Vol. II, n.º 2, otoño/autumn 2014, ISSN: 2014-7910

BRUMAL

Revista de Investigación sobre lo Fantástico
Research Journal on the Fantastic

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

GEF
Grupo de Estudios
sobre lo Fantástico

Director / Director: David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jefa de Redacción / Editor-in-Chief: Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Redacción / Editorial Team: Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León, España)
 Ana Casas (Universidad de Alcalá, España)
 Flavio García (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
 Patricia García (Trinity College/Dublin City University, Irlanda)
 Dale Knickerbocker (East Carolina University, Estados Unidos)
 Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona, España)

Coordinador de la sección de reseñas / Coordinator of the Review Section:
 Rubén Sánchez Trigos (Universidad Rey Juan Carlos, España)

Comité Científico / Scientific Committee: Ferdinando Amigoni (Università di Bologna, Italia)
 Roger Bozzetto (Université de Provence, Francia)
 Rosalba Campa (Università La Sapienza, Italia)
 Julio Checa (Universidad Carlos III, España)
 Luis Alberto de Cuenca (CSIC-Madrid, España)
 Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, España)
 Vicente Domínguez (Universidad de Oviedo, España)
 Jacques Finné (Université de Zurich, Suiza)
 Simone Grossman (Bar Ilan University, Israel)
 José Güich (Universidad del Pacífico, Perú)
 Jean-Philippe Imbert (Dublin City University, Irlanda)
 Jean Marigny (Université de Grenoble, Francia)
 Alicia Mariño (UNED-Madrid, España)
 Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)
 Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, España)
 Vicente Quirarte (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
 Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal)
 Susana Reis (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)
 Borja Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Cantabria, España)
 Clemens Ruthner (Trinity College, Dublín, Irlanda)
 Maria João Simões (Universidade de Coimbra, Portugal)
 Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista – Araraquara, Brasil)

Diseño / Design: Esther Correa

Maquetación / Layout:
 Átona Víctor Igual, S.L.

Contacto / Contact:
 revista.brumal@uab.cat
 revista.brumal@gmail.com

Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF)
 Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
 Despacho: B9/0094
 Departamento de Filología Española
 Facultad de Letras
 Edificio B
 Universitat Autònoma de Barcelona
 CP: 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès-Barcelona).
 Teléfono: +34 93 586 8079
 Fax: +34 93 581 1686
<http://revistes.uab.cat/brumal>

Brumal, vol. II, n.º 2 (otoño/autumn 2014), ISSN: 2014-7910

SUMARIO

CONTENTS

MONOGRÁFICO / MONOGRAPH

TEATRO FANTÁSTICO SIGLOS XX Y XXI

(Coord. Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni)

- 7 – 10 Presentación
(Teresa López Pellisa, Matteo De Beni)
- 11 – 32 Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento
(Nicola Pasqualicchio)
- 33 – 63 Performare il perturbante. Una proposta di definizione del
fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'unheimlich
di Freud
(Monica Cristini)
- 65 – 85 Il fantastico della materia: il teatro della Raffaello Sanzio
(Mariastella Cassella)
- 87 – 107 Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construc-
ción identitaria
(Luisa García-Manso)
- 109 – 128 Reescribir la fantasía: *Frankenstein* de Angélica Liddell
(Laetitia Rovecchio Antón)

- 129 – 158 Teatralidad y elementos fantásticos en las casas del terror
(*Miguel Carrera Garrido*)

MISCELÁNEA / MISCELLANEOUS

- 161 – 175 El surgimiento del relato fantástico en la Costa Rica de la primera
 mitad del siglo xx
 (*Ruth Cubillo Paniagua*)
- 177 – 186 De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: «La granja
 blanca», de Clemente Palma
 (*Encarnación López González*)

RESEÑAS / REVIEWS

- 189 – 191 Patricia Allmer, Emily Brick y David Huxley (eds.), *European Nightmares.*
 Horror Cinema in Europe Since 1945, Columbia University Press/
 WallFlower, Nueva York, 2012.
 (*Rubén Sánchez*)

- 193 – 199 NOTA SOBRE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS

MONOGRÁFICO

MONOGRAPH

TEATRO FANTÁSTICO
SIGLOS XX Y XXI

Coord. Teresa López-Pellisa y Matteo De Beni

PRESENTACIÓN

TERESA LÓPEZ-PELLISA

Universidad Autónoma de Barcelona

teresa.lopez@uab.cat

MATTEO DE BENI

Università degli Studi di Verona

matteo.debeni@univr.it

Cuando desde las artes escénicas abordamos el tema de lo fantástico, nos preguntan: ¿pero existe el teatro fantástico? De hecho, lo fantástico parece encontrar su hábitat natural en la narrativa, sin embargo para este monográfico nos interesaba analizar su función y características en el ámbito teatral. El objetivo de este número es, por consiguiente, ofrecer una serie de trabajos que sirvan para ampliar la bibliografía y los estudios académicos en torno a este área de investigación, demostrando así que lo no mimético, los fantasmas, los monstruos, lo inquietante y lo imposible, no son algo anecdótico en las artes escénicas contemporáneas. Hemos partido del concepto de lo fantástico en textos –palabra que, al tratar de teatro, hace falta considerar en su sentido amplio, para abarcar también los textos-espectáculo– donde se plantea un conflicto entre lo posible y lo imposible, en un mundo similar al nuestro. Y de ahí, que dejáramos de lado categorías vecinas como el *fantasy*, lo maravilloso o la ciencia ficción, a no ser que la obra analizada creara un conflicto entre estos géneros o modalidades.

La elección de los siglos xx y xxi responde a la existencia de trabajos previos sobre lo fantástico entre el xviii y el xix, baste con pensar en los estudios que abordan la llamada comedia de magia o el drama gótico. Por lo tanto, en este monográfico nos interesaba destacar las manifestaciones más contemporáneas desde el punto de vista teórico, temático y dramático, para continuar con la línea marcada por el monográfico coordinado por Paola Ambrosi, «Modalidades de lo fantástico teatral» (número 4 de la revista

Pygmalion, 2012), el libro *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo* (2012) de Matteo De Beni o *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, editado por Nicola Pasqualicchio en 2013, volumen que reúne los trabajos presentados en el coloquio internacional homónimo de Verona de 2011.

Los trabajos que componen el presente monográfico recorren el período que va desde principios del siglo xx hasta la primera quincena del siglo xxi, con el análisis teórico de obras y dramaturgos italianos y españoles, sin olvidar el estudio de propuestas escénicas y representaciones. El monográfico se abre con el artículo «Il fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento» de Nicola Pasqualicchio, que aborda los aspectos fantásticos del teatro de los años diez y veinte en Italia y, en concreto, las figuras de Enrico Annibale Butti, Luigi Antonelli e Massimo Bontempelli; el estudio se lleva a cabo teniendo en cuenta las influencias muy diversas que se aprecian en obras de los dramaturgos mencionados, y en particular en la dramaturgia de Butti: Edgar Allan Poe, lo gótico, el simbolismo y el interés por el ocultismo, tan presente en la época en cuestión. Los otros dos trabajos dedicados al teatro italiano se consagran ambos a las propuestas escénicas más recientes, pero desde perspectivas críticas distintas. En «Performare il perturbante. Una proposta di definizione del fantastico teatrale contemporaneo a partire dall'*unheimlich* di Freud», Monica Cristini analiza el llamado «teatro posdramático» –y, en concreto, las realizaciones de la Società Raffaello Sanzio, de Fanny & Alexander y del Teatro Valdoca– a la luz del célebre ensayo de Freud «Das Unheimliche» (1919), recurriendo también a materiales fotográficos que ayudan al lector a entender los aspectos plásticos y performativos de los espectáculos analizados. Por su parte, el trabajo de Mariastella Cassella («Il fantastico della materia: il teatro della Raffaello Sanzio») comparte con el artículo anterior su interés por las propuestas de la Società Raffaello Sanzio, pero se centra en otra vertiente del teatro de este grupo, a saber, el tratamiento que le da al cuerpo humano y animal en sus espectáculos; para llevar a cabo su detallado examen, Cassella trae a colación aspectos como el *cyber*, lo «postorgánico» y la incorporación al cuerpo de elementos robóticos o no humanos.

Los dos artículos que siguen se centran en el panorama teatral español. Luisa García-Manso con su artículo «Los fantasmas en el teatro de Itziar Pascual: memoria y construcción identitaria» nos ofrece un interesante análisis de la obra de la dramaturga y el uso de la *ghost story* para reflexionar sobre la memoria histórica, la identidad individual y colectiva y el tratamiento de episodios traumáticos vividos por la España del siglo xx, como la Guerra Civil, la

dictadura franquista y el exilio republicano. De este modo, el fantasma se convierte en un trasunto de un pasado conflictivo y nos plantea reflexionar sobre cómo se ha resuelto ese conflicto en la actualidad. Laetitia Rovecchio con su artículo «Reescribir la fantasía: *Frankenstein* de Angélica Liddell» recorre la obra de la dramaturga para centrarse en el tema del monstruo en esta versión para marionetas del texto de Mary Shelley.

Para cerrar el monográfico, contamos con el trabajo «Teatralidad y elementos fantásticos en las casas de terror» de Miguel Carrera. Se trata de una aportación teórica que abre una nueva línea de investigación en torno a las posibilidades teatrales, escénicas y performativas de las casas de terror de los parques de atracciones, con una novedosa y original propuesta de estudio de la vertiente fantástica y terrorífica a través de este tipo de espectáculos de «teatro de calle» y de diversión de feria.

Cabe destacar, además, que los trabajos reunidos en este monográfico, si bien pertenecen a áreas lingüísticas determinadas –la castellano-española y la italiana–, se abren hacia diferentes ámbitos, al tener en cuenta aspectos como la *ghost story*, los cuentos de Poe, lo *unheimlich*, las casas de terror –que arraigan en la cultura popular anglosajona–, o un mito moderno como *Frankenstein*, que, a partir de la célebre novela tardo gótica británica (1818), se ha vuelto transnacional y transcultural. Asimismo, también la bibliografía acotada garantiza la incorporación de aportes críticos procedentes de culturas y momentos históricos distintos de los de los textos teatrales analizados (Freud, Rank, Caillois, Todorov, Jackson, etc.), aunque no faltan referencias a especialistas italianos y españoles, como Ceserani y Roas, entre otros. Por lo tanto, en realidad, el abanico de referentes culturales que en este monográfico se abarcan es más amplio de lo que podría parecer a primera vista y rebasa las fronteras de las áreas ibérica e italiana.

Al respecto del «horizonte cultural» que los estudios aquí reunidos manejan, otro dato a destacar es que la mencionada presencia de hipotextos e influencias procedentes de la tradición de lo fantástico en las obras y autores estudiados no se limita a la agregación de tópicos y situaciones trilladas, sino que están presentes relecturas y desviaciones propias de la contemporaneidad.

En suma, estos seis trabajos ofrecen un recorrido por algunas de las manifestaciones más relevantes de lo fantástico contemporáneo en el teatro. Tal y como demuestran las reflexiones aquí convocadas, es incuestionable la vitalidad que tiene lo fantástico en las artes escénicas y el interés que está despertando paulatinamente en el ámbito académico, en el que cada vez se

presta mayor atención a los temas y motivos de lo fantástico en las obras y el medio teatral, y se analizan las producciones de los dramaturgos desde la perspectiva teórica de lo fantástico, lo cual representa una novedad frente a otras metodologías de investigación de más largo recorrido.

IL FANTASTICO NELLA DRAMMATURGIA ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO

NICOLA PASQUALICCHIO
nicola.pasqualicchio@univr.it
Università degli Studi di Verona

Recibido: 02-07-2014

Aceptado: 19-11-2014

SOMMARIO

L'articolo propone un panorama sintetico della presenza del fantastico nella drammaturgia italiana del primo Novecento, in particolare negli anni Dieci e Venti, con il proposito di dimostrare che non è solo attraverso la narrativa, ma anche appunto attraverso la scrittura per il teatro che l'Italia si ricava nel xx secolo quel posto originale nell'ambito del fantastico che non aveva invece raggiunto nel secolo precedente. L'analisi prende le mosse da un'opera di Enrico Annibale Butti che unisce influenze gotiche e di Poe con una sensibilità simbolista e una propensione per l'occultismo, per passare poi in rassegna il contributo offerto al fantastico dal teatro sintetico futurista. In seguito lo studio si sofferma sul cosiddetto «teatro del grottesco», prendendo in particolare considerazione l'opera di Luigi Antonelli, per concludersi con l'esame dell'applicazione al teatro del «realismo magico» teorizzato da Massimo Bontempelli.

PAROLE CHIAVE: teatro fantastico, drammaturgia italiana del primo Novecento, teatro futurista, teatro del grottesco, realismo magico

ABSTRACT

The article offers a concise outline of the presence of fantastic in Italian early twentieth-century drama, with the intention to demonstrate that it was not only through narrative, but also through dramatic composition that Italian fantasy made a place for itself in the last century. The analysis focuses in particular on four moments in this theatrical trend: a play of Enrico Annibale Butti strongly influenced by Poe; the occult side of futurist «teatro sintetico» (synthetic theatre); the group of «grottesque» playwrights.

ghts, with a particular attention to Luigi Antonelli's work; and the presence of «magical realism» in Massimo Bontempelli's plays.

KEYWORDS: fantastic theatre, early twentieth-century Italian drama, futurist theatre, theatre of «grotesque», magic realism.

Solo nel Novecento la letteratura italiana approda in maniera pienamente originale al modo fantastico, quasi totalmente estromesso, alla stregua di un corpo estraneo, dalla cultura peninsulare nella prima metà dell'Ottocento, e nei decenni immediatamente successivi recuperato più che altro come tardivo echeggiamento di modelli stranieri, da Poe ai romantici tedeschi e francesi, nell'ambito della scapigliatura e di quelle frange di letteratura verista affascinata, con l'alibi dell'atteggiamento scienziato, da esperienze medianiche e fenomeni paranormali. È dunque all'inizio del secolo scorso che si apre una via peculiarmente italiana al fantastico moderno, in un clima culturale complesso, in cui propaggini simboliste, ribellioni avanguardiste, ritorni all'ordine talora si oppongono, talaltra interagiscono e si sovrappongono. Pur in modo variegato e non senza eccezioni, il fantastico italiano sembra allora principalmente indirizzarsi alla manifestazione di una sostanziale ambiguità del reale, di una sospensione tra la vita materiale e il sogno, e all'accoglienza di istantanee epifanie che d'improvviso rovesciano il senso delle cose quotidianamente esperite, rivelandone la coappartenenza a una dimensione non apertamente soprannaturale né smaccatamente demoniaca, ma più sottilmente e magicamente inquietante. Che tra i rappresentanti riconosciuti del fantastico italiano d'inizio Novecento figurino (e anzi primeggino) Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello è poi, ai fini dell'argomento del presente saggio, un dato importante, essendo essi drammaturghi non meno che narratori, e attraversando la loro corda fantastica la produzione per il teatro non meno di quella destinata alla sola lettura. E non si tratta di un caso: ciò che qui vorremmo evidenziare – più di quanto non si sia fatto finora – è infatti che, se l'Italia del Novecento si ricava una propria originale posizione nell'evoluzione del modo fantastico, lo deve anche al teatro. A questo scopo passeremo brevemente in rassegna quelle che ci sembrano alcune tappe esemplari, tra gli anni Dieci e i Trenta del Novecento, di tale reciproca implicazione di teatro e

fantastico sulle scene italiane: Enrico Annibale Butti, i futuristi, il gruppo dei «grotteschi», Bontempelli. La complessità e la grandezza della figura di Pirandello, anche solo in relazione al suo rapporto con il fantastico, di cui sempre più chiaramente si riconosce la presenza e l'importanza tanto nella narrativa che nel teatro, comporterebbero su di lui una riflessione a parte: per questo il presente contributo si ferma alle soglie della sua opera, in cui sono sussunti e portati a un più alto livello di consapevolezza teorica e compiutezza artistica molti dei motivi che ci accingiamo ad analizzare nei suoi predecessori e contemporanei.

1.

Prendiamo le mosse da un'opera che risalta più come occasione di tardivo recupero di una concezione gotico-romantica del fantastico, pur se attraversata da inquietudini simboliste e da moderne consapevolezze psicologiche, che come momento rappresentativo dei nuovi umori novecenteschi: *Il castello del sogno*, poema tragico di Enrico Annibale Butti, pubblicato nel 1910 e rappresentato postumo nel 1914. Il drammaturgo milanese, vissuto tra il 1868 e il 1912, oggi dimenticato ma assai noto e rappresentato a cavallo tra i due secoli, fu in prevalenza autore di opere improntate a uno psicologismo di derivazione ibseniana (De Antonellis, 2008); ma è proprio con l'atipico dramma fantastico in endecasillabi sciolti che ne concluse la carriera di drammaturgo, che egli confidò di aver creato il proprio capolavoro. Tale certamente non appare agli occhi di un lettore moderno, e c'è da dire che neppure la critica contemporanea lo accolse con entusiasmo: eppure il testo, sia per gli influssi svariati che mette originalmente in gioco che per le soluzioni drammaturgiche adottate in relazione al fantastico, costituisce un oggetto di studio di notevole interesse. Tra le fonti ispiratrici, quella che si palesa immediatamente è un racconto tra i più celebri e più belli di Edgar Allan Poe, *La caduta della casa Usher* (*The Fall of the House of Usher*, 1839). Il debito verso lo scrittore americano fu notato già al tempo della pubblicazione del dramma (tanto che Butti dovette difendersi da accuse di plagio nei confronti del racconto) e poi ribadito da alcuni recensori della rappresentazione teatrale (Melani, 2006: 135-136). Al livello generale della trama la derivazione è in effetti evidente, ma altrettanto nette sono le differenze, che indirizzano le due opere verso esiti di senso profondamente diversi. Come Roderick Usher, il Fantasio di Butti vive isolato in un castello, assieme alla sorella Ebe alla quale è legato da un affetto morboso. Al castello giunge in visita, così come accade in Poe, un amico di vecchia data di Fantasio, Angelo. Ebe, al pari della Madeline del racconto

americano, è gravemente malata; durante la permanenza dell'ospite la donna cadrà vittima di una crisi che la farà credere morta e ne causerà il prematuro seppellimento nei sotterranei del castello. A compimento di una sorta di delirante profezia del fratello, che ne prevede la «resurrezione», Ebe riemergerà dalle viscere della terra nelle sembianze di uno spettro coperto di sangue in conseguenza della lotta sovrumana contro la porta metallica che la chiudeva nella cripta mortuaria. Se ci limitiamo alla descrizione di questi elementi, l'accusa di plagio da parte di Butti nei confronti di Poe appare ineccepibile. Ma essi, come si diceva, si correlano con una serie di altri elementi che risemantizzano i debiti verso Poe in tutt'altra direzione di senso. Molto diversi, innanzitutto, sono i caratteri e le funzioni dei tre protagonisti. Fantasio non è affatto una replica dell'artista fragile, ultrasensibile, costantemente attraversato da turbamenti e presentimenti da visionario, incarnato da Roderick; è, per citare il poeta che egli ha sostituito alla Bibbia, un superbo misantropo che tiene l'umanità «a gran dispetto»,¹ un aristocratico che si isola in un autosufficiente reame di sogno in odio del «triste Mondo, dove si lavora, / si suda, si battaglia inutilmente / per odio insano o per fallace amore, / indi si muore!»; mondo in cui le relazioni umane sono «ignobili contatti», portatori «di miserie, / di lutti e di vergogne!» (Butti, 1910: 46; vv. 554-560). Anch'egli, similmente al protagonista del racconto, intrattiene un contatto con una dimensione arcana e invisibile; ma, mentre per Roderick questa caratteristica è quasi una congenita condanna caratteriale, che lo espone passivamente alle superstizioni suggeritigli dalla sua antica dimora, Fantasio è un mago, che pratica scientemente i rituali di contatto con l'aldilà e con il mondo dei morti² (ed è in questo senso un precursore di quei solitari stregoni «dimissionari» dal mondo che popolano il teatro di Luigi Antonelli e culminano nel Cotrone dei pirandelliani *Gi-*

1 Dante, *Inferno*, X, 36.

2 Nel secondo canto (vv. 1106-1364) si assiste, nel momento a cui Butti destinava evidentemente il maggior impatto spettacolare della sua pièce, a una vera e propria scena di necromanzia, denominata dall'autore «orgia fantastica»: evocati da Fantasio, i morti di un cimitero escono dalle loro tombe alla presenza dell'incredulo e terrorizzato Angelo. I connotati visivi della scena («Vedi fumar la terra ed annepbiarsi / l'aria, come se lunghi esili veli / fluttuassero al vento della notte / di tra i cippi e le croci? Or vaghe forme / inconcrete si librano nel fioco / chiarore... Osserva! Osserva! Un globo bianco!... / Una gran bolla iridescente!... Un'ombra!... / Una figura non compiuta ancora: / la testa, il collo, un drappo che dilegea / nello spazio!... Gli spettri! Ecco gli spettri!») (Butti, 1910: 103-104; vv. 1283-1292) suggeriscono riferimenti tanto agli spettacoli popolari di fantasmagoria quanto all'«iconografia» delle sedute spiritiche, molto frequentate all'epoca da artisti e intellettuali (per un certo periodo Butti ne organizzò regolarmente nella propria casa (Melani, 2006: 134). Una descrizione lasciataci dallo scrittore Luigi Capuana di una seduta medianica alla quale assistette assieme a Pirandello riferisce di fenomeni analoghi a quelli suscitati dalla magia di Fantasio: «globi fosforescenti che erravano sotto la volta dello stanzone», «il profilo di un fantasma su l'alto della tenda», «la tenda [...] spinta fin sulle nostre teste quasi gonfiata da un forte vento» (Cigliana, 2006: 202).

ganti della montagna). I suoi eccessi di attenzione percettiva, acustica soprattutto, mimano quelli di Roderick, ma solo nella scena del ritorno alla vita di Ebe hanno la funzione di paranormali auscultazioni, derivando per il resto da un'inesausta volontà di protezione da disturbi o violazioni della sua solitudine. Per quanto riguarda il rapporto con la sorella, mentre il morboso attaccamento di Roderick a Madeline suggerisce una parità gemellare tra i due che ce li fa apparire come le separate incarnazioni di un'unica anima malata, Fantasio sostituisce all'atteggiamento fraterno quello di un padre-padrone protettivo al punto di trasformarsi in un carceriere incestuosamente possessivo e geloso.

