástica del siglo XIX, *La Vénus d'Ille* de Mérimée; como si traducen en el lenguaje escénico de la *grand-opéra* las influencias derivadas de la ópera de Weber, como ocurre en el caso de *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer, cuya

trama es, por algún que otro aspecto, semejante a la de *Der Freischütz*, respecto a la que, sin embargo, tanto en la trama como en la partitura, las potencias sobrenaturales pierden su dimensión pánica para acercarse a una más humana. E incluso en Italia, casi impermeable a lo fantástico, resuenan en alguna escena de Verdi y especialmente en su *Macbeth* (1847), las notas tenebrosas de algo sobrenatural y maléfico, puede que no ajeno, por lo menos en el cortejo de apariciones del acto tercero, a Weber.

Robert le Diable tiene además otro motivo interesante para nuestra investigación: el de contener, como intermedio coreográfico, el *Ballet des nonnes* que, con sus espíritus de monjas que bailan en el cementerio de un antiguo claustro en ruinas a la luz de la luna, inaugura la moda decimonónica del ballet fantástico. Sus ambientes encantados y siniestros, oportunamente alargados para soportar la amplitud de coreografías autónomas, se transmitirán a obras maestras del ballet clásico como *La Sylphide* (1832), basado en un cuento fantástico de Nodier, y *Giselle* (1841), con libreto de Gautier, en el que la dialéctica entre la realidad diurna y la inquietante inmersión en el reino de la noche encuentra su propia «synthèse exemplaire, avec le premier acte, au cadre populaire, coloré et vivant, et le second envahi par la pâleur lunaire d'un royaume habité par des créatures défunes» (Cervellati 2010: 117). Es significativo que Gautier, uno de los máximos narradores fantásticos franceses además de ser un cultísimo y apasionado cronista de los espectáculos parisinos, no confíe al teatro en prosa sino al ballet la capacidad de realizar cumplidamente lo fantástico en las tablas: la danza es, en efecto, para el escritor la expresión artística más oportuna para el sueño y la *rêverie*. Pero el de *Giselle* y muchos otros ballets románticos es un sueño que desemboca en pesadilla, una fábula aparente que cambia de color para asumir tintes demoníacos; lo sobrenatural no convive con la misma naturalidad que caracteriza a la *féerie*, sino con el angustioso titubeo que es el rasgo típico del nuevo fantástico: cuando a Albert, protagonista masculino de *Giselle*, se le aparece su amada difunta bajo el aspecto sobrenatural de una *villi*:

tout à coup, il pâlit, ses regards se fixent sur un objet étrange qui se dessin devant ses yeux... Il reste frappé de surprise et presque de

terreur en reconnaissant Giselle, qui le regard avec amour.[...] En proie au plus violent délire, à la plus vive anxiété, il doute encore, il n'ose croire à ce qu'il voit ; car ce n'est plus la jolie Giselle, telle qui l'adorait, mais Giselle la Wili, dans sa nouvelle et bizarre métamorphose, toujours immobile devant lui⁴.

El núcleo de lo fantástico en el ballet romántico es precisamente esta ambigua posición central de lo femenino angélico/demoníaco cuya realización elude los límites semánticos y los riesgos de torpeza de la palabra y supera a la propia magia visual de la maquinaria escénica (fundamental también en el ballet romántico: las escenografías de *Giselle* estaban firmadas por Ciceri) para identificarse con el poder de fascinación del cuerpo danzante.

Una vez pasada la mitad del siglo, algo empezaba a cambiar en la relación entre el teatro y lo fantástico. En la narrativa, este último parece tomar decididamente la vía de la interiorización, destinada a acentuar los elementos de ambigüedad y la relación con los fantasmas del subconsciente que ya hemos visto presagiada por Ampère y hallada por Calvino. Es una modalidad de lo fantástico en la que sobresaldrán escritores como Maupassant y Henry James, y cuyo núcleo teórico, más que en los numerosos análisis críticos, está expuesto en un poema de Emily Dickinson: «One need not to be a Chamber - to be Haunted -/One need not to be a House -/The Brain has corridors - surpassing / Material Place -//Far safer, of a midnight meeting / External Ghost / Than it's interior confronting -/That cooler Host - »⁵.