Madeline, d'altronde, è un personaggio-apparizione, altrettanto fantasmatica in vita che dopo il ritorno dalla (presunta) morte: prima della sua sepoltura e della raccapricciante ricomparsa finale, attraversa la scena del racconto una sola volta, quasi scivolando lungo una parete di fondo, muta, inconsapevole di ciò che l'attornia, ignara della presenza dell'ospite. Rispetto a questa straordinaria presenza-assenza, Ebe recupera i tratti convenzionali del personaggio femminile che la clausura impostale dal fratello rischia di uccidere: la sua malattia altro non è che sottrazione alle gioie della vita, della giovinezza, dell'amore, che le si manifesteranno tutte in un colpo grazie all'innatteso quanto terapeutico arrivo dell'ospite il quale, da buon principe azzurro, suggellerà infine la propria azione salvifica portando via con sé l'innamorata in sella al suo cavallo.

Angelo, come l'io narrante di Poe, è un vecchio amico del castellano; ma, mentre l'ospite del racconto è invitato e desiderato, il personaggio di Butti s'intromette come un inaspettato corpo estraneo nella dorata prigione in cui si è relegato Fantasio; il quale ha ben ragione di temerlo, perché l'intruso, per quanto animato da buone intenzioni, non può che porsi in antitesi, in quanto rappresentante della vita vissuta e del mondo reale, all'artificioso e lugubre castello di chimere nel quale Fantasio ha rinchiuso Ebe e sé stesso. Il ruolo di Angelo non si limita dunque a quello di puro testimone che riveste l'io narrante della *Casa Usher*; risultando al contrario decisivo a livello diegetico proprio nell'imprimere agli avvenimenti quella piega che porterà al crollo (metaforico, in questo caso) del castello dei sogni.

È in particolare nella scena decisiva in cui Fantasio avverte telepaticamente il risveglio di Ebe dal sonno catalettico e la sua spaventosa lotta per sottrarsi alla prigionia della tomba, concludentesi con l'effettiva comparsa della sorella sconvolta e coperta di sangue, che il debito nei confronti di Poe si lascia più apertamente riconoscere, approdando alla citazione letterale nel

momento di acme della tensione, un istante prima dell'apparizione della sorella: l'esclamazione di Fantasio («Insensato! / Io ti dico che in questo istante mia / sorella è dietro quella porta!») (Butti, 1910: 215; vv. 2603-2605) è infatti puntuale restituzione della fonte: «*Madman! I tell you that she now stands without the door!*» (Poe, 1982: 245). Anche qui, tuttavia, Butti non si adagia passivamente sul testo del racconto, ma lo varia quel tanto che serve per conferirgli una specifica e più immediata efficacia sul piano scenico. Va interpretata in questa prospettiva la sostituzione dello stratagemma di Poe di far corrispondere i suoni che provengono dai sotterranei a quelli che compaiono nel racconto fiabesco che l'amico sta leggendo ad alta voce, con la narrazione – di più sicuro impatto teatrale in quanto interamente affidata all'empito visionario di Fantasio – delle varie tappe della «resurrezione» di Ebe, punteggiata dalle esclamazioni prima di incredulità, poi di crescente sgomento di Angelo, e dalle didascalie concernenti i rumori provenienti da fuori scena, sempre più sinistramente in sintonia con quanto riferito dall'apparente delirio di Fantasio. Particolarmente efficace in questo frangente è l'idea di Butti, non derivata da Poe, di affidare per intero al tempo verbale futuro il resoconto che Fantasio fa della propria visione, conferendole perciò in modo ingannevole il carattere di una profezia, mentre gli eventi descritti si stanno volgendo al presente fuori dalla vista dei personaggi e degli spettatori, in uno spazio esterno la cui distanza rispetto allo spazio scenico si fa però sempre più ridotta, fino ad annullarsi con la comparsa in scena della rediviva Ebe. Cadono contemporaneamente, al culmine della tensione drammatica, due protettivi «allontanamenti»: la reclusione spaziale del fenomeno spaventoso fuori dalla scena, e il suo differimento temporale in un momento a venire: «*in questo istante mia sorella è dietro quella porta*».

In questa scena *clou* del dramma la pressione progressiva sullo spazio visibile di un'inquietante apparizione collegata alla Morte deriva certo direttamente da Poe, ma nel momento in cui si fa teatro suggerisce debiti o quanto meno affinità (pur nell'assenza delle morbidezze stilistiche e della rarefatta atmosfera del drammaturgo belga) con *L'intrusa* (*L'Intruse*, 1890) di Maeterlinck. È a questo proposito da rilevare che solo una parte degli elementi fantastici di cui l'opera è diffusamente intessuta derivano dalla *Caduta della casa Usher*: ne è di sicuro indipendente l'«orgia fantastica» del secondo canto (vedi nota 2), la cui concezione sembra rifarsi più al melodramma gotico che alle atmosfere dello scrittore americano; mentre si rendono evidenti qua e là echi faustiani («Dimmi: vuoi / tu che l'Attimo sia l'Eternità / e il Punto l'Infinito? Vuoi vedere / oltre agli astri, al di là dei monti, in fondo / ai mari, dentro le

anime silenti?» (Butti, 1910: 94; vv. 1138-1142), il già menzionato riverbero dell'*Intrusa* di Maeterlinck, ma anche quello di *Pelléas et Mélisande*, riutilizzi di situazioni dantesche (la Dama Velata chiamata fuori dal gruppo silente delle anime e personalmente interpellata (Butti, 1910: 106; vv. 1317-1330), nonché il riferimento ad almeno un altro racconto di Poe, *La mascherata della morte rossa* (*The Masque of the Red Death*, 1842), il cui protagonista Prospero condivide con Fantasio l'arrogante sicurezza di tener fuori dal proprio castello la realtà della vita quanto la minaccia della morte, «ospite non chiamata e non attesa» (Butti, 1910: 191; v. 2255).

2.

Nonostante gli esiti del tutto divergenti della loro opera, Butti e Filippo Tommaso Marinetti, che furono legati da una lunga frequentazione amichevole e da reciproca stima, condivisero tra l'altro due spiccati interessi che contribuirono spontaneamente a indirizzare una parte della loro opera verso il fantastico: quello per il simbolismo (e per il teatro di Maeterlinck in particolare) e quello per l'occultismo.³ Le radici simboliste dell'avanguardia futurista, più solide di quanto comunemente si pensi, predispongono in effetti Marinetti e tutto il suo movimento ad aperture verso una dimensione sovrasensibile arcanamente rivelantesi negli interstizi della realtà materiale che, se da una parte giustificano gli interessi per le teorie esoteriche e per i fenomeni medianici da parte di non pochi futuristi, imprimono anche tracce evidenti in parte della produzione artistica, e segnatamente teatrale, del movimento. Sia pur indicandola come un'area decisamente minoritaria, Mario Verdone rilevava all'interno del «teatro sintetico» l'esistenza di un gruppo di testi definibili come occultisti e magici, che riconosceva come quelli più legati ai precedenti simbolisti (Verdone, 1969: 92-96), e quindi, «per struttura e motivazione» (Verdone, 1969: 94), leggermente attardati rispetto alle sintesi drammatiche più decisamente avanguardiste.

Ve n'è uno addirittura, *Il pesce d'aprile* di Paolo Buzzi⁴ (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 69-72), che si presenta come versione teatrale di un virtuale racconto della tradizione fantastica ottocentesca. Il minidramma, canonicamente diviso in tre brevissimi atti, inizia con la richiesta fatta a un

3 «Riprendere le esperienze spiritiste nei saloni a tendaggi meditati di E. A. Butti quella notte stessa rileggendo le opere di Maeterlinck e al pianoforte *Pelléas et Mélisande*» (Marinetti, 1969: 48). Sulle propensioni occultistiche ed esoteriche di Marinetti, e più in generale del futurismo, si vedano Cigliana, 2006, e Bertolotti, 2013.

4 Questa sintesi, come le tre di Marinetti di cui si tratterà tra breve, apparve per la prima volta nel primo volume del *Teatro futurista sintetico*, curato da Marinetti, Settimelli e Corra e pubblicato nel 1915.

monsignore da parte di una sconosciuta dama in nero di recarsi al capezzale di un grande peccatore in punto di morte per recargli i conforti spirituali. Il prete non ha motivi per sospettare qualcosa di strano; salvo credere a uno scherzo (è il primo d'aprile) quando, recatosi nel palazzo che la donna gli ha indicato, ne trova il nobile proprietario in perfetta salute, anche se effettivamente desideroso di scaricare dai peccati la propria coscienza. Il ministro di Dio, dovendosi occupare di un caso più urgente, rimanda la confessione alla sera; ma nel frattempo il marchese sarà morto di un colpo, e il sacerdote, ammesso nella camera dove giace il cadavere, riconoscerà la dama in nero in un grande ritratto che vi sta appeso: si tratta, gli spiega il cameriere, della moglie del signore, morta venticinque anni prima. Tutto è condotto, nella breve pièce, secondo i canoni del fantastico moderno nel senso stabilito dalla critica del secondo Novecento: l'ambientazione realistica, l'atteggiamento razionalista del protagonista, il susseguirsi di alcuni eventi strani ma di per sé non impossibili, la rivelazione finale che orienta tutto verso l'interpretazione soprannaturale. L'atteggiamento «futuristicamente» operativo ed efficace è qui in realtà concentrato proprio nella sinteticità del dramma: se è vero, come spesso è stato notato, che al tipo di fantastico di cui stiamo parlando giova straordinariamente l'adozione della forma narrativa breve, la misura ridottissima del teatro sintetico, escludendo verbosità e digressioni, si propone come la più adatta a trasferire sul piano scenico gli effetti estetici del racconto fantastico.

Altre sintesi tendono invece a una manifestazione evocativa (e anche per questo affidata a risorse non solo drammaturgiche, ma anche o prevalentemente sceniche) piuttosto che narrativa del lato in ombra della realtà. È quanto accade talvolta nei cosiddetti «drammi di oggetti», che presuppongono animisticamente la possibilità di una vita degli oggetti autonoma, e potenzialmente minacciosa, nei confronti della dimensione umana. Prevale talvolta, in quest'ambito, un atteggiamento ludico, tendente più al paradosso e all'assurdo che all'inclinazione perturbante del fantastico. Come in Pirandello,⁵ anche nel futurismo il comico (o l'umorismo) e il fantastico si presentano entrambi come processi di smascheramento delle convenzioni accettate (sia sul piano gnoseologico che su quello sociale), che condividono tanto i presupposti quanto gli obiettivi,⁶ ma pervengono a modalità diverse di «straniamen-

5 «Non c'è scelta: per guardare dietro le maschere bisogna imparare a far ridere o a incutere terrore. In quanto alleato naturale dell'umorismo, il fantastico si colloca dunque al centro del progetto letterario di Pirandello» (Pedullà, 2010: XVII).

6 «[...] identico rimane il piano di attacco alle sicurezze del positivismo ottocentesco: l'insistenza sulle

to» nei confronti del reale; e ancora come in Pirandello⁷ il modo comico risulta quantitativamente prevalente su quello fantastico. Questo non smorza i particolari effetti di perturbamento derivanti dal fantastico, quando è su di esso che si indirizza la scelta dell'autore futurista:

[...] se con l'iniezione di elementi comici l'apparizione dello strano, del mostruoso, del deforme, dell'inusitato, di tutto ciò che contrasta con le leggi naturali, viene in qualche modo privata delle sue valenze sacrali, precipitando nel bizzarro e nell'assurdo, altrove invece il contatto col soprannaturale, perdute le sue connotazioni ludiche, si riaffaccia come rottura dell'ordine costituito, come polarità inammissibile nella realtà quotidiana, riattivando nello spettatore l'inquietudine nei confronti dell'inesplicabile. (Artioli, 1975: 198)

Così, tra i drammi di oggetti composti da Marinetti si potrebbe collocare sul versante umoristico, almeno in senso lato e non senza un'ombra inquietante, un'opera come *Il teatrino dell'amore* (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 24-27), dove al dialogo degli umani, coinvolti in una convenzionale situazione adulterina, fanno da contraltare le battute – punteggiate da scricchiolii «recitati» – del buffet e della credenza, che registrano con impassibile precisione didascalica dei dati di fatto superflui o evidenti («Cric cric. La pressione del servizio d'argenteria è superiore alla mia coesione! [...] Crac. La schiena del padrone aderisce a poco a poco alla spalliera della poltrona. [...] Cric. Piove [...] Craac. Mi dilato» (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 24-26). Decisamente fantastica, invece, è l'ispirazione di *Vengono* (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 29-31), altro dramma di oggetti di Marinetti, le cui uniche battute consistono in una serie di ordini e contrordini dati da un maggiordomo a un gruppo di servi che devono apparecchiare una tavola per un pranzo: alla fine i commensali attesi non giungono, ma in compenso le otto sedie e una poltrona, più volte spostate durante l'azione scenica, decidono di andarsene:

Un riflettore invisibile proietta sul pavimento le ombre della poltrona e delle sedie. Ombre spiccatissime, che (spostandosi lentamente il riflettore) vanno visibilmente allungandosi verso la porta-finestra.

I servi, accoccolati in un angolo, aspettano tremanti, con angoscia evidente, che le sedie escano dalla sala. (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 31).

contraddizioni, il recupero di una realtà profonda occultata sotto l'ordinato scorrere dei fenomeni ai quali la scienza vorrebbe ridurre la vita, il balenare di una condizione "altra" che non sarebbe possibile nemmeno intuire con gli strumenti dell'arte piattamente mimetica» (Pedullà, 2010: XVI).

⁷ «Umorismo e fantastico [...] a volte possono entrare in conflitto come due Muse gelose, che pretendono dallo scrittore una fedeltà esclusiva. [...] E quando questo succede [...] è quasi sempre il fantastico ad avere la peggio» (Pedullà, 2010: XVIII).

Marinetti ha creato questa sintesi a partire dall'osservazione degli «atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove non sono esseri umani» (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 31). Mentre nel *Teatrino dell'amore* la vita dei mobili scorreva parallela a quella degli uomini e da essi inavvertita, qui l'animazione degli oggetti è percepita dai servi, che ne sono terrorizzati. Ma il commento finale apposto dallo stesso Marinetti in calce al dramma, spiega anche l'intenzione «registica» dell'autore che «le otto sedie e la grande poltrona, nei diversi mutamenti delle loro posizioni successivamente preparate per ricevere gli attesi» acquistino «a poco a poco una strana vita fantastica» (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 31). Il senso perturbante di vita dell'oggetto inanimato non dev'essere perciò offerto agli spettatori tutto d'un colpo nel finale «scivolamento» delle ombre, ma deve già velatamente presentarsi e accrescersi nel corso dell'azione. Anche se l'autore non si sofferma a spiegarlo, questo obiettivo doveva probabilmente essere raggiunto attraverso il rapporto tra collocazione spaziale e particolare illuminazione degli oggetti e forse corroborato da un'evoluzione del rapporto fisico tra i servi e le sedie: ricorrendo comunque a risorse prettamente sceniche. Proprio questa indeterminatezza nell'indicare le modalità allestitivo di quanto è più essenziale all'efficacia fantastica della sintesi, dipendente anche dalla scarsa confidenza di Marinetti (e di gran parte dei drammaturghi futuristi) con la pratica scenica, fa al postutto di *Vengono* l'espressione di una pura intenzionalità fantastica, di cui si avverte come un difetto la vaghezza della soluzione realizzativa.

Più che nei drammi di oggetti, è forse in alcune sintesi basate sull'intersecazione di situazioni tra loro estranee, e magari appartenenti a diversi livelli di realtà, che il teatro futurista raggiunge il maggior grado di suggestione fantastica. Ne scegliamo un esempio ancora di Marinetti, *Un chiaro di luna* (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 32-33), che l'autore definisce «compenetrazione alogica». La situazione è semplicissima: due innamorati su una panchina, in una notte di luna, si scambiano effusioni amorose. D'improvviso un signore «grasso e panciuto», invisibile ai due, si siede accanto a loro: li guarda, controlla il proprio orologio, pronuncia degli «hum» forse di perplessità, si alza e passeggia per un po', si risiede sulla panchina. Infine si rialza, passa dietro la panchina, tocca lievemente la spalla prima di lei poi di lui e si allontana lentamente. In corrispondenza della sua apparizione i due giovani avvertono qualcosa di strano: la sensazione di un alito di vento nell'aria ferma, il dubbio che il giardino non sia più deserto, un brivido di freddo che coglie

la ragazza. Con assoluta discrezione e al di fuori di qualsiasi stereotipo spettrale, Marinetti riesce qui a creare un'atmosfera sottilmente perturbante, incarnando in questo fantasma panciuto e bofonchiante (che non è affatto comico, anche se basterebbe un nulla per renderlo tale) una minaccia sospesa nel futuro, resa particolarmente inquietante proprio dalla «normalità» dell'apparizione e dall'indeterminatezza, o forse meglio dalla sovradeterminazione, del suo significato: l'Uomo panciuto, ci avverte Marinetti nell'autocommento finale, «non è un simbolo» (non è, cioè, il Tempo, né la Vecchiaia né la Morte) «ma una *sintesi alogica* di molte sensazioni: paura della realtà futura, freddo e solitudine della notte, visione della vita 20 anni dopo, ecc.» (Marinetti, Settimelli e Corra, 1915: 33). Ma né queste né altre decine di proposte interpretative riuscirebbero a esaurire il senso di quel tocco di congedo sulle spalle dei giovani, più perentorio, nella sua levità, di qualsiasi anatema o profezia.

In conclusione di questo breve attraversamento del teatro fantastico futurista, ci sembra interessante ricordare che Anna Barsotti (Barsotti, 1990: 40-41, 140-141), riferendosi a un prodotto futurista leggermente più tardo, vale a dire il *Manifesto del teatro visionico* di Pino Masnata (1920), ne leggeva i motivi fondamentali, già presenti d'altronde in *nuce* nel teatro sintetico («la moltiplicazione della personalità, la soppressione della frontiera fra soggetto ed oggetto, e infine la trasformazione del tempo e dello spazio» (Barsotti, 1990: 40), alla luce di quelli che Tzvetan Todorov, nel suo libro fondativo sulla letteratura fantastica, ha classificato come «temi dell'io» (Todorov, 1977: 110-127). Sarebbe dunque proprio quest'apertura, inaugurata dal futurismo, alla «drammaturgia soggettiva» – che in Europa aveva già avuto un modello dirompente nell'opera di Strindberg e stava conoscendo importanti sviluppi sulla scena espressionista – a mettere una parte del teatro italiano su vie radicalmente alternative al realismo e a preparare terreni propizi al fantastico. Ne risentiranno ben presto tendenze drammaturgiche certamente innovative, ma meno scopertamente iconoclaste e «antiborghesi» del teatro futurista, a cominciare dal cosiddetto gruppo dei «grotteschi».

3.

La nozione di «teatro del grottesco», riferita a una tendenza drammaturgica sviluppatasi in Italia dalla metà degli anni Dieci del Novecento alla fine del decennio successivo, non è criticamente pacifica: nel senso che include tre autori (Luigi Chiarelli, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli) tra loro notevolmente diversi negli obiettivi quanto nei mezzi per realizzarli, mentre una quarta figura (quella di Pier Maria Rosso di San Secondo) è addirittura da

taluni considerata come la più rappresentativa della corrente, da altri del tutto irriducibile a essa, a causa della maggior altezza e complessità della sua opera, che la rende più difficilmente etichettabile. Esistono tuttavia certamente rilevanti tratti in comune nell'opera di questi drammaturghi: la loro capacità di «utilizzare in una testualità più complessa e in un circuito rappresentativo più regolare – almeno rispetto agli spettacoli futuristi – le intuizioni e le scoperte dell'avanguardia» (Barsotti, 1990: 136); il recupero di materiali tipici del teatro borghese (a partire dal triangolo moglie-marito-amante) per sottoporli a paradossali rovesciamenti ed esporli al ghigno tragicomico di una cinica, disincantata osservazione; il rapporto con il teatro di Pirandello, del quale in certi casi hanno il tempo di essere debitori, ma di cui più spesso anticipano motivi e strategie che poi il drammaturgo maggiore metabolizzerà con tutt'altra profondità e coerenza all'interno della propria opera. Infine, ed è ciò che qui più ci interessa, in tutti questi autori, pur in misure e modalità diverse «il tempo [...] si mostra fluidificato, liberalizzato, può accelerarsi o decelerarsi a piacere, in pratica risultare reversibile [...] il montaggio tende a farsi onirico [...] umiliando i principi razionali della non contraddizione, della causalità, della distinzione tra Soggetto ed Oggetto [...] il Personaggio risulta vanificato, *disturbato*, finisce per esplodere» (Puppa, 2003: 35): dominano, insomma, i «temi dell'io», e il teatro si apre all'irruzione del fantastico.

Il solo Chiarelli, tra i grotteschi, si mostra impermeabile a tale irruzione. In Cavacchioli, al di là di una serie di elementi che pertengono al grottesco senza poter essere ricondotti propriamente al fantastico (il personaggio del Meccanico, nella «visione in tre atti» *Quella che t'assomiglia*, del 1919, ha due ruote al posto degli occhi), l'accoglienza del fantastico si realizza soprattutto in una certa predilezione per la presenza di doppi perturbanti, siano essi di natura fantasmatica oppure macchinica: proprio nella pièce citata, all'ombra di Gabriele, che si aggira invisibile per la casa quando il personaggio è assente, fanno riscontro i fantocci automatizzati creati dal Meccanico. Senza mai sconfiggere in modo esplicito nell'impossibile, il teatro di Rosso di San Secondo è tutto tramato di un'inquietante prossimità all'incubo. Già le sue giovanili *Sintesi* (1911), che nulla hanno a che spartire con quelle futuriste, si presentano come «proiezioni oniriche di un inconscio drammatizzato» (Cannavacciuolo, 2012: 43), in cui prevalgono le ambientazioni notturne e gli ingressi di certi personaggi hanno l'impatto di manifestazioni soprannaturali. Ed è a partire da questi brevi drammi che s'impone «quel costante riferimento all'«Assente», un personaggio che si costruisce attraverso le parole dei personaggi in scena cui vanno ricondotti i motivi dell'Attesa e dell'Apparizione inaspettata» (Can-

navacciuolo, 2012: 46-47), che poi, amplificato fino all'ossessione, diventerà il tema centrale di una delle pièce più interessanti di Rosso, *Lo spirito della morte* (1931).⁸ E se la vicenda dello straordinario *Ospite desiderato* (1921) (ulteriore ripresa – forse inconsapevole – della situazione di base della *Casa Usher* di Poe genialmente rovesciata nei presupposti), «pur essendo essenzialmente umana, è nata da uno stato d'incubo» e «la realtà vi è, dunque, trasfigurata in sintesi allarmate e assortite come nei sogni tormentosi» (Rosso di San Secondo, 2008: 264), la protagonista del *Segno verde* (composto negli anni Trenta) si trova d'improvviso calata in una realtà enigmatica, dove ogni certezza si frantuma, le identità slittano e si sovrappongono, e personaggi reali si scoprono involontari protagonisti di una trama fantastica ideata da un romanziere che prodigiosamente li manovra come marionette viventi. *Marionette, che passione!* (1918) era d'altronde il titolo dell'opera più nota di Rosso, che, senza aperture al fantastico, già introduceva l'idea dei personaggi come creature eterodirette dalle proprie passioni e dai propri destini, in qualche modo simulacri di sé stessi, pietosi doppi di referenti umani che, in quanto padroni di sé e della propria vita, sono inesistenti. E come una «marionetta sonnambolica» (Bisicchia, 2009: 34) si muove sulla scena Carmelina, protagonista della *Bella addormentata* (1919), ibrido straordinario tra agghindata artificialità da bambola o da santa da sagra paesana e assonnata istintualità animalesca, «pupa grande» (Rosso di San Secondo, 2009: 250) che fa il suo ingresso in questa colorata fantasmagoria teatrale e da essa prende congedo come una sovrumana apparizione.

È Antonelli, tuttavia, il drammaturgo del «gruppo» che, con più chiara intenzionalità e continuità, ha fatto del fantastico la chiave di volta della propria opera (teatrale, ma anche narrativa), e secondo modalità che permetterebbero all'autore di «rivendicare [...] un proprio ruolo all'interno di quel grottesco novecentesco "neoromantico" e "modernista" che nel panorama europeo includerebbe, tra gli altri, surrealisti ed espressionisti: uno spazio, dunque, del tutto autonomo dalla tradizione italiana e che, proprio come la posizione di Pirandello, aspira a superare gli angusti confini della dimensione nazionale» (Giammarco, 1999: 181). Presente anche in una serie di opere minori, composte in buona parte tra gli anni Dieci e Venti, il fantastico teatrale di Antonelli raggiunge i suoi risultati più compiuti e originali in una trilogia di «avventure fantastiche» costituita da *L'uomo che incontrò se stesso*

8 «[...] insistito risulta il motivo della *camera in attesa*, ossia dello spazio magico-allucinatorio per la rievocazione, meglio per la *resurrezione* dell'assente. Il vivo diventa, in tal caso, un maniacale officiante d'un rito animistico, d'una macabra messinscena in cui gli altri personaggi intervengono quali agenti subalterni per l'epifania dello spettro» (Puppa, 1985: 37).

(1918), *La bottega dei sogni* (1927) e *La rosa dei venti* (1928), tematicamente e strutturalmente simili, e in una commedia del 1924, *La casa a tre piani*. Il motivo unificante delle «avventure» (l'approdo del protagonista in un luogo appartato e sconosciuto al mondo reale, e governato da un personaggio – mago, scienziato o dio – dotato di poteri soprannaturali), sembrerebbe inclinare il teatro antonelliano verso una dimensione magico-fiabesca (inclinazione ancor più chiaramente presente, già dal titolo, in altre opere, come *La fiaba dei tre maghi* del 1919, e *I diavoli nella foresta*, del 1920) sottraendolo perciò alla modalità propriamente fantastica. In realtà l'impostazione di genere *féerique*, indubitabilmente presente sia nelle «avventure fantastiche» che in altre pièce, è turbata dall'interno da segnali di incredulità, esitazione, inquietudine, paura che, almeno per parte dell'azione, escludono quella tranquilla accettazione del prodigio che ascriverebbe senza mezzi termini questo teatro al meraviglioso.⁹

Per esemplificare sulla prima, che rimane forse anche la più riuscita, opera della trilogia, *L'uomo che incontrò se stesso*, già una singolare espressione presente nella didascalia iniziale annuncia l'intenzionale iniezione di un perturbamento fantastico all'interno della dimensione fiabesca: l'ambientazione, si dice, sarà un «paesaggio irreale [...] caratterizzato da grandi cipressi color viola che danno alla scena un aspetto violento, una intonazione e un *incubo di fiaba*» (Antonelli, 1994: 9; corsivo nostro). A parte il fatto rilevante che, qui come in altre pièce di Antonelli, l'alterità rispetto alla realtà quotidiana è affidata in prima istanza a indicazioni scenografiche e cromatiche,¹⁰ la locuzione che abbiamo evidenziato indica come la fiaba sia in realtà il prodotto di un incubo e che di conseguenza una sensazione di disagio e inquietudine la abita in profondità. L'atmosfera misteriosa e come sospesa dell'isola in cui il protagonista Luciano si ritrova senza sapere come vi è giunto è d'altronde alquanto *unheimlich*, e le prime indirette notizie che egli riceve sul proprietario del luogo, il dottor Climt, sono tutt'altro che rassicuranti: il primo essere vivente che incontra, la giovane Rosetta, lo avverte che

9 È d'altra parte una caratteristica propriamente «novecentesca» di queste opere la compresenza e la commistione del fiabesco, dell'umoristico e del fantastico: che a volte si alternano o si equilibrano felicemente, mentre in altri casi possono effettivamente produrre l'impressione di un'irrisolta armonizzazione delle singole tonalità.

10 La prima didascalia della *Bottega dei sogni* dà indicazioni molto simili: «si profilano contro il cielo di porpora [...] le alte cime dei cipressi, simili a enormi ceri violacei [...] Qualcosa d'irreale, quasi di argenteo, diffonde sullo scenario l'incubo e la leggerezza d'una favola» (Antonelli, 1994: 67). Un'atmosfera visiva oniricamente inquietante è prevista anche dall'inizio della didascalia d'apertura della *Rosa dei venti*: «Grande salone architettonico a piani sintetici e volute ampie e leggere su cui pare aleggi l'incubo immateriale del Tempo» (Antonelli, 1994: 121).

Climt è pericoloso e lo invita a tenersene alla larga, descrivendo così i suoi poteri: «si diverte con gli uomini come un fanciullo coi burattini. È il suo segreto. È un uomo terribile, vi dico! Egli può tutto» (Antonelli, 1994: 12). Quando poi la donna gli dice che conosce Climt da più di un secolo, Luciano reagisce in modo sensatamente razionale, e insomma non «fiabesco», convincendosi che Rosetta sia pazza. La comparsa di Climt, elegante ma in modo troppo impeccabile, gentile ma con un eccesso di freddezza, lo sguardo penetrante nel volto pallidissimo,¹¹ serve più a rafforzare che a dissipare i timori e le incertezze di Luciano: che si accresceranno ulteriormente quando, accortosi che il suo orologio si è stranamente fermato, apprenderà che sull'isola non esistono orologi. L'inizio, a ben guardare, potrebbe perfettamente attagliarsi a una storia fantastica d'intonazione *horror*, il cui protagonista capita in un luogo ai margini del mondo, dove aleggia la presenza di un mistero di cui non gli vengono offerti che alcuni perturbanti segnali, ai quali cerca inizialmente di reagire con lo scetticismo della ragione. Ben presto però le cose evolveranno effettivamente in un'altra direzione, dal momento in cui si scoprirà che Climt è effettivamente uno scienziato-mago che possiede il potere di fermare o invertire il tempo, e Luciano, vinte le ultime resistenze razionali, gli crederà fino al punto di accettare l'incontro con il sé stesso di vent'anni prima per tentare di correggerne l'infausto destino sentimentale. Per dirla con le categorie di Todorov, si passa da una prima fase fantastica, caratterizzata dall'esitazione interpretativa nei confronti degli eventi, all'entrata nella dimensione del meraviglioso, dove l'esistenza di fatti estranei alle leggi di natura non costituisce più alcuno scandalo agli occhi dei personaggi. Nel caso specifico di questo lavoro, poi, il pieno ingresso nel fiabesco coincide con l'accentuazione della componente umoristica (qui in gran parte dedicata alla parodia del triangolo amoroso borghese), che nella prima breve fase fantastica, anche per non guastarne la suggestione inquietante, si era limitata a una sottile patina ironica. C'è a nostro avviso, in questo gioco di toni e generi, una notevole tensione sperimentale, che volutamente non persegue l'armonizzazione completa dei diversi elementi; anche se è comprensibile che il risultato possa sembrare in definitiva fallimentare,

11 Sul carattere ambiguo, ma fondamentalmente demoniaco, di Climt, si sofferma M. Giammarco: «lo statuto del dottor Climt conserva una certa apparenza da scienziato-stregone di tipo faustiano, compromesso con forze diaboliche, forze del male che promettono all'uomo, con l'elisir magico, l'immortalità e l'eterna giovinezza, l'esercizio di poteri sovrumani in contrasto con le leggi divine. L'ambiguità della sua natura, che è alla base dell'esitazione fantastica che circola nel testo (condita sempre, tuttavia, dell'umorismo antonelliano), affiora già dall'aspetto fisiognomico» (Giammarco, 1999: 193-194).

se invece lo si attribuisce a un'«incapacità di Antonelli di costruire, e poi reggerla fino in fondo, un'atmosfera davvero surreale e onirica» (Ariani-Tafon, 2001: 43).

Vi è comunque almeno un'opera, nel *corpus* drammaturgico antonelliano, nella quale il fantastico si presenta senza compromissioni col fiabesco, introducendo in un tessuto di normalità quotidiana, e non in una dimensione fin da subito caratterizzata da elementi di onirismo o magismo, la componente fantastico-perturbante. Si tratta della già citata *Casa a tre piani*, che già nell'ambiente descritto dalla didascalia d'apertura rivela la propria distanza dalle «avventure»: «Una vasta camera da pranzo, nel primo piano della casa. Tavola imbandita. Si è alla fine del pranzo. Chi fuma, chi prende il caffè. [...] Da una finestra, che è aperta sulla parete sinistra, si respira l'aria di una serata estiva» (Antonelli, 1994: 195). Nulla di anormale, dunque, almeno all'apparenza, in questo interno dove gli inquilini stanno festeggiando il centenario della costruzione dell'edificio. Ma già il discorso celebrativo dell'Avvocato introduce un elemento perturbante nel suggerire un'implicazione particolare tra la «vita» della casa e quella dei suoi abitanti: «Tutti noi abbiamo amata e amiamo la sua intimità, le cicatrici del tempo, le macchie dell'umido, le ferite della folgore che la colpì, il tremito delle sue persiane, le tappezzerie delle sue pareti, e tutti i pallidi volti qua e là impressi negli specchi che non dimenticano» (Antonelli, 1994: 196). Se non si tratta di una *maison* propriamente *hantée*, è tuttavia più che lecito il suo accostamento a certe case del «Teatro da camera» di August Strindberg (1907), «dove la simmetria degli spazi e la loro simultanea esistenza alludono alla geometria dei personaggi» (Sammartano, 1994: XXXII), e la reciproca implicazione simbolica tra gli edifici e i personaggi sfiora l'identificazione magica. In Antonelli, il personaggio delegato a sintonizzarsi con l'anima segreta della casa è una ragazza, denominata «la Spiritata», che vive solitaria al terzo piano e che pare dotata del dono della profezia. «La casa è pura soltanto lassù... dove la terrazza respira il suo cielo!», spiega la ragazza agli altri inquilini, in parte scettici e in parte turbati. «E il cielo benedice la casa quando quelli che la abitano possano guardarlo con limpidi occhi! [...] Se una creatura soffre, la casa è in peccato...» (Antonelli, 1994: 201). Toni e contenuti si fanno più perturbanti durante la *trance* profetica della spiritata: «Sento che si lagnano. È la casa che patisce... (con terrore) e si lamenta anche, pur conservando il suo volto impassibile. [...] tutto torna a battere, a battere... È come un polso! La casa ha il suo polso implacabile! E quel che si rannicchia negli angoli è sempre il tradimento che cova, e non bastano i balconi aperti per tirarlo fuori...» (Antonelli, 1994: 203).

In relazione agli effettivi poteri divinatori della Spiritata, gli atteggiamenti dei condòmini sono differenziati, ma, a parte gli scongiuri superstiziosi della Beghina, risultano in maggioranza improntati allo scetticismo o al massimo a un'apertura possibilista alla comprensione da parte di una ragione «allargata» rispetto ai confini angusti della scienza attuale: posizione, quest'ultima, sostenuta dal Dottore, che ammette l'esistenza di «tipi privilegiati, o morbosì», che «sono le creature della nostra congiunzione, se si può dire, col mondo imperscrutabile, ossia con quello che non cade sotto il controllo dei nostri sensi», ma premurandosi di ricondurlo al caso clinico («un tipo interessantissimo di isterica epilettoides») o ai meccanismi del subconscio («la visione telepatica degli avvenimenti» spiegata come «un fenomeno di subcoscienza» (Antonelli, 1994: 199). Fatto sta che, una volta che la Spiritata ha profetizzato l'imminente morte di uno degli inquilini, senza essere in grado di precisarne l'identità, l'atteggiamento superstizioso, dichiarato o camuffato, dilaga tra i personaggi, ognuno timoroso (o speranzoso, nel caso dell'Uomo che avrebbe già dovuto morire, malato e impoverito) di essere la vittima designata. Questa è invece proprio la Spiritata, la quale, presa coscienza del proprio imminente destino, nel suo luminoso appartamento, più vicino al cielo che al tragicomico teatrino di egoismi e meschinità che si agita ai piani inferiori, ha indossato una veste elegante, come chi si prepara a ricevere ospiti; e si pone in attesa, in compagnia della Nonna, sordomuta e immobile come un «vecchio idolo» (Antonelli, 1994: 225), di Colei che «tante volte, quando non aveva fretta, si è seduta là, e poi se n'è andata» (Antonelli, 1994: 233). Si riconosce ancora una volta, nella scena finale di progressivo appressamento, piano per piano, pianerottolo per pianerottolo, della Morte con il suo «leggero, il suo formidabile passo» (Antonelli, 1994: 234), il modello dell'*Intrusa* di Maeterlinck. E, come nel dramma dello scrittore belga, tutto avviene senza che nulla di impossibile si offra alla percezione dei sensi corporei, sicché la pièce di Antonelli può chiudersi in questo caso, con grande sobrietà di mezzi, nel segno del puro fantastico: «Improvvisamente si aprono i due battenti della porta, come se una folata di vento li spingesse. Si vede il pianerottolo buio» (Antonelli, 1994: 234). Il vento? Suggestione? Una pura coincidenza? Vero è comunque che la Spiritata «ha appoggiato la nuca sulla spalliera della poltrona e non si muove più» (Antonelli, 1994: 234.).

4.