Pero el teatro, a pesar de los límites y las constantes de las que hemos hablado hasta ahora, no es ajeno a esta metamorfosis. Walter Kendrick encuentra un posible cambio en dos dramas populares ingleses, respectivamente de 1852 y de 1871 [Kendrick 1991: 158-161]. El primero, *The Corsican Brothers* de Dion Boucicault (basado en una novela de Dumas ya puesta en escena en Francia), además de confirmar las convencionales

⁴ Théophile Gautier, *Giselle*, en *Théâtre, Cœuvres-&-Valsery*, Ressouvenances, 2001, p. 355.

⁵ *The Poems of Emily Dickinson*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1999, p. 188.

características del melodrama de componente sobrenatural, introduce la original artimaña de volver a enseñar dos veces, de forma idéntica, la misma escena, en el I acto como visión y en el II en su dimensión real. Fabien, que está en Córcega, tras haber visto aparecer el espectro de su gemelo Louis, ve cómo le matan en un duelo cerca de París. Esa visión corresponde a un acontecimiento real y simultáneo, que nos mostrarán, diferido, en el siguiente acto, destinado a terminar con la misma escena de homicidio, esta vez interpretada como percepción objetiva de un hecho. Es, en suma, una misma acción, que la obra nos ofrece en inmediata sucesión como imaginaria y como real, en su concreta evidencia y en su reduplicación fantasmal.

El segundo drama, *The Bells* de Leopold Lewis, se centra en el obsesivo sentido de culpa de Mathias, burgomaestre alsaciano de debe su riqueza al homicidio y robo de un judío errante. Este sentido de culpa se concreta en la percepción periódica de las campanadas que dan título al drama, acompañadas en el I acto por una terrorífica aparición del judío asesinado; la obsesión del protagonista le inducirá a imaginar, en el último acto, la escena de su juicio por parte de la comunidad, durante el cual un hipnotizador le induce a repetir, delante de la gente horrorizada, su acto homicida. Al final Mathias será hallado muerto en su habitación, víctima real de su auto-condena imaginaria. Kendrick destaca, a propósito de esta obra, las dos modalidades de representación que el texto sugiere para las dos escenas fantásticas (la aparición del espectro y el juicio): la primera pensada para diferenciarla claramente de la percepción de la realidad, gracias al uso de un velo transparente y luces que iluminan desde abajo, que crean un ambiente típicamente «ghostly»; la otra en cambio representada con el criterio de los sucesos presentes y reales. El segundo procedimiento, que renuncia a poner en escena lo fantástico de forma espectacular y extraordinaria que lo ata a la tradición de lo maravilloso, es desde luego bastante más original desde el punto de vista teatral, y resulta además más eficaz con vistas a un moderno concepto de lo fantástico, ya que permite una intrusión menos reconocible y por lo tanto menos controlada de lo fantástico en lo real. De hecho está destinado a una larga

fortuna: como recuerda Kendrick, «scores of films, from *The Cabinet of Dr. Caligari* (1919) to *The Shining* (1980) and beyond, would play tricks with the convention that hallucination and fact can be represented in exactly the same way» [Kendrick 1991: 161].

Desde luego no estamos frente a «introversiones» de lo fantástico especialmente originales o refinadas, sino frente a efectos como siempre bien calculados para conseguir una inmediata respuesta emotiva del espectador. Pero los dos dramas analizados por Kendrick son testimonios interesantes de un intento del teatro de introducir una dimensión visionaria dentro de la puramente visual y combinar y valorar mutuamente la escena interior con la realidad exterior. Si en el caso de Boucicault y Lewis tal oportunidad queda relegada entre los elementos de un teatro de efectos fáciles, ésta abre paso a una entrada en lo fantástico también para la gran dramaturgia, en la que nuevos fantasmas sin los estereotipos iconográficos y las tramas convencionales, comienzan a habitar, más o menos visibles, más o menos separables de la realidad, espacios domésticos, relaciones familiares, el pasado y las conciencias de personas «normales».