L'unico (con l'eccezione, parziale e del tutto particolare, di Pirandello) tra i drammaturghi italiani del primo Novecento che abbia riservato alla

componente fantastica un ruolo rilevante all'interno del proprio teatro e che sia stato diffusamente riconosciuto, in antologie e studi critici, come un esponente del modo letterario in questione è Massimo Bontempelli: anche se questo avviene più per la sua narrativa che per l'opera drammatica, in ragione del fatto che, in generale, gli strumenti critici adatti ad affrontare il fantastico in ambito teatrale rimangono a tutt'oggi meno affinati e precisi di quelli da tempo applicati alle forme narrative. Rimane inoltre la difficoltà, per scrittori come Bontempelli (ma anche Pirandello) che hanno infuso la loro predilezione per il fantastico nella produzione teatrale quanto in quella narrativa, di saldare i due momenti in modo da salvarne tanto la continuità quanto le specificità legate alla differenza dei codici espressivi. Altra particolarità di Bontempelli, rispetto al resto degli autori da noi presi in considerazione, è quella di essere l'unico ad avere fornito un sostrato teorico alla propria declinazione del fantastico, attraverso la nozione di «realismo magico», frutto di una ricerca del versante «miracoloso» del reale che nulla deve affidare all'arbitrarietà: «Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata al suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta» (Bontempelli, 1974: 351). Il «progetto» fantastico di Bontempelli, in completa autonomia rispetto ai residui romantici ma anche alle atmosfere simboliste, non si propone di perseguire effetti decisamente perturbanti né tantomeno terrorizzanti, ma di realizzarsi piuttosto in una sottile (e però *intensa*) inquietudine, derivante da un'osservazione lucida e oggettiva, quasi imperturbabile, degli sconfinamenti magici della realtà. Alla *clarté* e al nitore della scrittura fantastica bontempelliana, e a quella sua «precisione realistica di contorni», non rimarrà insensibile Italo Calvino, che nella terza delle sue *Lezioni americane* (dedicata, non a caso, all'«Esattezza») includerà Bontempelli, unico italiano, in un consesso di tutto rispetto (comprendente tra gli altri Paul Valéry, Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges), accomunato dalla «rivalutazione dei procedimenti logico-geometrici-metafisici» (Calvino, 1988: 69) e dall'impiego di una scrittura «cristallina»: «Il cristallo», dichiara Calvino, «con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema» (Calvino, 1988: 69); emblema almeno in un'occasione esplicitamente condiviso da Bontempelli, per il quale il grande scrittore (Pirandello, nella fattispecie) sa leggere nel groviglio del mondo e schiarirlo «fin che esso tutto appare fuori dalle ultime nebbie come una costruita fantasia di cristalli di sale» (Bontempelli, 1978: 821).

Se è vero che il progetto di un realismo magico attinto attraverso la rarefatta precisione della scrittura ha più agio di realizzarsi nella narrativa, soprattutto nelle due «favole metafisiche» *La scacchiera davanti allo specchio* (1921) ed *Eva ultima* (1922), grazie anche all'evocazione descrittiva di un paesaggio «ridotto ad un minimalismo di contorni e di linee», e dunque a «“metafisica della luce”, stasi, nirvanica infinità» (Bellotto, 2003: 151), il teatro non vi rimane affatto estraneo. Ma esso è forse ancor meglio leggibile alla luce di un'altra nozione fondante per la poetica bontempelliana, che è quella di «candore», inteso come la prerogativa, di cui alcuni (pochi) individui sono dotati, «di saper meravigliarsi, di sentire che l'universo, e tutta la vita, sono un continuo inesauribile miracolo» (Bontempelli, 1974: 353). Incauta per vocazione e indisponibile ai compromessi, «l'anima candida, che è una forza elementare, va facilmente al fondo delle cose [...] È piena di senso del mistero [...] e se ne fa custode per gli altri uomini» (Bontempelli, 1978: 812-813). Candore è dunque anche la facoltà su cui si basa l'attitudine al fantastico, la capacità di scorgere, oltre le convenzioni, le sovrastrutture, le ipocrisie, il fondo magico (che può però essere anche tragico) della realtà.

Candidi sono alcuni grandi scrittori: da Lucrezio a Pirandello, passando per san Francesco e Leopardi. Ma tra i personaggi bontempelliani, quelli teatrali in particolare, il candore è appannaggio quasi esclusivo delle donne. La drammaturgia fantastica di Bontempelli, che, se si eccettua la favola allegorica di *Nembo* (1935), si concentra in quattro opere composte tra gli anni Dieci e i Venti (*La guardia alla luna*, del 1916, *Siepe a nordovest*, del 1919, *Nostra Dea*, del 1925, e *Minnie la candida*, del 1927), presenta infatti una serie esemplare di anime candide.¹² Le protagoniste della prima e dell'ultima pièce, in particolare, sono emblemi di come il candore possa essere anche feroce, indomabile, caparbio e irragionevole come la follia. Maria, la protagonista della *Guardia alla luna*, e Minnie sono entrambe divorate da un'ossessione in apparenza del tutto irragionevole: la prima, in seguito alla morte della sua bimba, si convince che la luna favorisca i concepimenti solo per poter poi rapire i bambini, di cui la sua luce si nutre, e si pone come missione di impedire che i raggi del satellite raggiungano la terra; l'altra, in seguito a una frase scherzosa sull'esistenza di automi fuggiti da un laboratorio, che si credono veri uomini e da essi sono indistinguibili, cade preda dell'idea fissa che il mondo sia pieno di questi spaventosi simulacri, fino a barricarsi in casa per sottrarsi al loro

¹² La presenza e il ruolo delle «candide» nel teatro di Bontempelli sono distesamente analizzati in Manfrini, 2003-2004.

assedio, e decidere infine di suicidarsi quando la sua immagine allo specchio la convince di essere lei stessa una «replicante»¹³ in cui sia stata inserita la memoria di una vita vera. Ma la follia di entrambe è candore, cioè visione profonda di verità nascoste e terribili: in un caso il volto doppio e spaventoso della femminilità materna, potenziale divoratrice delle proprie creature, nell'altro il claustrofobico e assediante sentimento di una crescente disumanizzazione e perdita di autenticità.

In *Minnie la candida*, come si è visto, l'ossessione della protagonista ha per oggetto un tipico motivo del fantastico perturbante, la presenza del simulacro e la difficoltà di distinguere tra gli essere viventi e i loro doppi artificiali: Bontempelli, pur non intendendo evidentemente convincere il lettore e lo spettatore della letterale verità della convinzione di Minnie, coglie comunque le potenzialità *unheimlich* derivanti dalla situazione, accentuando nelle persone osservate con sospetto da Minnie quei tratti di meccanicità o di eccessiva perfezione che la donna tende a leggere come segnali di riconoscimento dei simulacri. Se poi a questo si aggiungono coincidenze che non sembrano casuali, la vera e propria esitazione fantastica può far capolino per un istante: come quando, poco dopo che Minnie ha appreso la falsa notizia che gli automi scappati dal laboratorio sono dodici, metà maschi e metà femmine, «*entrano da sinistra SEI UOMINI e SEI DONNE in tenuta di globe-trotter e quasi a passo di marcia silenziosamente traversano la scena e scompaiono a destra*» (Bontempelli, 1947, I: 234).

Con tutt'altri esiti – di leggera, umoristica surrealtà – l'idea di simulacri artificiali incoscienti di esserlo aveva già trovato attuazione in *Siepe a nordovest*: si trattava, in quel caso, di marionette, pienamente e tronfiamente convinte di essere uomini. Ma la particolarità più originale di questa pièce consiste nel fatto che, condividendo lo stesso spazio, la troupe di marionette e un gruppo di persone in carne e ossa agiscono a contatto di gomito senza potersi vedere, ma percependo e potendo anche utilizzare in comune gli oggetti materiali che si trovano in scena, con la conseguenza di buffi (per il pubblico) e inquietanti (per i personaggi, umani e artificiali) incidenti che, per le marionette in particolare, hanno l'aria di prodigi: per loro, assai più che per lo spettatore, gli avvenimenti recano la marca del fantastico. La figura di una candida appare qui

¹³ Non è questo, naturalmente, il termine impiegato da Bontempelli, essendo stato coniato dai creatori del film *Blade Runner* (1982), di Ridley Scott: ma è evidente come il delirio di Minnie precorra temi diffusi dalla posteriore fantascienza, rivelando in particolare singolari somiglianze con alcune opere di Philip K. Dick, tra cui il romanzo *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), dal quale *Blade Runner* deriva. L'incubo di una progressiva, inarrestabile invasione di una genia simil-umana che si sostituisce alla vera umanità è il tema anche di un precedente capolavoro del cinema fantascientifico, *Invasion of the Body Snatchers* (1956), di Don Siegel, a sua volta derivato dal romanzo di Jack Finney *The Body Snatchers* (1955).

solo nel finale nelle sembianze di una Zingara, unico personaggio in grado di scorgere tanto gli uomini che le marionette, perché provvisto di uno sguardo che non si limita alla propria verità «regionale», ma sa allargarsi alla percezione simultanea di due diversi ma contigui livelli di realtà. E ancora marionetta, ma di tutt'altra specie, è Dea, protagonista della commedia del '25: in una variante ironica e satiricamente aggiornata del motivo fantastico del vestito incantato o stregato, che «possiede» chi lo indossa, la donna muta di personalità a ogni cambio d'abito. Ora dolce e protettiva, ora aggressiva e passionale (Manfrini, 2003-2004: 51), Dea attraversa anche fasi più inquietanti: una spossatezza che l'avvicina all'insensibilità e alla morte, quando è coperta da uno scialle color cenere; ma anche la natura spaventosa della serpe o del drago, con lo sguardo saettante e la voce piena di sibili, se indossa una veste «di squame verdi luccicanti aderentissime». Ma il mutamento più perturbante è forse il finale ritorno, una volta svestita, alla condizione di manichino dai movimenti meccanici, con la voce apatica che sillaba in modo automatico qualche ultima parola prima di riconsegnarsi, novecentista Olimpia hoffmanniana, alla definitiva inerzia di una bambola uscita dal gioco.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONELLI, Luigi (1994): *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-1933*, a cura di Giancarlo Sammartano, Bulzoni, Roma.
- ARIANI, Marco – TAFFON, Giorgio (2001): *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma.
- ARTIOLI, Umberto (1975): *La scena e la dynamis*, Pàtron, Bologna.
- BARSOTTI, Anna (1990): *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma.
- BELLOTTI, Silvia (2003): *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Pendragon, Bologna.
- BERTOLOTI, Costanza (2013): «Simpatie e affinità misteriose. Futurismo, anarchismo, occultismo: l'esperienza della folla», in Vinzia Fiorino, Gian Luca Fruci, Alessio Petrizzo (edd.), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, ETS, Pisa, pp. 115-130.
- BISICCHIA, Andrea (2009): «I testi», in Pier Maria Rosso di San Secondo, *Tutto il teatro*, vol. II. Rosso di San Secondo e il teatro del colore, a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- BONTEMPELLI, Massimo (1947): *Teatro*, 2 voll., Mondadori, Milano.
- (1974): *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze.
- (1978): *Pirandello o del candore*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Mondadori, Milano, pp. 809-828.

- BUTTI, Enrico Annibale (1910): *Il castello del sogno*, Treves, Milano.
- CALVINO, Italo (1988): *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.
- CANNAVACCIUOLO, Laura (2012): *La fabbrica del grottesco. Il teatro di Chiarelli, Rosso di San Secondo, Cavacchioli e Antonelli*, Tullio Pironti, Napoli.
- CAVACCHIOLI, Enrico (1990): *L'uccello del paradiso e altri drammi rappresentati 1919/1929*, a cura di Giancarlo Sammartano, Bulzoni, Roma.
- CIGLIANA, Simona (2006): «Letteratura, spiritualismo, occultismo tra le due guerre», in Gianfranco de Turreis (ed.), *Esoterismo e Fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, Edizioni Mediterranee, Roma, pp. 197-221.
- DE ANTONELLIS, Gianandrea (2012): *Enrico Annibale Butti. L'Ibsen italiano*, Esi, Napoli.
- GIAMMARCO, Marilena (1999): «Un mago sulla scena italiana del Novecento: il dottor Clinto di Luigi Antonelli», in Rosalba Gasparro e Roberta Mullini (edd.), *Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*, Edizioni Tracce, Pescara, pp. 179-209.
- MANFRINI, Silvia (2003-2004): *Tra follia e saggezza: le candide e le innocenti nel teatro di Bontempelli*, tesi di laurea quadriennale, Università di Verona, Corso di laurea in Lettere.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, SETTIMELLI, Emilio e CORRA, Bruno (1915): *Teatro futurista sintetico*, vol. I, Istituto Editoriale Italiano, Milano.
- (1969): *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, Mondadori, Milano.
- MELANI, Costanza (2006): *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze University Press, Firenze.
- PEDULLÀ, Gabriele (2010): *Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in Luigi Pirandello, *Racconti fantastici*, a cura di Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino, pp. V-XXXII.
- POE, Edgar Allan (1982): *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Penguin Books, London.
- PUPPA, Paolo (1985): *Rosso di San Secondo: per un nuovo Teatro Stoico*, in Eugenia Ocello (ed.), *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Franco Cesati, Firenze.
- (2003): *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET, Torino.
- ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria (2008): *Tutto il teatro, vol. I. La dimensione europea*, a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- (2009): *Tutto il teatro, vol. II. Rosso di San Secondo e il teatro del colore*, a cura di Andrea Bisicchia, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- SAMMARTANO, Giancarlo (1994): «Introduzione», in Luigi Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-1933*, a cura di Giancarlo Sammartano, Bulzoni, Roma.
- TODOROV, Tzvetan (1977): *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano (edizione originale: *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970).
- VERDONE, Mario (1969): *Teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma.

PERFORMARE IL PERTURBANTE UNA PROPOSTA DI DEFINIZIONE DEL FANTASTICO TEATRALE CONTEMPORANEO A PARTIRE DALL'UNHEIMLICH DI FREUD

MONICA CRISTINI
Università degli Studi di Verona
mo.cristini@gmail.com

Recibido: 01-07-2014

Aceptado: 14-11-2014

SOMMARIO

Esiste un teatro di ricerca fantastico? Questo saggio nasce da una lettura del testo *Das Unheimliche* di Freud per articolarsi in un'analisi delle ultime argomentazioni proposte dalla critica letteraria. L'approccio pluridisciplinare rivolto agli studi teatrali, ma anche all'estetica e agli studi dedicati al perturbante emersi in ambito psicoanalitico, ha per obiettivo la costruzione di una base critica che sia utile riferimento per una riflessione sul teatro contemporaneo di ricerca italiano. Si propone uno studio inedito nel quale la ricerca sul fantastico si interseca con l'analisi semiologica degli elementi costitutivi del teatro postdrammatico, nell'intento di scoprire quali possano essere gli elementi costitutivi di un perturbante-fantastico teatrale.

PAROLE CHIAVE: *unheimlich*, perturbante, fantastico, teatro di ricerca, postdrammatico, Sigmund Freud, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Teatro Valdoca

ABSTRACT

Does a *fantastic form* exist in experimental theatre? This essay starts from the Freudian concept of *Das Unheimliche* to analyze the latest considerations suggested by literary critics. The argument derives from a multidisciplinary perspective including not only theatrical studies but also aesthetic ones and psychoanalytical research on the *uncanny*, aiming to build a critical base that will be a useful landmark for some preliminary considerations about Italian contemporary experimental theatre.

The essay therefore proposes an approach linking research about the uncanny with the semiological analysis of the constitutive elements of postdramatic theatre,

with the aim of defining what the constitutive elements of a theatrical uncanny-fantastic might be.

KEYWORDS: Unheimliche, uncanny, fantastic, experimental theatre, postdramatic theatre, Italian contemporary theatre, Sigmund Freud, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Teatro Valdoca

La ricerca sul fantastico sorta nel secolo scorso, e in principio orientata per lo più verso l'ambito letterario, ha successivamente volto l'interesse alle diverse forme dello spettacolo rilevando, nell'elaborazione di una definizione del fantastico stesso, nuove questioni epistemologiche. Come ben sottolinea Nicola Pasqualicchio nell'introduzione de *La meraviglia e la paura* (2013),¹ solo negli ultimi anni gli studiosi hanno incominciato ad indagare il fantastico nel teatro e a tentare di rintracciarne le forme, sia a livello drammaturgico che nella realizzazione scenica, evidenziando non poche problematiche teoriche e metodologiche, non da ultimi il peculiare plurilinguismo che caratterizza le arti sceniche e la totale assenza di una pregressa letteratura critica. Se infatti da un lato può essere più semplice l'identificazione di un testo drammaturgico *fantastico* (o la presenza di elementi fantastici nel dramma),² dall'altro si riscontra una maggiore difficoltà nel momento in cui ci si accinge alla stessa indagine rivolta verso la realizzazione scenica dell'opera. Ulteriori problematiche si evidenziano in una definizione del fantastico nel teatro contemporaneo. Se infatti, nonostante i limiti tecnici dell'epoca, può essere più immediata la dichiarazione di appartenenza alla *forma fantastica* di una rappresentazione

1 Volume che raccoglie gli atti del convegno di studi dedicato a teatro e fantastico, tenutosi a Verona nel 2011. Il convegno è stato curato dal gruppo di ricerca Teatro e Spettacolo Fantastico di cui faccio parte, formatosi nel 2009 presso il Dipartimento di Filologia Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona e diretto da Nicola Pasqualicchio. Sin dall'inizio della ricerca l'oggetto di studio ha evidenziato la problematica di valutare l'effettiva esistenza di un «teatro fantastico», di definire il fantastico in teatro e nello spettacolo e delimitarne i confini. Si è scelto dunque di affrontare il lavoro a partire da un'analisi della critica letteraria rivolta al fantastico, individuando in seguito valenze e modalità rappresentative del fantastico nel teatro europeo a partire dal diciottesimo secolo.

2 Procedendo con un'analisi che si articoli a partire dalle definizioni elaborate dalla critica letteraria che ci indica gli eventuali elementi di appartenenza: la presenza di spiriti ed esseri soprannaturali, di vampiri, mostri, lupi mannari, oggetti che si animano, eventi straordinari e perturbanti, l'irrompere di elementi estranei alla realtà del racconto che mettono in crisi il giudizio critico del lettore, ecc.

teatrale, operistica, o di un balletto del diciottesimo o diciannovesimo secolo,³ più complesso risulta rintracciare tale genere o forma nella drammaturgia contemporanea e soprattutto nel teatro di ricerca di questi ultimi anni.

Questo scritto nasce dunque da una riflessione su tale questione, a partire dal tentativo di dare una risposta alla domanda «esiste un teatro fantastico del nuovo millennio?» – con uno sguardo rivolto in particolare alla ricerca italiana degli ultimi vent’anni e agli elementi e situazioni *perturbanti* che talvolta emergono sulla nostra scena contemporanea. Come base critica, insieme agli studi sulla letteratura fantastica, ho assunto quale punto di partenza il saggio di Freud *Das Unheimliche*, ormai preso in considerazione da ogni studioso che si dedichi al fantastico, per poi estendere la ricerca alle riflessioni sul perturbante nella letteratura del Novecento e contemporanea e alle considerazioni apparse di recente nell’ambito degli studi sulla psicoanalisi. Infine, avendo scelto un approccio semiologico e iconografico, mi sono avvalsa di alcuni studi emersi in ambito estetico e nell’area delle scienze cognitive per chiarire la valenza del perturbante nel «teatro dopo l’età d’oro» (De Marinis, 2013): un teatro che segna l’azzeramento della tradizione del Novecento, centrata sulla soggettività espressiva dell’attore e che evidenzia invece «la costruzione di un modo di pensare e di fare teatro fondato su riferimenti differenti e in gran parte non teatrali, ma piuttosto artistico-visivi, fotografici, filmici, coreici, filosofici, etc.» (De Marinis, 2013: 16) – logica evoluzione di quella «prospettiva postdrammatica» che ha distinto il Novecento. È un teatro, quello contemporaneo, che porta i segni del superamento della rappresentazione (De Marinis, 2010); un fenomeno, come spiega De Marinis, con il quale la composizione scenica si è ri-creata su nuovi principi non più narrativi o illustrativi, mettendo in crisi le unità diegetiche della rappresentazione teatrale stessa;⁴ un teatro che, a mio avviso, rinunciando alla finzione paradossalmente si avvicina sempre più al *fantastico*: è questa la tesi che sono qui a proporre.

1. DAS UNHEIMLICHE

Il perturbante rientra in un genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari.

[...]

³ Sono numerosi in quegli anni numeri sensazionali con l’uso di botole o altri stratagemmi scenotecnici per rappresentare apparizioni e sparizioni. Cfr. *La meraviglia e la paura*, cit.

⁴ Nel fondamentale testo di riferimento *Postdramatisches Theater* (1999), Hans-Thies Lehmann evidenzia i dispositivi postdrammatici della frammentazione, la discontinuità, la simultaneità, la sospensione del senso e l’opacizzazione dei segni, inclinazione al paradosso e al disorientamento.

Secondo lui [*Jentsch*] il fattore essenziale per l'insorgenza della sensazione di perturbamento risiede nell'incertezza intellettuale, per cui il perturbamento in effetti sarebbe qualcosa in cui non si sa come raccapezzarsi.

[...]

Però rileviamo che Schelling dice una cosa che illumina il concetto di *unheimlich*, in un modo inaspettato. Secondo lui è *unheimlich* tutto ciò che doveva rimanere segreto ma è venuto alla luce. (Freud, 2006: 222-226)

Nel saggio apparso su *Imago* nel 1919 Freud analizza varie ipotesi di definizione dell'*unheimlich* sia nella realtà che in letteratura, spiegando come esso sia identificativo di qualcosa che si avvicina a ciò che è spaventoso e che suscita orrore. In breve, ripercorrendo le definizioni date da Schelling, Jentsch e Rank, e avvalendosi anche dell'esperienza di alcuni casi clinici, il padre della psicoanalisi delinea alcuni fattori scatenanti la trasformazione di un fatto pauroso in un fatto perturbante: l'animismo, la magia, la stregoneria, l'onnipotenza del pensiero, la ripetizione involontaria, il complesso di castrazione, la follia. Nella narrazione letteraria alcuni elementi esemplificati sono invece il dubbio che un essere inanimato sia veramente vivo (figure di cera, pupazzi, automi, ma vanno aggiunte anche le manifestazioni di pazzia e gli attacchi epilettici poiché inducono nello spettatore l'impressione di processi automatici e fuori controllo); il fenomeno del doppio;⁵ la continua ricorrenza della stessa cosa (coazione a ripetere, il cui carattere perturbante è dovuto alla percezione di un non-dominio di sé); la visione di membra separate dal corpo (soprattutto se dotate di attività autonoma); silenzio, oscurità e solitudine.

Vorrei ora sottolineare alcuni punti del ragionamento di Freud che ritengo rilevanti per questa analisi e ai quali farò in seguito riferimento, poiché ciò che mi preme comprendere è l'insorgere della sensazione *unheimlich* nello spettatore. Indubbiamente non tutto ciò che è perturbante è anche fantastico; è di fatto assodato che a teatro una scena di violenza o un'azione inconsueta per lo spettatore siano *unheimlich* pur non contenendo elementi che possano essere considerati fantastici. Ma perché viviamo come perturbante la deformazione o manipolazione di un corpo, la presenza in scena di personaggi non ben riconoscibili, l'apparente ibridazione uomo-animale, un montaggio privo di narrazione? Credo allora che una riflessione sulle argomentazioni proposte da Freud possa essere d'aiuto per una nuova formulazione del fantasti-

5 In particolare Otto Rank (2001), nel suo saggio dedicato al doppio e pubblicato su *Imago* nel 1914, spiega come il doppio sia collegato alla paura della morte intesa come «allontanamento dall'io»: ciò che è intollerabile è perciò la paura di perdere se stessi. Di qui si deduce anche il terrore degli specchi o dei propri ritratti, strumenti ai quali viene attribuito il potere di «rubare» l'identità.

co-perturbante nel teatro contemporaneo. Ecco dunque quelli che ritengo i punti focali del suo discorso.

1. Pur mettendo in dubbio la definizione di Jentsch, Freud nel corso del suo ragionamento sembra ricredersi e confermare infine l'incertezza intellettuale come uno dei principali fattori che contribuiscono all'insorgere del sentimento *unheimlich*. Ciò che sembra accomunare le esperienze vissute e quelle esperite dal lettore nella lettura è il fatto che un effetto di questo tipo si manifesta nel momento in cui viene meno la discriminazione tra immaginazione e realtà. Quando nella realtà si presenta qualcosa che fino a quel momento si riteneva immaginario o ad essa non appartenente, allora si manifesta nel lettore un sentimento *perturbante*. Lo spaesamento insorge dunque nel momento in cui non si riconosce più la realtà in cui ci si trova, che sia essa vissuta o rappresentata.

2. Freud chiama in causa anche Schelling, spiegando che «può essere vero che il perturbante sia un fatto che, nell'intimo, è familiare, e riemerge dopo essere stato sottoposto a rimozione» (2006: 243). Un'esperienza rimossa, dunque, che si riaffaccia di fronte ad un'immagine o a un avvenimento che la richiama. *Unheimlich* si riferisce così a cose conosciute e familiari (*heimlich*) che in alcune occasioni diventano inquietanti.⁶

3. Il fatto che, nonostante alcune credenze siano state superate, l'uomo contemporaneo si ritrovi, di fronte a determinati eventi, a dubitare delle nuove: di qui l'insorgere del sentimento *unheimlich*. Freud spiega come, nonostante siano state superate, le nostre vecchie credenze o quelle appartenenti ai nostri progenitori continuino a vivere in noi a livello inconscio e tornino alla luce, riconfermate, ogni qualvolta un evento le possa richiamare: è proprio questa dualità che crea il senso di perturbamento.

La situazione si trasforma non appena lo scrittore finge di trasferirsi nel mondo della realtà corrente. In questo caso egli accetta anche tutte quelle condizioni che contribuiscono al manifestarsi di sensazioni di perturbamento nella vita reale, e tutto quello che avrebbe un'efficacia perturbante nella realtà lo avrà anche nella narrazione, ma, adesso, lo scrittore è addirittura costretto ad accrescere e moltiplicare gli effetti, molto oltre le possibilità del reale, descrivendo eventi che di fatto non accadono mai o sono estremamente rari. Con questo egli ci getta, in un certo senso, nelle braccia di quella superstizione che, apparentemente, avevamo superato; ci inganna promettendo di darci la nuda verità, mentre poi la trasgredisce. Noi reagiamo alle sue fantasie allo stesso modo in cui

6 Come spiega Graziella Berto (1999), «la negazione *un-* non cancella, ma svela; e svela il segreto dello *Heim*, della dimora, del proprio: il suo mantenersi, dimenticato, nello *Heimliche* in quanto nascondimento [...]. La dimensione del vicino, del proprio, non è così tranquillizzante e controllabile come normalmente si ritiene: questo è il segreto che nell'*Unheimliche* viene alla luce» (1999: 24-25).

reagiremmo ad esperienze reali. Quando, alla fine, scopriamo il trucco, ormai è troppo tardi e l'autore ha conseguito il suo scopo. (Freud, 2006: 248)

4. Vorrei infine sottolineare, dopo questa introduzione al saggio di Freud, come egli giunga a ritenere che debba essere fatta una distinzione tra il perturbante vissuto e il perturbante immaginato o letto.

Effettivamente, il perturbante, quale è rappresentato nella *letteratura*, nei racconti e nelle opere di fantasia, merita di essere considerato a parte. Il suo dominio, soprattutto, è di gran lunga più ricco di quello del perturbante nella vita reale, dato che contiene integralmente quest'ultimo e, inoltre, altre cose ancora, che non si ritrovano nella vita vera. Non è possibile trasferire, senza profonde modificazioni, al dominio del perturbante letterario il contrasto tra quel che è stato rimosso e quel che è stato superato. Infatti il regno della fantasia, per realizzare i propri effetti, deve fondarsi sull'impossibilità della verifica. Ne deriva una conseguenza piuttosto paradossale, cioè che, *innanzi tutto, molto di ciò che non è perturbante nell'opera di fantasia, lo sarebbe se si attuasce nella vita e, in secondo luogo, la letteratura fantastica dispone di molti più mezzi, che non la vita, per creare effetti perturbanti.*

Lo scrittore di narrazioni fantastiche gode, tra molte altre libertà, della facoltà di scegliere il proprio mondo di rappresentazioni, così da riprodurre la realtà consueta o da discostarsene come meglio gli piaccia. (Freud, 2006: 247)

Mentre l'influenza dell'ambiente che ci circonda ci porta ad assumere un atteggiamento passivo nei confronti dell'esperienza reale, il narratore può esercitare sul suo pubblico un'azione diretta e stimolare nel lettore l'insorgere di determinate emozioni.

Il perturbante può essere dunque definito un fenomeno che sorge dalla rappresentazione (letteraria) e dall'identificazione nella lettura; si potrebbe dire che è la realtà oggettiva della fantasia inconscia del lettore che torna alla coscienza. Come spiega Adam Bresnick (2001), dal punto di vista psicoanalitico un'opera artistica produce effetti reali nel pubblico ed è dunque qualcosa che si esperisce: anche Freud, infatti, attribuisce all'opera artistica un effetto estetico grazie alla sua funzione catartica. D'accordo con alcune formulazioni di Freud, Bresnick definisce il perturbante come un momento di straniamento che arriva al ritorno di una memoria da lungo repressa, «a revenant mnemonic trace that occupies a kind of interior no-man's land, belonging neither to the conscious nor to the unconscious, but to both at once» (2001: 117).

Credo che a questo punto sia essenziale introdurre un'altra teoria, quella junghiana, ovvero che le immagini che tornano alla memoria non ap-

partengano soltanto alla soggettiva esperienza dell'individuo ma siano frutto anche di una memoria collettiva e per questo definibili *archetipi* appartenenti ad un immaginario comune e universale. Ipotesi che giustificherebbe l'insorgere del perturbante di fronte a figure o fatti che non riconosciamo e sembrano non appartenere alla nostra memoria personale. Come spiega Jung (2004), queste «immagini primordiali» che crescono nell'inconscio dell'uomo moderno non possiedono nessun carattere soggettivo, ma sono del tutto collettive e riaffiorano in virtù di una naturale funzione psichica.

Si tratta della reviviscenza di un *archètipo*, [...]. È il modo di pensare analogico e primitivo del sogno, che ricostruisce queste antiche immagini. Non si tratta di rappresentazioni ereditarie, ma di facilitazioni ereditarie.

In considerazione di questi fatti, dobbiamo dunque ammettere che l'inconscio contenga non soltanto elementi personali, ma anche elementi impersonali, collettivi, in forma di *categorie ereditarie*, o archetipi. (Jung, 2004: 42)

2. ELEMENTI PER UNA NUOVA DEFINIZIONE

I saggi dedicati al fantastico – a partire da Todorov (2007 [1970]), Ceserani (1996) e Caillois (1984 [1965]) – sembrano concordare nell'attribuire al racconto il potere di suscitare nel lettore l'insorgere di una sensazione inquietante e perturbante e derivante da un evento che trasgredisce le regole della realtà in cui si dispiega. Dalla stessa critica letteraria sono stati individuati alcuni elementi che concorrono a questa trasgressione e che però – va sottolineato – sono stati scelti al fine di avvallare una definizione di *fantastico* formulata su un limitato campione di esempi: l'animarsi di oggetti inanimati o artificiali; l'apparizione di spiriti o il ritorno in vita dei morti; l'ibridazione tra uomo e animale e tutte le possibili deformazioni del corpo; il doppio (da cui la paura per gli specchi o i ritratti) e del sosia; la ripetizione dello stesso avvenimento o il reiterarsi di un'azione. Elementi, questi, che se inseriti in una dimensione che loro non appartiene, provocano nel lettore-spettatore un'esitazione interpretativa derivante dal problema a riconoscere la realtà in cui si trova: «[...] la definizione generale che se ne può trarre indica il fantastico come l'irruzione nel mondo reale di fenomeni inspiegabili sulla base di un'interpretazione razionale della realtà, con la conseguenza di creare nel protagonista e nel lettore con esso identificantesi una sensazione di sconcerto e un'incertezza interpretativa sull'origine e la natura degli eventi» (Pasqualicchio, 2013a: 10).

Negli ultimi anni la nuova critica letteraria ha rivolto l'interesse al fantastico contemporaneo, incentrando i propri studi su racconti e romanzi del No-

vecento nei quali sembra dominare sempre più la valenza perturbante, o destabilizzante, di alcuni degli elementi riconosciuti dalla precedente critica, ma che ora si fanno specchio delle ansie e delle paure dell'uomo contemporaneo. Il fantastico sembra essere sempre più espressione e figurazione di una società in crisi e di un'umanità che riflette sul proprio valore e sulla propria identità, incarnando nell'elemento perturbante le inquietudini di un'intera generazione. Come ben ricorda Paola Di Natale (1995), come le altre forme di scrittura, quella fantastica è un'interpretazione della realtà. La studiosa spiega che, anche nel dare corpo all'impossibile – all'*oltre-reale*, nel trasformare in immagini ciò che è intuito – si agisce direttamente a partire da una interpretazione soggettiva e personale e di conseguenza l'opera ne tradirà necessariamente la sua matrice originaria, il materiale da cui è stata generata. Infatti, anche quando irrompe sulla scena, l'elemento fantastico si presenta con dei caratteri riconoscibili al lettore-spettatore e l'effetto perturbante è dato proprio dalla trasgressione e dalla deformazione di elementi che appartengono alla «normale esperienza fenomenologica». Si è dunque in presenza della «riconoscibilità dell'inverosimile e l'ir-riconoscibilità del verosimile: il «mostruoso» – l'impossibile, l'insolito, l'irreale – è costruito a partire da elementi familiari e consueti, diversamente combinati o evocati per negazione, sì da sortire un effetto perturbante, ma contemporaneamente esso proietta un'ombra destabilizzante sul familiare e sul consueto, al punto da renderlo irriconoscibile ed estraneo» (Di Natale, 1995).⁷

A quanto pare, il fantastico non può fare a meno di valersi di forme che si possano riconoscere o di immagini-archetipo che appartengano alla memoria collettiva e che si combinino a paure o a conflitti rimossi e latenti.

Gli esseri mostruosi, di cui sono popolati il mito e letteratura fantastica [...] traducono dunque in maniera paradigmatica la tensione dialettica tra partecipazione e distanziamento, tra il visibile e il possibile, tra ciò che è considerato normale e ciò che viene percepito come alieno; ipostatizzando, nella forma dell'ibridazione, il conflitto tra l'umano e l'extra-umano, tra la verità, approssimativa e di continuo suscettibile di aggiustamenti, quale si disvela all'esperienza, e l'*interpretazione*, necessariamente allusiva e ambigua. Che incarnino il prodigioso proiettato nell'*outspace*, la variabile di alterità percepita in uno spazio esterno al soggetto, oppure il mistero degli orizzonti interiori dell'inconscio, la deformità assorbita dal soggetto, essi manifestano in modo macroscopico la saldatura tra le dimensioni dell'essere e del conoscere.

⁷ La studiosa spiega che ogni atto interpretativo allo stesso tempo rimescola e modifica materiali preesistenti e produce invenzioni. Nell'atto creativo si sovrappongono dunque «delirio e conoscenza»; ciò spiega come le immaginazioni emergano dall'esperienza con un carattere di concretezza.

[...] il mostro continua ad essere indicatore di un'eccedenza semantica, portatore di una significazione che scatena il dramma ermeneutico, segno che allude metaforicamente ad una conoscenza «altra»: del reale, vero labirinto inestricabile in cui l'inverosimile si nasconde nelle pieghe del quotidiano – rassicurante e perciò fallace –, e di se stessi. (Di Natale, 1995)

La studiosa chiarisce come il fantastico, superando i limiti dell'oggettività, infranga la realtà e porti lo spettatore a dubitare della propria interpretazione, sospendendo la fiducia «non tanto nel reale quanto del verosimile, poiché mette in discussione non i fatti ma le categorie con cui i fatti vengono interpretati» (Di Natale, 1995). La valenza cognitiva del fantastico risiede perciò nel creare nuove categorie d'interpretazione e di conseguenza di produzione di nuove realtà. È così che l'esperienza destabilizzante del fantastico dà vita a un'immagine «seducente del reale»:

[...] introduce una spinta contraria, dalla quale può prendere origine lo scatto critico, il barlume di una coscienza che *simultaneamente* aderisce alle pieghe del mondo e lo comprende all'interno da un lato e dall'altro si proietta al di fuori, ragionando su di esso. Ciò perché il fantastico è per eccellenza campo generatore di tensioni: tra partecipazione e distanziamento, identificazione e rigetto, su cui la sospensione getta un ponte percorribile ad ogni momento nelle due direzioni. (Di Natale, 1995)

La conclusione a cui arriva Di Natale sarà un utile spunto di riflessione nel momento in cui rivolgerò la mia analisi all'ambito teatrale. Infatti, nel teatro di ricerca gli elementi fantastici sembrano rispecchiare in modo sempre più decisivo le tensioni e le ansie di una società in cui l'individuo sembra perdersi alla ricerca della definizione di un sé non più immediatamente riconoscibile, portando sulla scena figure *mitiche* e proprie dell'immaginario fantastico-perturbante che inducono nello spettatore un disorientamento che conduce alla riflessione.

In altri studi dedicati al fantastico contemporaneo si evidenzia come esso non si identifichi più in realtà altre, lontane da quella della vita, e come si ancori invece a fatti veri, insinuandosi nella dimensione del quotidiano deformando il conosciuto, il familiare, e rendendolo ignoto e perturbante attraverso immagini straordinarie della nostra realtà. Il fantastico nel Novecento si fa allora riflessione sulla perdita d'armonia con se stessi e con il mondo e sulla minaccia derivante dalla presenza di eventi straordinari. Come scrive Zangrandi, esso «presenta un aldilà interiore, psico-patologico e inconscio, attinge dalla cultura e dalla società del suo tempo», aspirando «a una medita-

zione sugli incubi e sulle tensioni dell'uomo moderno» (2011: 9); la studiosa spiega come i testi fantastici del Novecento, descrivendo una situazione al contempo assurda e possibile, dunque credibile, non puntino tanto a terrorizzare il lettore quanto a lasciarlo attonito e spaesato.

Infine, caratteristica della letteratura fantastica contemporanea, che a mio avviso si rispecchia anche in molta ricerca teatrale, è l'uso di un linguaggio fondato sull'immagine che si avvale della parola per restituire nuove realtà.

Dal momento che l'oggetto che determina il fantastico non può essere rivelato nella sua totalità, è necessario che lo si intraveda appena: occorre perciò ricorrere a giochi linguistici, analogia, comparazioni in modo da renderlo un oggetto esclusivamente verbale. La letteratura fantastica gioca col linguaggio, creando, manipolando e associando immagini, punta sulle sue facoltà creative in quanto solo le parole possono creare una nuova e diversa realtà. Il modo fantastico utilizza le potenzialità del linguaggio per caricare di valori le parole al fine di creare la *sua* realtà, ricca di contraddizioni e incontri degli opposti. Il gioco verbale ha la funzione di conferire carattere magico al linguaggio ormai abusato della quotidianità: si giustificano così i frequenti ricorsi a climax, iperboli, ossimoro, ellissi, aggettivazione fortemente connotata, sinestesie e metafore che concorrono a incrementare la visibilità del dettato. Il continuo aggrumarsi e sciogliersi nell'avvicendamento degli avvenimenti creano quel fantastico misterioso, strano, intellettuale, allegorico e metaforico che lascia il lettore perplesso e smarrito. Il fantastico investe il testo anche a livello stilistico e la narrazione mostra i limiti del linguaggio che deve dare un nome a una realtà che non è spiegabile. Per dare voce alle cose del mondo prive di voce, la scrittura si distingue per l'intensa oggettivazione e propone le combinazioni più diverse (prenominali, postnominali, a *sandwich*, in triade, in elenco...). Il fantastico punta sull'iconicità e sulla figuratività sia tramite specifiche scelte linguistiche, sia nella scelta di elementi tematici che coinvolgono la sfera visiva. (Zangrandi, 2011: 12)

Il fantastico resta perciò «legato al concetto di ambiguità» e ancora una volta conferma la sua stretta relazione con l'*Unheimlich* nel dare voce a ciò che è celato nell'inconscio, sia esso individuale che collettivo, sgretolando ogni certezza e tentando di conciliare sogno e realtà. «Il fantastico moderno fa dell'uomo stesso l'oggetto inquietante, l'uomo, con i suoi sogni, le sue allucinazioni, le sue pulsioni inconscie, le sue incertezze, i suoi smarrimenti; nel fantastico novecentesco l'uomo ordinario diventa essere straordinario e l'eccezione diventa la regola» (Zangrandi, 2011: 45). Esso si rivolge alle *aree di frontiera* nell'uomo, scavando nella sua vita interiore e facendo emergere nuove sensazioni dietro la spinta di esperienze perturbanti.

3. DESTRUTTURAZIONE E SOSPENSIONE

Mi ricollego alle considerazioni di Zangrandi circa la scrittura fantastica per riflettere su come anche il teatro di ricerca abbia imboccato la stessa strada intrapresa dalla letteratura: se infatti il fantastico sulle scene ottocentesche era prevalentemente di carattere narrativo, oggi non lo è affatto e la ricerca teatrale ricorre invece a un uso sempre più metaforico delle immagini, spesso anche con l'aiuto di un montaggio che segue canoni non più vincolati a una successione cronologica o diacronica. Una prima considerazione va fatta allora sull'uso del linguaggio di un teatro che, come ricordavo nell'introduzione, non è più finalizzato alla sola rappresentazione dell'opera drammaturgica e che si crea piuttosto sulla base di nuovi principi.