A finales del siglo XIX, en efecto, algunos grandes escritores teatrales empiezan a advertir la posibilidad de evitar que lo fantástico tenga una mera función espectacular y hacer de él una presencia más discreta y sustancial, y bastante más inquietante. Con diferentes enfoques, pero compartiendo un planteamiento remozado y un horizonte común (en los que se insertan tanto las nuevas condiciones «ambientales» garantizadas por el progreso de la tecnología lumínica como por el agudo y detallado interés por el subconsciente que caracteriza el espíritu de ese tiempo), siguen esta senda Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, y, ya en el siglo XX, Pirandello.

Los ambientes burgueses del dramaturgo noruego están, como es bien sabido, constantemente habitados por fantasmas que, lejos de limitarse a una función metafórica, marcan desde lo profundo el destino de los personajes. A veces son verdaderas apariciones, sin duda más perturbadoras que los estereotipados espectros góticos (que el propio Ibsen, joven y romántico, utilizó): baste pensar en el Extranjero emergido de las aguas del naufragio en *Fruen*

fra havet (*La dama del mar*, 1888), o, en *Når vi døde vågner* (*Al despertar de nuestra muerte*, 1899), en la lúgubre y misteriosa Diaconisa de negro que vigila a Irene, ella misma pálida, rígida, mentalmente distante y convencida de que viene del mundo de los muertos. Pero los fantasmas ibsenianos más eficaces y verdaderos son invisibles, aunque muy presentes en el condicionamiento fatal que imponen a las elecciones y acciones de los protagonistas: en *Gen gangere* (*Los aparecidos*, 1881) se trata del padre muerto que revive en Osvald, cuyo parecido con el progenitor y cuya tendencia a tener los mismos vicios son señales tangibles del secreto obrar del fantasma [cf. Borie 1997: 187], dirigido a disgregar todo intento de renacimiento moral y a precipitar, conectando el mecanismo demoníaco de la compulsión a la repetición, el presente en las pesadillas del pasado; en *Rosmersholm* (1886), es el espíritu de la esposa muerta que, en una nueva versión, sutilmente interiorizada, del *topos* fantástico de la *maison hantée*, se insinúa en la mente de los dos protagonistas hasta obligarles a hundirse en la misma acequia del molino en la que ella ha muerto.

La espantosa presión de los fantasmas del pasado en el presente es más explícita en Strindberg, donde misteriosas presencias que resurgen de antiguas culpas pueden mezclarse e interactuar con el mundo de los vivos, vivos que a menudo están inmersos en una luz lívida, que pone en relieve un rostro espectral y una anticipada entrega al dominio de la muerte. En sus dramas vagan personajes encantados y desmemoriados, probablemente ya muertos, sin que ellos mismos lo sepan o lo recuerden; apartamentos observados desde fuera, desiertos o habitados por huéspedes misteriosos, aparecen envueltos por una luz siniestra; personajes dotados de miradas que van más allá de la superficie real descubren espectros reveladores de delitos inconfesados; criados-vampiros absorben las fuerzas y la voluntad de sus amos. Con los límites difuminados, aún relativamente nítidos en la fase «naturalista», entre la realidad y la pesadilla, el teatro strindbergiano a partir de *Till Damaskus* (*Camino a Damasco*, 1898) trasciende la dimensión de los monstruos del subconsciente individual inaugurada por Ibsen, para evocar la presencia de un horror que, si se concreta en la crueldad y en el egoísmo huma-

nos y sobre todo en la implacable lucha entre los dos sexos, aparece ya como la manifestación de un conflicto cósmico.