[...] la composizione scenica, cioè la drammaturgia o scrittura dello spettacolo, ha cercato di modellarsi su principi e procedimenti nuovi: anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi, che hanno messo in crisi, sia pure in misura diversa a seconda dei casi, capisaldi della rappresentazione teatrale, sia registica che pre-registica: la compiutezza unitarietà diegetica, insomma la fabula, il personaggio, la finzione stessa. (De Marinis, 2010: 15)

Una *decostruzione/destrutturazione* della forma messa in scena che, come spiega De Marinis (2013) fa parte di un fenomeno (*performativizzazione del teatro*) sorto negli anni Sessanta e tutt'ora in atto, e che porta il teatro a trasformarsi in una vera e propria *arte della visione*⁸ (Mango, 2010). Un teatro, quello *postdrammatico*, che chiama lo spettatore a farsi nello stesso tempo interprete *attivo* nel contribuire alla creazione dello spettacolo con la sua visione soggettiva a darne dunque la sua personale lettura. Ed è proprio su questo piano, a livello formale – richiamando le osservazioni proposte dalla critica letteraria e da Freud – che è forse possibile rintracciare una presenza dell'*Unheimlich* in chiave fantastica. La pluralità di codici e dispositivi di cui il contemporaneo teatro di ricerca si avvale – insieme a un montaggio che, come ho già ricordato, si rivela anti-narrativo – diventa talvolta fonte di una sensazione di spaesamento nello spettatore. Si torna pertanto a quell'*esitazione*, a quell'*incertezza intellettuale* a lungo discussa, di fronte all'impossibilità di definizione e alla difficoltà di riconoscimento della realtà dell'opera inscenata: una delle caratteristiche ricorrenti è infatti quella di non *rappresentare*

8 «[...] sostenere che il teatro moderno è arte della visione non significa solo che gli elementi scenici hanno un peso e uno spazio diversi, ma che diventano il fondamento attorno a cui ruota la dimensione drammaturgica» (Mango, 2010: 41).

una ben precisa realtà, quella della scena o del dramma. Potremmo considerare *fantastica-perturbante* l'esperienza dello spettatore proprio perché gli spettacoli a cui assiste sembrano costruiti su un continuo andirivieni tra realtà parallele, in alcuni momenti più vicine alla nostra, fantastiche ed oniriche in altri. Seguendo tale ragionamento non possiamo tuttavia limitarci a definire *fantastico* un certo filone del nostro teatro di ricerca ma credo sarebbe invece più corretto ipotizzare la condivisione, da parte del teatro, di alcuni principi compositivi adottati dal fantastico, siano essi consapevolmente o inconsapevolmente impiegati per la scena. Si pone quindi un problema di definizione del fantastico nei confronti di una ricerca teatrale che nella maggior parte dei casi nasce da ben altri presupposti tra i quali, l'unico (per ora) rintracciabile e in comune con la forma del fantastico tardo novecentesco e contemporaneo, è forse il desiderio di *colpire* il proprio pubblico, suscitare in esso determinate sensazioni-reazioni per mezzo di un sapiente montaggio e della scelta di *immagini-archetipo* che risvegliano la memoria, collettiva o personale. Attraverso gli stessi meccanismi appartenenti all'*Unheimlich* letterario si configura, come reazione, un perturbamento reale nello spettatore: in un teatro che fantastico non è, sono portati in scena i frutti di ricerche che per inevitabile necessità si rivolgono, in molti casi con un linguaggio metaforico, alla vita a agli *incubi* che la popolano.

4. UNA QUESTIONE ANCORA APERTA

Un secondo ragionamento credo vada rivolto anche alle tematiche sulle quali si articolano le *forme* del fantastico. Anche in questo caso infatti è possibile tracciare un parallelo tra letteratura e teatro contemporanei, rifrazione entrambi di un malessere individuale e collettivo e specchio della riflessione dell'uomo su se stesso, dove il fantastico si propone come strumento di meditazione sulle sue tensioni e sui suoi incubi. Ma non solo, il fantastico letterario, che diviene esortazione a una considerazione sulla società e sul tempo presente, «è anche il mezzo per irridere certi comportamenti umani e per fare una severa critica alla società usando uno strumento che tenta di conciliare realtà inconciliabili» (Zangrandi, 2011: 48).

Come accade in ambito letterario anche nell'ultimo teatro di ricerca si scorgono elementi ascrivibili al *mondo del fantastico*, parti di un campionario che vede materializzare sulla scena figure mitologiche, mostri, esseri nati dall'ibridazione tra uomo e animale o tra uomo e macchina. Nell'intreccio delle diverse realtà drammaturgiche che popolano la scena emergono, a in-

frangerne i presupposti di esistenza, figure perturbanti ricollegabili al più comune immaginario fantastico. Sono immagini, quelle di cui il teatro sembra avvalersi, che risvegliano l'inconscio dello spettatore rimandando agli incubi più comuni e condivisi del nostro tempo: esseri *fantastici* ed atmosfere oniriche, resi tali grazie ad un sapiente lavoro drammaturgico e di composizione scenica, all'uso di trucco, costumi, luci, suono, apparati scenici e, non da ultimo, al montaggio. A mio avviso tutti questi sono elementi che possono essere associati tanto all'iconografia del fantastico quanto alla necessità di un uso metaforico del linguaggio, scelto per approfondire tematiche che nulla hanno a che vedere con questo *modo* o *genere*: c'è da chiarire allora se le immagini che vediamo sulle nostre scene siano ascrivibili o meno alla *forma* fantastica. Finora si è dato per definito un immaginario *fantastico* letterario, ma la stessa critica ha più volte evidenziato come le stesse immagini che popolano oggi racconti e romanzi appartenessero già alle culture, mitologie e religioni più antiche. Insomma, anche il fantastico (come pare il teatro) si nutre di archetipi che da tempo fanno parte della nostra cultura e che possiamo dunque riconoscere. Si torna così agli archetipi collettivi junghiani, a una memoria iconografica tramandata culturalmente e spesso affidata all'inconscio: «anche quando volutamente il narratore insiste sul carattere di irrealtà dell'essere fantastico, mantenendolo nello spazio dell'ambiguità e dell'evanescenza, non può fare a meno di ricorrere a forme che si possono pensare, a particolari che in qualche modo ricadono nell'ambito dell'esperienza comune» (Di Natale, 1995). Le immagini dunque «accadono» (Belting, 2009): l'immagine che vediamo non è altro che la risultante di una somma dell'immagine percepita e quella *ricordata*, di immagini mentali e immagini materiali, ed è proprio grazie a questo principio che determinate scene a cui assistiamo a teatro agiscono sul nostro inconscio provocando un effetto perturbante. L'azione scenica guida l'attenzione dello spettatore verso la costruzione di una determinata immagine: come sottolinea Belting, «nessuna immagine visibile giunge a noi senza una mediazione. La loro possibilità di essere viste dipende dalla specificità del medium in cui si trovano, che ne regola la percezione e determina l'attenzione dello spettatore» (2009: 77). Seguendo un approccio di tipo antropologico, lo studioso spiega in questo modo come figurazioni mentali e materiali possano essere considerate le due facce della stessa medaglia e come pertanto sogni e icone siano interdipendenti.

L'iconografia fantastica si avvale dunque di tutta una serie di rappresentazioni proprio perché esse hanno il potere di agire sull'inconscio (nel quale le categorie logiche tradizionali sono abolite) e sull'emotività del lettore;

operazione del resto attuata anche dal teatro di ricerca, il quale spesso si serve di immagini molto forti, che talvolta leggiamo come perturbanti, e che mirano a stimolare una reazione nello spettatore e a creare una effettiva esperienza di disorientamento. In teatro questo elemento *straniante* e fantastico, se inserito nella giusta cornice, diviene uno strumento di cui si servono *dramaturg* e regista per raggiungere il pubblico e colpirlo.

Attraverso alcune mie osservazioni (e la personale esperienza di spettatore), ho individuato il delinearsi di due dialettiche che si manifestano ricorrenti in spettacoli o scene che a mio avviso suscitano un'esperienza perturbante nella sua connotazione di fantastico, *umano – disumano* e *assenza – presenza*, dalle quali vorrei partire per una lettura delle immagini che sono qui a proporre.

1) *umano – disumano*

In tal modo, gli esseri viventi acquistano progressivamente attraverso variazioni successive tutti i caratteri che di essi ci sono noti, e la superficie coerente e solida da essi formata non è, qualora vengano considerati nella dimensione del tempo, che il risultato frammentario d'un continuo assai più serrato, assai più fine: un continuo che è stato tessuto con un numero incalcolabile di piccole differenze dimenticate o abortite. Le specie visibili che si offrono alla nostra analisi sono state ritagliate sullo sfondo incessante di mostruosità che compaiono, scintillano, si inabissano, e talora si conservano. Questo è il punto fondamentale: la natura ha una storia solo nella misura in cui può contenere il continuo. Proprio perché assume di volta in volta tutti i caratteri possibili (ogni valore di tutte le variabili) essa si presenta nella forma della successione. (Foucault, 1970: 172)

Elementi ricorrenti nella letteratura fantastica sono il mutante, l'ibrido (tra uomo e animale o tra uomo e macchina), il mostro: figure che in diverse varianti riscopriamo anche nel teatro contemporaneo,⁹ dove *corpo* e *corporeità* diventano in maniera sempre più preponderante elementi centrali della relazione attore-spettatore.

Nel suo saggio dedicato alla letteratura, Todorov (2007 [1970]) introduce quello che definisce il *tema dell'io*, legato alla metamorfosi e all'esistenza di esseri soprannaturali e al loro potere sugli uomini; concetto per il quale egli

⁹ Metamorfosi inscenate con il sostegno di apparati tecnologici; automi ed esseri meccanici; ibridazioni tra uomo e animale, ottenute con stratagemmi ostentati o celati; attori che si avvalgono dell'ausilio di *protesi* meccaniche, o che presentano la loro naturale *anormalità* portando in scena i loro corpi *diversi*.

teorizza che la rottura del limite tra materia e spirito sia pretesto per incessanti trasgressioni, le cui conseguenze possono essere la moltiplicazione della personalità e l'annullamento del confine tra soggetto e oggetto. Una delle provocazioni più ricorrenti nella letteratura fantastica, e fonte di una sensazione perturbante, sembra essere dunque quella di una minaccia al sé, un attacco che «lo rende parte dell'altro», con una successione di fasi che vanno dall'invasione, alla metamorfosi, alla fusione (Jackson, 1986).

Nell'arte moderna e contemporanea l'essere *anormale*, il *mutante*, è quindi talvolta metafora di una scissione interiore che può essere controllata grazie alla sua proiezione esterna (Di Natale, 1995). La *metamorfosi*, in particolare, sovverte il principio base di identità ed esprime la paura primaria di dissoluzione e non esistenza (Fusillo, 2004-2007). Braidotti, riferendosi all'origine del mostro e ripercorrendo la storia della teratologia, spiega come vi siano differenze d'ordine morfologico che vengono definite come mostruosità.

I corpi «deformi» sono infatti una costante non solo del discorso scientifico, specialmente quello biologico, psicologico e medico, ma anche di molte discipline sociali che puntano sulla «normalità» come modello di base. L'anomalo, o l'anormale, viene dunque costituito come figura abietta e tuttavia ubiqua: è *l'altro* che si deve in ogni modo evitare, quello a cui è proibito assomigliare. Tutto si gioca appunto sulla somiglianza e la differenza, dove i segni distintivi e quindi i criteri di differenziazione non sono gli attributi sessuali, ma organi, morfologie e fisionomie specifiche. La normalità definita come «grado zero della mostruosità» riassume in sé una serie di aspettative e di norme socio-simboliche che fanno di un certo tipo di corporeità il modello di base. (Braidotti, 2005: 10)

La studiosa spiega come oggi la questione delle mutazioni genetiche sia stata trasferita dai laboratori scientifici alla cultura popolare, innalzando la metamorfosi ad icona, sottolineando come il mostro incarni anche l'intermedio, l'ibrido, l'ambivalente, la deviazione e l'anormalità (2005: 29). Braidotti ne elenca alcune categorie: differenza sessuale (ermafroditismo); razza ed etnia; il non-umano, sia nella veste di sacro e divino che nella variante dell'animale, del degenerato e del mutante; *l'altro* inorganico, ovvero il replicante tecnologico, la macchina. La figura del mostro, essendo metamorfosi dell'uomo *normale*, si colloca allora nella zona intermedia tra ciò che è estraneo e ciò che è familiare, presupposto per cui l'immagine della mostruosità per-turba l'osservatore. Insomma, nell'ibrido convivono gli estremi opposti: umano ed animale, infimo e superiore, animalità e divinità (Vergine e Verzotti, 2004).

2) assenza – presenza

In una cultura come la nostra, che identifica il reale con il visibile, l'irreale è associato all'invisibile: come spiega Jackson (1986), la vacuità dei mondi del fantastico altera un mondo percepibile insistendo sull'assenza. Si presentano allora universi vuoti, buchi nella realtà: tempo e spazio sembrano spesso sospesi o prolungati oltre il possibile; si verificano inversioni dei domini di sogno e realtà (Caillois, 1984 [1965]); si tende verso la sospensione del tempo, non più cronologico, in una dimensione di eterno presente.

Anche il tema dell'occhio e delle forme del vedere è soggetto ricorrente nel fantastico, quello della visione e della visibilità è argomento affrontato in letteratura con il ricorrere a immagini spettrali, specchi, vetri, occhi, lenti, riflessi: il perturbante è feticistico, è il vedere cosa non può essere visto (Sánchez-Biosca, 1999). Sono allora percepite come perturbanti tutte quelle situazioni in cui lo spettatore ha la visuale impedita da qualcosa (oggetti, apparati scenici, oscurità); gli elementi che sono destinati a offrire rappresentazioni, ma che le rifiutano, le nascondono, le evitano grazie alla loro posizione o alla loro distanza; un apparato che mostra ciò che non è visibile allo spettatore, come una proiezione su uno schermo o uno specchio: «anziché indugiare presso gli oggetti visibili lo specchio attraversa l'intero campo della rappresentazione trascurando ciò che potrebbe captarne, e restituisce la visibilità a ciò che si manifesta fuori da ogni sguardo» (Foucault, 1970: 22).

La delineazione di una *cornice*, visibile o invisibile, diventa infine sia espediente per focalizzare l'attenzione su una determinata immagine o scena che mezzo di ostensione e voyeurismo: «windows are at the same time textual devices aimed at producing suspense and mystery, or at framing extraordinary events; and thematic elements, linked to nostalgia of the elsewhere, to oneiric contemplation» (Fusillo, 2004-2007: 1).

5. LA PAROLA ALLE IMMAGINI

Non potendo in questa sede affrontare una completa catalogazione e un'esauritiva analisi di tutti gli elementi discussi, vorrei proporre alcune immagini che appartengono alla più recente produzione teatrale italiana che a mio avviso riflettono in un estetismo perturbante le due dialettiche suggerite. Anche se purtroppo poche fotografie non possono essere efficaci rappresentanti di una messa in scena, ne propongo di seguito alcune insieme a dei materiali riferiti a due progetti e due spettacoli portati sulle scene da alcune delle

più importanti compagnie italiane: il ciclo della *Tragedia Endogonidia* (2002-2004) e *Giulio Cesare* (1997), della Societas Raffaello Sanzio; il progetto *O - Z* (2007-2010), di Fanny & Alexander; *Paesaggio con fratello rotto* (2004), del Teatro Valdoca.

In conclusione, la questione se esista o meno un teatro fantastico del nuovo millennio rimane, per il momento, ancora del tutto aperta.

Paesaggio con fratello rotto

Trilogia: *Fango che diventa luce, Canto di ferro, A chi esita*¹⁰

La trilogia porta in scena una meditazione sul rapporto dell'essere umano con il mondo, la denuncia verso l'indifferenza dell'uomo per l'ambiente a cui appartiene e riflette sulla nostra «umanità contraddittoria che è ad un tempo vittima e carnefice». Al confine tra narrazione e anti-narrazione, la scena dà vita a situazioni e figure indiscutibilmente fantastiche, innescate dai mutamenti del non-luogo drammaturgico con apparati scenici che cambiano continuamente la loro significazione (il tavolo d'acciaio e vetro sul fondo della scena del primo «paesaggio» è sia bancone da macellaio che altare sacrificale), ma date anche dalla natura dei personaggi, esseri antropomorfi o deformi: la Ragazza uccello, la Ricamatrice, il Ragazzo cane, la Geisha di *Canto di ferro* sono «figure eccessive, rubate a un dionisiaco bestiario e ricondotte a una mitologia personale» (Ponte di Pino, 2006). Infine, giocano la loro azione perturbante alcuni contrappunti generati da voce e gestualità, dall'opposizione tra la voce affettata dell'Oracolo e la sua potente presenza scenica come dal silenzio degli «animali» unito alle loro movenze sincopate e spezzate.

In quest'opera [...] c'è un dolore che sembra riguardare soprattutto l'occidente: la spaccatura micidiale fra noi e l'anima del mondo, quell'energia intuita e sempre tradita, che ci tiene vivi.

Questa «anima del mondo», taciuta con superiorità dalla scienza, rimpicciolita a corpuscolo con macchie dalla religione, resa ridicola dalla razionalità, resa retorica e melensa dalla lingua corrente, questo pezzo di brace cosmica che brucia nella terra e in ognuno di noi, questo è ciò che viene fotografato in quest'opera.

[...]

¹⁰ Regia e luci Cesare Ronconi, parole Mariangela Gualtieri. Sul sito ufficiale della compagnia sono pubblicati i materiali del progetto: <http://www.teatrovaldoca.org>. Le fotografie, di Rolando Paolo Guerzoni, qui pubblicate sono state gentilmente concesse dalla compagnia.

Un'onda acustica strappa lo spettatore dalla terra ferma e lo trascina dentro un paesaggio umano, dentro un *fratello rotto* nella sua polarità che pare inconciliabile, fra la forza spirituale e la forza brutta. Dai corpi arriva tutto l'ibrido che la regia ha evocato e composto, tenuto in equilibrio sottile: vigore e spegnimento, fecondità e arsura, infanzia e crudeltà, candore e seduzione, bellezza e dolore, sterilità e dono di sé. Guardo le sette figure in scena¹¹ e mi appare la campionatura di un'umanità a venire, così imperfetta, così amabile e misteriosa. Sono estremizzate nel loro essere tipi iconografici, reali e fantasmatici, mossi da energie tremendamente antiche.

[...] Le parole sono lontane dall'atlante che immagini compongono, lontane eppure appropriate, come echi interiori di un io profondamente senziente e sapiente in un corpo che simula tutt'altro. Non più le voci adulte della prima parte: da queste gole esce un dire piccolo e incerto, eppure savio, profondo, accorato. Così la *geisha orgiastica e sterile*, che da cortigiana si fa neonata, porta la propria voce riflessiva, sperduta e dolce, come un fagotto antico.

O la *ragazza uccello*, nel suo slancio al volo, fatto di nevrosi e tenerezza, che lancia la sua lettera d'amore con disarmante dolcezza. O il *ragazzo cane*, Cerebro furioso e poi mite, che biascica contro la «solfa dei dolori umani». (Gualtieri, 2004)

1. Fango che diventa luce

11 Questa parte del testo è una nota della seconda tappa dello spettacolo, *Canto di ferro*.

2. Canto di ferro

3. A chi esita

O - Z¹²

Il progetto è metafora di un viaggio in cui lo spettatore è protagonista di un'avventura che lo conduce sui passi di Dorothy lungo le tappe del suo cammino verso la città di Smeraldo, in un cammino immaginario che va dal *North* degli incubi della mente al *South* degli smarrimenti dell'anima. Costruito a partire dal romanzo di L. Frank Baum *Il meraviglioso mago di Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), esso è un viaggio che, guidato da artisti diversi e passando da Kansas a Emerald City e ritorno, via est, sud, nord, ovest nelle sue tappe si dispiega in un labirinto di significati, immagini e allusioni riassunti in alcuni temi-archetipo come *coraggio*, *attesa*, *scelta*.