Lo fantástico, en fin, se dibuja como reflejo de un horror metafísico, de una dimensión arcana y amenazadora que, en modo aún más evidente aunque resuelta en clave de simbolismo difuminado, es la dominante del teatro de Maeterlinck. En dramas como *L'intruse* (1890), *Les aveugles* (1890), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Interieur* (1894), la amenaza del misterio, el constante asedio de lo invisible respecto a una indefensa y desorientada cotidianeidad, se manifiesta no a través de claros momentos cumbre dramáticos ni tampoco con asombrosas apariciones, sino gracias a la dilatación de un diálogo roto por los silencios o por la manifestación de sonidos casi imperceptibles, cuya fuente es indeterminada. Es un teatro de umbrales, en el que las puertas, ilusoria protección ante la amenaza de «fuera», se abren a un misterio espantoso [cf. Borie 1997: 175]. La presencia perturbadora de lo fantástico es notada sin ser vista: el dramaturgo belga hace de ella un uso antiespectacular, diametralmente opuesto a las modalidades del teatro visual, pero no por ello se contradice, todo lo contrario, valora de forma nueva la especificidad de los códigos teatrales. De esta dimensión liminar, en la que acciones y palabras permanecen suspendidas sobre un abismo insondable, Maeterlinck tiene una clara conciencia no sólo dramática, sino escénica: baste pensar a su idea de actor «fantasmizado», él mismo en una postura que se halla al filo de la vida y la muerte, entre el mundo material y lo que le trasciende, gracias al recurso de la fijeza sagrada de la máscara y al aspecto y gestos de un ser artificial -marioneta, maniquí o estatua de cera-.

Son soluciones cercanas a las de Pirandello, con la que resuelve la representación escénica de seis personajes en busca de autor de su drama homónimo en la edición de 1925: con máscaras sobre el rostro y trajes que les daban un aspecto de estatuas semovientes, con la finalidad de poner en evidencia de cada uno de ellos la naturaleza de «creatura viva in un piano di vita superiore

alla volubile esistenza quotidiana»⁶. Y si las acotaciones polemizan contra quien, poniendo en escena la edición de 1921, había hecho «*apparire come fantasmi*»⁷ a los personajes, la intención es la de sustraer a estas figuras los atributos de inconsistencia y volatilidad que el estereotipo de un fantasma puede sugerir, con el riesgo de contradecir la idea de una corporeidad definida e incluso estatuaría que Pirandello pretendía atribuir a las «entità superiori»⁸; pero no es precisamente su intención el negar una presencia de lo sobrenatural que en cambio es omnipresente en la obra pirandelliana, tanto narrativa como teatral, haciendo del escritor siciliano el más coherente y profundamente fantástico entre los autores de la literatura italiana moderna. En la última época de la creatividad pirandelliana la vena fantástica supera a la realista, la humorista, la grotesca, hasta convertir a la inacabada obra maestra final, *I giganti della montagna*, en una extraordinaria reflexión sobre las relaciones entre el teatro y lo fantástico. El tema central de esta reflexión es la ambigua relación entre el ilusionismo y la magia: el «mago» Cotrone puede ser un habilísimo ilusionista, capaz de convertir su villa en el escenario de cualquier truco fantástico que pueda realizarse en el teatro; pero todo lleva a creer que él es más bien un chamán, que tiene el poder, como un nuevo Próspero, de evocar y controlar fuerzas superiores y producir verdaderos prodigios. Detrás del velo brillante de lo maravilloso, los artificios «mágicos» por los que desde hace siglos se aplaude en el teatro, se esconde la sombra inquietante de la raíz íntimamente mágica del teatro, su original función ritual que hacía de él un lugar para convocar entes sobrenaturales y designaba la posesión del oficiante por parte del espíritu como el modelo de la relación entre actor y personaje. En el moderno occidente racionalizado, la sospecha de que en el corazón del teatro pueda aún esconderse el umbral gracias al que

⁶ Luigi Pirandello, «Prefazione» a *Sei personaggi in cerca d'autore*, en *Maschere nude*, I, Milano, Mondadori, 1971, p. 36.

⁷ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, en *Maschere nude*, I, Milano, Mondadori, 1971, p. 54.

⁸ Luigi Pirandello, «Lettere di Pirandello a Ruggeri», *Il Dramma*, XXXI (1955), p. 70.

lo visible comunica con lo invisible, lo humano se expone a lo numinoso y la acción escénica aún conserva algo de la antigua eficacia mágica, es, como indica el último Pirandello, la más específica y fuerte potencialidad de lo fantástico teatral.

Puede ser que, a partir de las posibilidades abiertas o manifestadas por los dramaturgos que hemos recordado, lo fantástico, aunque esté insistentemente presente en el teatro europeo del siglo XIX, haya encontrado en los escenarios del siglo XX su mejor habitat. Pero ésta será otra historia digna de ser organizada y contada. Y creemos que habrá que hacerlo sobre la base de una conclusión a la que nos empuja el *excursus* sumario y parcial que hemos intentado trazar a lo largo del teatro decimonónico: y es que la teoría de lo fantástico elaborada por la crítica de la segunda mitad del siglo XX puede valer como caso-límite aplicable a un número bastante restringido de obras, especialmente a los cuentos; y que manteniendo algunos antecedentes fundamentales merece no ser desmentida, sino hacerse más amplia y elástica, considerando la contribución que entre el siglo XIX y el XX se ha hecho a lo fantástico desde el lenguaje de la escena.

BIBLIOGRAFÍA

- AMPÈRE, JEAN-JACQUES (1828): «Allemagne. Hoffmann. Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgeben von Hitzig - Berlin, 1822», *Le Globe. Recueil philosophique, politique et littéraire* - Tome sixième, pp. 588-589.
- BORIE, MONIQUE (1997): *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Acte Sud.
- BORIE, MONIQUE (2003): «Atto magico e atto teatrale», *Culture Teatrali* 7/8, pp. 71-78.
- CAILLOIS, ROGER (1966): *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard.
- CALDERA, ERMANNIO (1983): «Sulla 'spettacolarità' delle commedie di magia», en *Teatro di magia*, ed. E. Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 11-32.
- CALVINO, ITALO (1983): «Introduzione», en *Racconti fantastici dell'Ottocento*, I, ed. I. Calvino, Milano, Mondadori, pp. 5-14.
- CARO BAROJA, JULIO (1974): *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- CERVELLATI, ELENA (2010): «Ailes de mots et de tulle : de Giselle à Spirite», en *Pas de mots. De la littérature à la danse*, eds. L. Colombo & S. Genetti, Paris, Hermann Éditeurs, pp. 115-136.

- Il Corago o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche* (1983), ed. P. Fabbri y A. Pompilio, Firenze, Olschki.
- DE BENI, MATTEO (2012): *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- KENDRICK, WALTER (1991): *The Thrill of Fear*, New York, Grove Weidenfeld.
- LAZZARIN, STEFANO (2000): *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza.
- Otrante, *Art et littérature fantastique*, 15 (2005): *Théâtre & fantastique. Une autre scène du vivant*.
- LELIÈVRE, RENÉE (1980): «Fantastique et surnaturel au théâtre a l'époque romantique», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 32, 1, pp. 193-204.
- MOINDROT, ISABELLE, ed. (2006): *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions.
- MUNK-FARRUGIA, MARIA (2010): «Théâtre fantastique... théâtre et fantastique», en *Encyclopedie du Fantastique*, ed. V. Tritter, Paris, Ellipses, pp. 942-948.
- PAVIS, PATRICE (2009): «Fantastique», en *Dictionnaire du théâtre*, ed. P. Pavis, Paris, Armand Colin, p. 137.
- PERRELLI, FRANCO (2002): *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci.
- SAND, GEORGE (1979): *Essai sur le drame fantastique. Goethe, Byron, Mickiewicz*, Bologna, Università degli Studi di Bologna.
- Théâtre, Merveilleux, Fantastique* (2005): ed. A. Bouvier Cavoret, Paris, Ophrys.
- STUART, ROXANA (1994): *Stage Blood. Vampires of the 19th-Century Stage*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- TOBAR, MARIA LUISA (1983): «Elementi magici testuali ed extratestuali in 'Hado y divisa de Leonido y Marfisa'», en *Teatro di magia*, ed. E. Caldera, Roma, Bulzoni, pp. 78-106.
- TODOROV, TZVETAN (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

(Traducción de Elena di Pinto.)