Dorothy parla su un palcoscenico nudo, in una scenografia di luci e suoni, dietro una lente deformante che altera il suo aspetto e la trasforma di volta in volta nella bambina con le scarpette rosse e nel suo cupo e ambiguo interlocutore Oz. Sono gli apparati scenotecnici qui a dare vita a figure perturbanti: ora è la lente-*frame* che ostenta l'aspetto mostruoso del mago, ora la luce diffusa dietro la quale si staglia l'ombra di uno spaventapasseri spettrale che si muove in lontananza, avvolto da una coinvolgente atmosfera sonoro-luminosa.

Trattasi di uno spettacolo di teatro musicale o scène lyrique dove, a partire dalla favola di L.F. Baum, si ripercorrono le avventure della leggendaria Dorothy nel regno dell'inautentico, del meraviglioso, del fantastico mondo di Oz. Oggi il disastro è sotto gli occhi di tutti. Il ciclone, l'uragano è in agguato, basta accendere la tv: e non è solo metereologico... Ma possono la musica e il teatro, oggi, procurarci un altro, più intimo e segreto ciclone, capace di trasportarci in una dimensione come quella del meraviglioso mondo di Oz? O farci porre domande rispetto al mondo con la stessa innocenza di una Dorothy? Un universo parallelo così caleidoscopico e iridato, utopico, dove le risposte ai quesiti del mondo non sono in bianco e nero, ma variegate e fluide, ambivalenti e incongrue e la lingua che si utilizza non è mai univoca, non può che essere evocato dal potere sinestetico della musica e del teatro. Ma è possibile ricostruire il fantastico di fronte alle pieghe rovinose del nostro tempo?

[...]

12 Ideazione Luigi de Angelis e Chiara Lagani, regia, scene, luci Luigi de Angelis, drammaturgia Chiara Lagani, testi Chiara Lagani, Fiorenza Menni e Francesca Mazza. Sul sito della compagnia sono disponibili i materiali degli spettacoli: <http://www.fannyalexander.org>. Le immagini qui riprodotte, di Enrico Fedrigoli, sono state gentilmente concesse dalla compagnia.

«South» sprofonderà Dorothy, e con lei lo spettatore, in una cupa notte, un buio percussivo e vorticoso, da cui nascerà una nuova lingua, quella ritmica, del battito, la lingua lunare animalesca e notturna della Strega di quel vento, una creatura nata forse da quel mondo sonoro in cui Dorothy si è immersa e trasfigurata.

[...]

La protagonista, Dorothy, un avatar dello spettatore, è catapultata dal suo ciclone a Sud e poi a Nord dell'universo fantastico attraverso cui il suo viaggio-avventura si svolge.

Entrambi gli spettacoli [*North*, *South*] prendono mosca dalla famosa domanda del Mago: «Sono Oz il grande e terribile e tu chi sei?» (Fanny & Alexander 2014)

4. North. Incontro con lo spaventapasseri

5. North

*Giulio Cesare*¹³

Lo spettacolo, che nasce da una rivisitazione della tragedia di Shakespeare, vede come protagonisti dei non-attori, persone che portano sulla scena la loro particolare fisicità: Cesare è un vecchio, Cicerone un obeso incapucciato, Antonio un laringectomizzato, Bruto e Cassio due ragazze anoressiche. Obesi, *freaks*, corpi brutalizzati o mutanti in una costante metamorfosi tra uomo e animale: sono gli archetipi ricorrenti nel percorso della

¹³ Regia e suono Romeo Castellucci. Sul sito della compagnia, <http://www.raffaellosanzio.org>, è presente la scheda tecnica dell'ultima produzione di Romeo Castellucci, *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, debuttato nel Marzo 2014 a Bologna. Le immagini, gentilmente concesse dalla compagnia, sono riferite invece allo spettacolo del 1997: PhotoCredits: SRS.

Societas Raffaello Sanzio alla ricerca di un personalissimo teatro della crudeltà in cui il segno teatrale si riappropria della sua potenza destabilizzante in un tragitto verso il mito, il pre-umano e l'animale. Dai primi spettacoli (*Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1992; *Giulio Cesare*, 1997), la scena si anima d'immagini che tendono a disorientare lo spettatore portando all'estremo la dis-umanizzazione o l'iper-umanizzazione del corpo. L'apparizione di mostri-mito richiamano immagini archetipiche alla coscienza dello spettatore, costringendolo a farsi testimone del divenire e attore allo stesso tempo.

Bruto e Cassio nel secondo atto sono corpi femminili e anoressici. Bruto e Cassio in Shakespeare sono presentati come due generali sui campi di battaglia, e per me i corpi anoressici sono corpi militareschi, armati, che conducono una battaglia feroce nei confronti di se stessi e, tra l'altro, Bruto e Cassio sono due generali sconfitti e i corpi anoressici sono corpi sconfitti, e come tali corpi perfetti. Così come, a mio avviso, sono perfetti i 180 chili di Cicerone e la vecchietta decrepita di Giulio Cesare o Antonio, che è la voce retorica, che vince e che nello spettacolo esce da una ferita (l'attore laringectomizzato). (Castellucci, in Alfano Miglietti, 1998)

All'inizio della seconda parte la scena appare devastata, mentre un maglio ancora picchia nella sua opera di distruzione. Adesso ci si trova per davvero dentro un teatro. (C'era un teatro anche a Hiroshima...) Le poltroncine sono sventrate. Il sipario strappato. Intorno solo rovine. Sul fondo, appena percettibile nella penombra, si muove una figura piccola e scura. Se ne sente soprattutto il rantolo che rompe il silenzio della sala, mentre avanza con un paio di archeologici sci. Si ferma. Si mette in ascolto dei rumori che giungono attraverso le vibrazioni del suolo. Poi il rumore irrompe forte e con la musica entra dal tondo un'altra figura sottile, appesa a un guantone da boxe, ancor più magra della prima e quasi insopportabile alla vista. Bruto e Cassio hanno preso il corpo fragile di due giovani anoressiche, Elena Bagaloni e Cristina Bertini, che inscenano la fase terminale di un'amicizia. La cerimonia di un duplice addio alla vita, inframmezzato dal grido di rivolta dell'attrice contro il pubblico, maledetti è tutta colpa vostra. (Manzella, 2014)

5. Bruto e Cassio

7. Cicerone

*Tragedia Endogonidia*¹⁴

Il ciclo, della durata di tre anni, ha visto la produzione di undici spettacoli in dieci città europee come parti di un unico corpo organico drammaturgico in continua trasformazione, «un cammino che sospinge verso il mito e ancora di più il rito. Verso il pre-umano e l'animale [...]. E sospinge verso il corpo, il dato elementare della fisicità» (Ponte Di Pino, 2003). Fortemente caratterizzata da un estetismo perturbante, l'intera opera della Raffaello Sanzio rivela un'iconografia che ci immerge in una dimensione onirica, costituita di segni di non facile interpretazione, che ci obbliga a fare i conti con la nostra condizione umana e storica invitandoci ad una riflessione sul mistero dell'uomo nel mondo. Le opere sono popolate di corpi mutanti, incubi visionari e immagini *evocate* che definiscono una realtà in cui il mostro non è altro che la rivelazione di un'identità nascosta che si moltiplica e trasforma all'infinito.

Il ciclo di lavoro prevede una prima base a Cesena, con l'autogenerazione di una catena di immagini (tragedia endo-gonidia) da cui si distacca una serie di spore che saranno raccolte in altre «basi».

Lo scopo è quello della perpetuazione dell'immagine.

A loro volta le spore daranno vita a unità tragiche singolari.

[...]

Il processo non sarà quello dell'accumulazione, bensì quello della trasformazione vivente. (Castellucci, 2007: 6)

La tragedia nasce esattamente quando l'esperienza del mondo si frantuma, da un livello di contemplazione a un problema di conoscenza.. In una parola nasce in coincidenza della nascita della visione del cittadino ateniese. Visione che non capisce e non accetta più la violenza del rito cruento. Per questo motivo, e da questo momento in poi, la tragedia diventa il laboratorio e l'ambito esclusivo di tutte le violenze. L'alienazione, in un rovescio totale dei valori, diventa in questo ambito la più pura delle possibilità offerte al cittadino-spettatore. Stare in un altro posto. Pensare da un'altra posizione. Spostare lo sguardo all'esterno. La macchina-tragedia sostituisce e sospende ogni altro ordine. L'eroe è il padrone assoluto del proprio corpo solo un momento prima dello schianto. Si libera e esplode nell'attimo finale, nell'attimo in cui è davvero fuori da ogni salvezza e redenzione. Il compito della tragedia del futuro è forse quello di non avere più alcuna idea di corpo suffragata dall'esperienza del sensibile. (Castellucci, 2007: 17)

¹⁴ Regia, scene, luci e costumi Romeo Castellucci, regia, partitura vocale, sonora, drammatica Chiara Guidi, traiettorie e scritture Claudia Castellucci. La pubblicazione delle immagini è stata gentilmente concessa dall'autore, Luca Del Pia.

[...] Le creazioni della Societas sono strutturalmente apocalittiche, cioè costruite sull'associazione di apparizioni bestiali e mitico-teofaniche, sulla meraviglia fitta di implicazioni mentali ottenuta con macchine e congegni pertinenti all'officina dell'illusione teatrale. [...] I progetti della Societas rovesciano lo scrigno dei miti e delle tragedie, i *loci* della coscienza condivisa, compilano e sfogliano il bestiario delle storie universali, adottano corpi alterati e minacciati: anoressiche, malati terminali, laringectomizzati, attori addestrati alla confidenza con gli animali, Cani, capre, scimmie. (Guarino, 2001)

8. BR.#04 Bruxelles

9. BN.#05 Bergen

10. L.#09 London

11. L.#09 London

12. L.#09 London

BIBLIOGRAFIA

- ALFANO MIGLIETTI, Francesca (1998): «Societas Raffaello Sanzio – Conversazione con Claudia e Romeo Castellucci», in *Virus* (1994-1998), n. 14, disponibile in <<http://www.undo.net/it/magazines/933692074>> [29/6/2014].
- DE ANGELIS, Luigi e LAGANI, Chiara (2010): *Fanny & Alexander, O/Z. Atlante di un viaggio teatrale / Atlas of a theatre journey*, Ubulibri, Milano.
- ANTONELLI, Emanuele (2010): «Considerazioni mimetiche su *Il perturbante* (*Das Unheimliche*)», *Enthymema*, vol. II, pp. 154-170.
- BAL, Mieke (2009): «Leggere l'arte?», in A. Pinotti, A. Somaini (ed.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, pp. 209-240.
- BELTING, Hans (2009): «Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia», in A. Pinotti, A. Somaini (ed.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 73-98.
- BERTO, Graziella (1999): *Freud, Heidegger. Lo spaesamento*, Bompiani, Milano.
- BONGIORNO, Giorgia (2009): «Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri», *Italies*, n. 13, pp. 445-466, disponibile in <www.italies.revues.org/2734> [29/06/2014].
<<http://dx.doi.org/10.4000/italies.2734>>
- BRAIDOTTI, Rosi (2005): *Madri, mostri e macchine*, Manifesto libri, Roma.
- BRESNICK, Adam (1996): «Prosopoetic Compulsion: Reading Uncanny in Freud and Hofmann», *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 71, n. 2, pp. 114-132.
<<http://dx.doi.org/10.1080/00168890.1996.9936560>>
- CAILLOIS, R. (1984 [1965]): *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano.
- CASTELLUCCI, Romeo (2007): «La Tragedia Endogonidia», in Societas Raffaello Sanzio (ed.), *Tragedia Endogonidia*, Raro Video, Eccentriche Visioni, pp. 16-20.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, il Mulino, Bologna.
- DE FALCO, Amelia (2010): *Uncanny Subjects. Aging in Contemporary Narrative*, The Ohio State University Press, Columbus.
- DE MARINIS, Marco (2013): *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
- (2010): «La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre», *Prove di drammaturgia*, vol. XVI, n. 1, pp. 12-16.
- (ed.) (2010): *Rappresentazione – Theatrum Philosophicum, Culture Teatrali*, n. 18.
- DI NATALE, Paola (1995): «La valenza conoscitiva del fantastico», *Quaderni del Dipartimento*, vol. V, n. 2, pp. 107-139, disponibile in <www.disced.unisa.it/Pubblicazioni/Quaderni/Qua_Vol.05-1995/Q_V05b_107139.htm> [21/06/2014].
- FANNY & ALEXANDER (2014): «O - Z», disponibile in <<http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it>> [29/06/2014].
- FARNETTI, Monica (2014): «Senza angosce. Riletture del “perturbante” freudiano», disponibile in <www.xoomer.virgilio.it/raccontarsi/interventi/farnetti_perturbante.pdf> [29/06/2014].
- FOUCAULT, Michel (1970): *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano.
- FREUD, Sigmund (2006): «Il perturbante», in *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Newton Compton, Roma.

- FUSILLO, Massimo (2004-2007): «Metamorphosis at the window (Stevenson, Kafka, Cronenberg)», in *Elephant & Castle*, n. 0, disponibile in <www.unibg.it/cav/elephantandcastle> [29/06/2014].
- GUALTIERI, Mariangela (2004): «Paesaggio con fratello rotto», disponibile in <http://www.teatrovaldoca.org/pdf/schede_teatrografia_valdoca_pdf/paesaggio_con_fratello_rotto_scheda_sito.pdf> [29/06/2014].
- GUARINO, Raimondo (2001): «L'apocalisse teatrale della Societas Raffaello Sanzio», disponibile in <<http://www-static.cc.univaq.it/culturateatrale/materiali/Guarino/guarino-indi.php>> [29/06/2014].
- HILLAERT, Wouter e CROMBEZ, Thomas (2005): «Cruelty in the Theatre of the Societas Raffaello Sanzio», intervento al convegno *Tragedy, the Tragic, and the Political*, tenutosi il 24 marzo 2005 a Leuven, disponibile in <<http://homepages.ulb.ac.be/~rgeerts/inlthewet/castelluci.pdf>> [29/06/2014].
- JACKSON, Rosemary (1986): *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Tullio Pironti, Napoli.
- JUNG, Carl Gustav (2004): *L'io e l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- MANGO, Lorenzo (2010): «Il problema del dramma nell'epoca del postdrammatico», *Prove di drammaturgia*, vol. XVI, n. 1, pp. 39-44.
- (2003): *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.
- MANIERI, Flavio (2006): *Psicoanalisi e antropologia nella genesi dello studio freudiano sulla cultura*, (1968) prefazione a Freud, *Totem e tabù*, Newton Compton, Roma, pp. 8-45.
- MANZELLA, Gianni (2014): «Kaddish per quattro creazioni della Societas Raffaello Sanzio», in *Doppiozero*, disponibile in <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/lettere-romeo-castellucci-io-ricordo>> [29/06/2014].
- PASQUALICCHIO, Nicola (2013a): *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, Bulzoni, Roma.
- (2013b): «Case di morti. L'interno domestico come spazio perturbante tra il teatro antico e la drammaturgia di Maeterlinck e Strindberg», in *Brumal*, vol. I, n. 1, pp. 79-101, disponibile in <<http://revistes.uab.cat/brumal/issue/view/v1-n1-2013>> [30/06/2014].
- PONTE DI PINO, Oliviero (2006): «Il segno e il sangue: Paesaggio con fratello rotto. Una nota sulla trilogia del Teatro Valdoca», *ateatro. webzine di cultura teatrale*, n. 104, disponibile in <<http://www.ateatro.it/webzine/2006/10/15/il-segno-e-il-sangue-paesaggio-con-fratello-rotto>> [29/06/2014].
- (2003): «Tragedia Endogonidia R.#7. Il ciclo della Societas Raffaello Sanzio fa tappa a Roma», *ateatro. webzine di cultura teatrale*, n. 060, disponibile in <<http://www.ateatro.it/webzine/?s=tragedia%20endogonidia%20R#07>> [29/06/2014].
- RABKIN, Eric S. (2007): «Metamorphosis, the Mechanisms of Repression, and the Evolution of the Unconscious in European Literature», in *RILUNE*, n. 6, pp. 45-60.
- RANK, Otto (2001): *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Se SrL, Milano.

- RIDOUT, Nicholas (2006): «Make-believe. Societas raffaello Sanzio do theatre», in Joe Kelleher, Nicholas Ridout (ed.), *Contemporary Theatres in Europe. A critical companion*, Routledge, London and New York.
<http://dx.doi.org/10.4324/9780203391297_chapter_12 >
- RIMONDI, Giorgio (2001): «Il fantastico come sintomo», in *Accademia Roveretiana degli Agiati. Atti*, VIII serie, vol. I, pp. 285-297.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1999): «Metamorphosis as Fantasy of the Hybrid», in Rita de Grandis, Zilá Bernd (ed.), *Unforeseable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas, Critical Studies*, n. 13, Amsterdam/Atlanta, pp. 283-300.
- SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO (2007): *Tragedia Endogonidia*, Raro Video, Eccentriche Visioni.
- THROOP, Jason C. (2005): «Hypocognition, a “Sense of the Uncanny”, and the Anthropology of Ambiguity: Reflections on Robert I. Levy’s Contribution to Theories of Experience in Anthropology», *ETHOS*, vol. 33, n. 4, pp. 499-511.
- TODOROV, Tzvetan (2007 [1970]): *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.
- VELLA, Alexei (2011): *It Lacks A Human Corpse, a Thesis Exhibition and Supporting Paper presented to the Ontario College of Art and Design University, Canada*, disponibile in <http://www.alexeivella.com/wp-content/uploads/2014/01/vella_alexei_thesis_ilahc_site.pdf> [30/06/2014].
- VERGINE, Lea e VERZOTTI, Giorgio (2004): *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all’immaginario scientifico*, SKIRA, Milano.
- ZANGRANDI, Silvia (2011): *Cose dell’altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, ArchetipoLibri, Bologna.

IL FANTASTICO DELLA MATERIA: IL TEATRO DELLA RAFFAELLO SANZIO

MARIASTELLA CASSELLA
Universidad de Alcalá
mariastellacassella@gmail.com

Recibido: 18-07-2014
Aceptado: 12-11-2014

SOMMARIO

La Societas Raffaello Sanzio rappresenta, con la sua trentennale esperienza, una delle realtà più innovative del Nuovo Teatro Italiano, avendo sperimentato una scrittura di scena che si è mossa in molteplici direzioni, che vanno dall'azzeramento del testo drammaturgico al suo recupero «problematico» o da un nuovo uso del corpo e dello spazio fino a delineare una diversa concezione di performer e di rapporto con il pubblico. Il nostro tentativo sarà quello di individuare le possibili occorrenze sceniche del fantastico nella prassi del gruppo, strutturando un discorso squisitamente teatrale incentrato sull'uso che se ne fa del corpo e dell'animale e verificando, attraverso alcuni esempi, come entrambi possano funzionare in un'ottica perturbatoria.

PAROLE CHIAVE: Scrittura scenica, Postorganico, Attore, Corpo, Animale in scena.

ABSTRACT

The Societas Raffaello Sanzio represents one of the most innovative example of the New Italian Theatre. The group has pursued a sophisticated experimentation in performances that have moved in many directions, like a "resetting" of the dramatic text or its problematic recovery, or a new use of body and space to outline a different conception of the relationship between the performer and audience. Our intention is to identify possible occurrences of the fantastic in the group's praxis, structuring a purely theatrical discourse focused on the use of bodies and animals on stage and examining through several examples how both can work in a fantastic mode.

KEYWORD: Performance text, Postorganic, Performer, Body, Animals on stage.

Da più di trent'anni il teatro della Raffaello Sanzio lavora, parallelamente, sulla disarticolazione spettacolare e su una destabilizzazione del senso che è, prima di tutto, contrapposizione alla dicotomia tra significante e significato (già esperita, come sappiamo, da molta cultura del Novecento).

È un teatro catastrofico, che si struttura su un'idea di corpo sfregiato mentre subisce, dall'altro lato, il fascino del non umano (sia nella sua accezione animale, come vedremo, che nella trasformazione del personaggio in pupazzo, manichino, congegno meccanico). Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci e Paolo Guidi hanno dato vita ad una ricerca che, attraverso procedimenti di scarnificazione o, all'opposto, di accumulazione dei significanti, ha intrattenuto relazioni sempre distinte e di non fedeltà con il testo (meglio sarebbe dire i testi) di partenza dello spettacolo.

La grammatica di figure di cui si servono non sembra sancire una volontà di recupero della forza mitica o classica (pensiamo all'Amleto autistico di *Amleto o la veemente esteriorità di un mollusco*) che queste hanno altrove posseduto, quanto piuttosto di generare uno shock conoscitivo per quella sopravvivenza fantasmatica che le fa permanere, nel ricordo del fruitore, come vestigia di una ormai agonizzante cultura occidentale.

Il recupero delle concrezioni culturali avviene attraverso una ossessione per la forma, da un lato, e per il suo rovesciamento ironico ed anticonvenzionale dall'altro. A funzionare in scena saranno dunque corpi alterati, manomessi, perlustrati e, contemporaneamente, l'animale (inteso come cogenza di un esserci istintuale che si oppone alla razionalizzazione).

Un buon pezzo di teatro deve potersi condensare in un'immagine, che è l'immagine di un organismo, di un animale con quello spirito. Questo animale è una presenza, molto spesso un fantasma, che attraversa la materia, e io con lui. Il problema è essere pellegrini nella materia. La materia è l'ultima realtà. È la realtà finale che ha come estremi il respiro del neo-nato e la carne del cadavere. È un pellegrinaggio che facciamo nella materia. È, quindi, un teatro degli elementi. (Castellucci, 2001: 270-1).

Le immagini fantastiche di cui si servono, impiantate in riletture sempre originalissime delle opere classiche o in vere e proprie creazioni sceniche, parrebbero rilevare una profonda contraddittorietà che è interna al mondo finzionale che viene descritto, così come una profonda reticenza tanto esplicativa (non veniamo informati delle cause che generano il deragliamento fantastico) quanto semantica (il significato, vuoi simbolico, vuoi allegorico, sembra esserci precluso).

Sarà precisamente attorno ai punti sopra delineati che struttureremo la presente analisi, perlustrando una presenza «materica» del fantastico, un fantastico scenico, diremmo. Oggetto principale d'indagine sarà la famosa riscrittura della trilogia eschilea *Orestea* (*una commedia organica?*) del 1995, nella quale si realizza, secondo il nostro avviso, il lavoro più compiuto sul tema fantastico della parabola artistica del gruppo cesenate. L'opera viene deragliata nei territori della fiaba e del fantasmatico, facendone, secondo le parole del regista, «il dramma della putrefazione, dei corpi in decomposizione che tornano in forma di fantasma. In verità sono proprio i morti il motore della storia, gli unici agenti-attori del dramma. E Oreste è il primo personaggio della cultura occidentale percorso dal dubbio, come tutto gli eroi della colpa da Amleto a Lucifero ai personaggi di Dostoevskij. Oreste è il suo braccio sollevato per dare la morte alla madre Clitennestra che si immobilizza nell'aria» (Chinzari, 1995: 12).

Di questi ed altri aspetti ci occuperemo diffusamente, non prima di aver brevemente perlustrato le modalità di reificazione del fantastico *generaliter* andando poi ad enucleare quei nodi che saranno funzionali al nostro discorso.

Il genere fantastico ha subito, come sappiamo, una forte spinta normalizzatrice a seguito del famoso saggio di Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, dove lo studioso, rinnovando l'interesse per un genere fino ad allora collocato nella paraletteratura e sicuramente fornendo un'interpretazione restrittiva del genere, faceva notare come il fantastico fosse «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale» (Todorov, 1985: 26). Nonostante gli innumerevoli studi che si sono succeduti in seguito, però, lo statuto del fantastico¹ sembra tutt'oggi essere quello di un fenomeno «indefinibile per definizione» (Albertazzi, 1993: 9).

Ciononostante, potremmo provare ad arginare il pericolo dell'indeterminatezza teorica del genere iniziando col sostenere che il fantastico si costi-

1 Per una sintesi dei risultati delle ricerche sul fantastico si veda anche Scarsella (1986: 201-220).

tuirebbe come quel luogo nel quale, grazie ad una logica specifica di messa in scena, convivrebbero ciò che è spiegabile con ciò che non lo è (per un suo carattere di assurdo, bizzarro o ignoto) (Solmi, 1978: 126-140). Si accetterebbe, cioè, la presenza di una logica «altra», di una presa di distanza o di una «lievitazione» capace di generare nessi distinti da quanti generati nell'esperienza quotidiana (cfr. Calvino, 1995: 260).

Ritornando a Todorov, è particolarmente interessante la distinzione che quest'ultimo propone con rispetto al meraviglioso e allo strano, soprattutto in una ricerca, come la nostra, che ha per oggetto il teatro. Secondo lo studioso, infatti, il fantastico si situerebbe in una linea di confine: se il fruitore dovesse accettare le leggi di natura che gli vengono proposte si entrerebbe nel meraviglioso, mentre se queste ultime dovessero rimanere intatte ci situeremmo nello strano. Il fenomeno sarebbe, conseguentemente, un genere sempre evanescente.

Del resto, una categoria simile non avrebbe niente di eccezionale. La definizione classica del presente, ad esempio, ce lo descrive come un puro limite tra il passato e il futuro. Il paragone non è gratuito: il meraviglioso corrisponde ad un fenomeno ignoto, ancora mai visto, di là da venire: quindi a un futuro. Nello strano, invece, l'inesplicabile viene ricondotto a fatti noti, a un'esperienza precedente e, di conseguenza, al passato. Quanto al fantastico vero e proprio, l'esitazione che lo caratterizza non può evidentemente situarsi che al presente. (Todorov, 1985: 28)

Il teatro, allora, che è arte del presente, sembrerebbe secondo una lettura di questo tipo il luogo privilegiato per la reificazione del fantastico. Nel caso della nostra ricerca, però, bisognerà tenere conto del valore veritativo che il corpo o l'oggetto possiedono in scena, e che in un certo senso rimanda scopertamente alla realtà e alla cogenza. Vedremo in seguito come questa materialità ontica venga sovvertita nel corso della scrittura scenica messa in marcia dalla Società Raffaello Sanzio.

Proseguiamo la nostra breve ricognizione sul tema del fantastico tenendo presente anche, e soprattutto, la definizione «minima» di Roger Caillois, secondo il quale si genererebbe nella manifestazione di uno «scandalo», una «lacerazione», così come nell'irruzione dell'inammissibile all'interno del paradigma di realtà e dell'inalterabile legalità del quotidiano (2004: 152). Parlare di «scandalo» rimanda alla scoperta vocazione sovversiva² del genere, che fa

2 Si confronti, a riguardo, lo studio di Rosemary Jackson.

della trasgressione, contemporaneamente, tanto la sua matrice strutturante che la sua funzione fondamentale. Effettivamente, come nota lucidamente Rosalba Campra (2000: 137), è impossibile definire fantastico un testo che non si presenti trasgressivo sia strutturalmente che semanticamente quanto, soprattutto, a livello verbale (come negazione dell'arbitrarietà del segno). Sarà soprattutto questa portata eversiva e trasgressiva, come vedremo, ad interessarci e ad essere particolarmente funzionale alla nostra analisi, in un teatro come quello della Raffaello Sanzio che ha lavorato sistematicamente allo smantellamento della corrispondenza ap problematica tra segno e significato fino alla creazione, come vedremo, di un «teatro iconoclasta». Si tenga però presente, in questa sede, che se la trasgressione della norma rappresenta la caratteristica costituenti del genere, dobbiamo anche constatare, con Eco, che nessun mondo narrativo può darsi come totalmente autonomo dal mondo reale. «Un mondo possibile si sovrappone abbondantemente al mondo «reale» dell'enciclopedia del lettore» (2002: 123). Conseguenza che anche il fantastico dovrà tenere conto delle condizioni «metalinguistiche di costruibilità delle matrici di mondi» (Ibid. 150) organizzando, in maniera eterodossa, le verità logicamente necessarie alla costruzione di una realtà.

Parlando di sovversione, e soprattutto di sovversione linguistica, rimane da chiederci se e quando siano rinvenibili delle operatività comuni o comunque dei principali procedimenti formali. Per Remo Ceserani questi sarebbero ravvisabili nel forte interesse per le capacità «proiettive e creative» che il linguaggio fantastico dovrebbe possedere. «Il mondo fantastico utilizza sino in fondo le potenzialità fantasmatiche del linguaggio, la sua capacità di caricare di valori plastici le parole e formarne una realtà» (1983: 17-18). Il riferimento ad una capacità «plastica» della lingua (che è poi opinione condivisa anche da Diaz Brown, 1996: 110-111) significa che il linguaggio risulta liberato dalla fissità dei procedimenti di scrittura e può, plasmando le proprie regole, «recitare» sé stesso.

Rispetto a quanto siamo andati rilevando fino a questo momento, notiamo come anche il Nuovo Teatro italiano sia venuto mettendo in piedi, sin dalle esperienze delle Cantine Romane o del Convegno di Ivrea 1967, un'opera di smantellamento e smascheramento dell'artificio teatrale ed una risemantizzazione del teatro sul piano dell'evento, facendo della scrittura scenica il suo cardine costituenti (cfr. Mango, 2003). Contemporaneamente, le esperienze sovranazionali di Kantor o del più recente Wilson avevano dato luogo ad una contaminazione tra organico (l'attore) ed inorganico (l'oggetto di scena) che non si proponeva più come indagine del binomio animato/inanimato,

ma, al contrario, come apertura spettacolare all'onirico e al perturbante. Si trattava, cioè, di una prassi squisitamente scenica che traslava l'oggetto reale a contenuti altri, che esulavano dal significato dell'oggetto e lo aprivano al territorio del fantastico, dell'inconoscibile.³ Pensiamo alla porta paradossale di *Wielopole Wielopole*⁴ che, incardinata a delle rotelle, poteva essere spostata a piacimento da un ambiente all'altro di una casa d'infanzia irreale, alla macchina fotografica che diventa mitragliatrice o al letto girevole che consentiva il gioco di scambio fra l'attore e il suo doppio, il manichino. Una riflessione di questo tipo, nonostante la sua brevità, risulterà peculiarmente funzionale alla nostra analisi, essendo il fantastico generato dal teatro della Societas Raffaello Sanzio un motore principalmente materico ed inorganico.

Contemporaneamente, si deve tener presente che ha lavorato in teatro come altrove quel progressivo declino dell'accezione normativa di «genere» segnata quasi costitutivamente all'ibridazione, e che ha fatto della trasgressione delle forme e dei canoni un importante veicolo dell'ambiguità. Il postmoderno ha dato avvio, come sappiamo, a quel mondo «ibrido unificato» di cui parla Doležel, in cui entità della finzione possibili ed impossibili convivono nello stesso spazio senza che possa operarvisi una separazione netta e definita (1999: 190). Lo statuto di ambiguità è inoltre accentuato dalla radicale sfiducia in un rapporto trasparente e lineare tra mondo e linguaggio: il linguaggio non può nominare una realtà fluida che solo un pensiero debole (nell'accezione che le dà Vattimo, 1983), nella piena accettazione del gioco linguistico, è capace di generare. La cultura postmoderna sancirebbe, infine, il progressivo sgretolamento della consueta distinzione tra reale e finzionale, riformulando il concetto di rappresentabilità sin dalle sue fondamenta. La progressiva abdicazione di una funzione narrativa forte in favore di un fruitore complice sarebbe il frutto di un radicale rifiuto all'attribuzione di un senso preconfezionato, così come preconizzato da Robbe Grillet nel suo famoso saggio *Pour un Nouveau Roman* (1965: 50-52).

Come abbiamo già anticipato, la nostra perlustrazione si concentrerà dunque attorno ai paradigmi animali e macchinici/anti-umani presenti nelle prassi sceniche della Societas, notando come sia proprio attorno a queste con-

3 Sull'inconoscibilità dell'oggetto teorizzata da Kantor si pensi a quando l'autore dichiara: «L'oggetto mi è sempre interessato. Mi sono reso conto che esso solo è inconoscibile ed inaccessibile» (2000: 76). E ancora: «Il mio punto di partenza è sempre la realtà fisica, un oggetto, ma spesso finisco per approdare nella stessa sfera dell'immaginazione che pertiene ad un'arte che si basa su presupposti metafisici» (2000: 223).

4 Spettacolo storico del regista polacco (1980) nel quale vengono messi in scena e resi protagonisti i meccanismi della memoria, le presenze fantasmatiche e gli incubi che la popolano ossessivamente.

crezioni d'immagini che si situa tanto la sovversione delle forme quanto il deragliamento verso il fantastico, l'inspiegabile, l'arbitrario, ottenuto attraverso presenze che sembrano sfuggire a qualunque pretesa di leggibilità puntando, pertanto, al caos, al mistero, all'imprevedibile e al sovrannaturale.

Procedendo con ordine, però, riteniamo importante sottolineare come negli spettacoli della Società Raffaello Sanzio il deragliamento del significato agisca già a livello performativo, attraverso l'uso sistematico di presenze che è impossibile far rientrare nella definizione corrente di attore (cfr. Ponte di Pino, 2013: 57): la perlustrazione del *limen* avviene infatti per difetto o per eccesso di *bios*. Da una parte fa irruzione l'animale, come portatore del caotico, dall'altra funzionano come reagenti tutta una serie di oggetti meccanici, che dialogano con la materia pulsante del performer facendo deflagrare la messinscena nei territori dello sconosciuto e del mistero.

Iniziando il nostro affondo nella prassi scenica del gruppo, e analizzando l'uso che qui si fa dell'animale,⁵ vedremo come questo funzioni come deriva del naturale nel soprannaturale, nell'inspiegabile e nel fantastico. È fatto noto che quello dell'ensemble cesenate sia un teatro che si serve della realtà cogente della scena per aprirla verso nuovi confini, rifiutando il naturalismo in favore di una superrealtà, ripudiando il linguaggio tradizionale per aprirlo e smantellarlo fino all'afasia (pensiamo alla lingua Generalissima ideata in occasione dello spettacolo *Kaputt Necropolis* del 1984 o all'autismo del protagonista di *Amleto*). Sul manifesto offerto agli spettatori in occasione di *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1986) leggiamo, difatti, un inequivocabile:

Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione [...] Questo è il teatro della nuova religione: perciò vieni tu che desideri essere seguace delle colonne dell'Irreale. Il reale lo conosciamo, e ci ha delusi fin dall'età di quattro anni [...] Ma non credere che sia il surrealismo la chiave del problema; la chiave surrealista è completamente sbagliata, nel suo inconscio conservatorismo rielaborato. Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti-cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate. (Castellucci e Castellucci, 1992: 9)

La nuova super-realtà, che è nelle parole di Castellucci «irreale anticosmico» e l'insieme di quelle concrezioni «ancora non pensate», si produce nello scarto tra ciò che è conosciuto e ciò che non lo è, nella frustrazione delle aspettative spettatoriali, nell'impossibilità di decifrare il senso.

5 Per un'analisi puntuale dell'animalità nella scrittura letteraria, soprattutto del primo Novecento in rapporto ad eventuali modelli antichi, si veda: Marchiori (2010).

L'animale sarebbe capace, secondo il nostro regista, di generare esattamente ciò: da una parte non può recitare se non sé stesso, offrendosi alla vista senza possedere né offrire alcun filtro interpretativo (come alter-ego dell'attore), dall'altro possiederebbe (vedremo in che senso) una peculiare capacità di aprire lo spettacolo all'ignoto e all'impensato. La lista degli animali impiegati dalla compagnia è lunghissima e non sempre ascrivibile al piano del fantastico; tuttavia la casualità e l'arbitrarietà nell'uso che se ne fa come segno scenico è quantomeno ascrivibile, nel senso che ne dà Todorov e che abbiamo sopra citato, ai territori del meraviglioso e dello strano. L'animale in scena parrebbe rappresentare per sua stessa natura, almeno nell'opinione del nostro regista, lo scacco conoscitivo irrisolvibile dell'istintuale rispetto alla ragione e al paradigma di realtà (l'esperienza liminale del fantastico – *unheimlich*). Si costituirebbe, cioè, come ponte di contatto con l'alterità rappresentando di per sé il polo oppositivo alla ragione lineare, e capace per questo di scardinare o sospendere la logica della messa in scena per trasferirla in un territorio inesplorato, insieme materico e trasgressivo. L'animale in scena sembrerebbe dunque, come il fantastico, capace di rivolgere «un monito terribile alla ragione, indicandole i suoi limiti e ricordandole la sua fragilità» (Tortonesi, 2002: 181). L'animale come minaccia, come disordine ed ombra fantasmatica dell'attore (dirà Castellucci: «L'animale è senz'altro più efficace, ha una portata più distruttiva», 1995: 170).

Citiamo per esempio, nel pantheon di presenze perturbanti che si annoverano negli spettacoli della compagnia, le numerose apparizioni caprine (come il *tragos*-Agamennone dell'*Oresteia* collegato ad Oreste che, attraverso un complesso sistema di tubi, infonde il proprio alito vitale all'animale, duplicato dall'ariete d'assalto nel *Giulio Cesare*), i cani randagi di *Gilgamesh* che ritornano nel terzo atto di *Genesi*, le molteplici comparse equine o le scimmie Erinini delle *Eumenidi*.

Il tema animale si declina anche nella sua variante inanimata facendosi volpe imbalsamata (come quella che attraversa il palcoscenico ai piedi di Cassio nel *Giulio Cesare*), uovo o zampa di gallina (che trasmigrano da un episodio all'altro di *Genesi*), coniglietto di gesso-Coro nella saga di Oreste o, infine, moltiplicandosi nei numerosi pupazzi coprotagonisti della tragedia di Amleto. I pochi esempi che abbiamo fornito (e che non rendono giustizia all'incredibile presenza quantitativa che il tema possiede) possono già farci comprendere come siano tanto le declinazioni vive che le inanimate a funzionare secondo la logica di un'introduzione di uno spiazzamento ed uno squarcio nella percezione dell'opera, aprendola all'indefinito dell'interpretazione.

Nella stessa linea espressiva dei corpi alterati (l'Agamennone-down, il Cicerone obeso, l'Antonio laringectomizzato e i Bruto e Cassio interpretati da due ragazze anoressiche nel *Giulio Cesare*) o del frequente uso dei bambini, l'animale sembra rinviare ad una peculiare concezione del male, così come ad una predilezione per la messa in evidenza del mostruoso, dell'imperfetto e di una creazione divina (pensiamo a *Genesi*) che sembra produrre unicamente corpi sfregiati ed oltraggiati che condividono con il ferino il caos e la mostruosità.

Quando il tentativo di creazione si fa umano, il risultato sembra non essere migliore, come testimoniarebbe l'Atto primo di *Genesi* dove, nel laboratorio scientifico di Marie Curie, vengono portati a termine degli esperimenti orribili per eguagliare le creazioni tanto del divino come del diabolico. Tutti gli oggetti degli esperimenti sono racchiusi in teche di vetro (altro elemento variamente trasversale nelle messe in scena del gruppo) e vi si annoverano: un pastore tedesco imbalsamato che riproduce una masturbazione meccanica, due ali che battono, private del corpo centrale, ad un ritmo ossessivo e frenetico, due grosse pecore che riproducono una copulazione infinita. Nel finale della scena faranno la loro apparizione una serie di altre teche «tutte riempite con animali impagliati: pecore, montoni, volpi, cani, uccelli, pesci, capre... Tutti stanno a guardare il tentativo di uno di loro di svegliarsi e camminare fuori dalle pareti di vetro della propria conservazione» (Castellucci, 2001: 237).

Quando l'animale non turba la scena con la sua sola presenza di evidenza materica (che si oppone al mondo finzionale della fabula doppiando la fitta ricorrenza di fluidi organici e deiezioni di cui si serve Castellucci, come sperma, sangue, sputi o feci), sembra caricarsi di forti connotazioni fantastiche che alterano la percezione e fanno scivolare lo spettacolo in ambientazioni incomprensibili e terribili. Funzionano in questo senso anche le scimmie Erinne dell'*Oresteia*: lo scivolamento nei confini del fantastico sarebbe generato qui da due operatività critiche complementari. Prima di tutto il lavoro della Raffaello Sanzio svuota il racconto tragico della propria sostanza mitica: il mito non è più ravvivabile come rappresentazione o spiegazione del mondo, sopravvivendovi, di conseguenza, soltanto quanto vi è di anomalo, spaventoso ed inclassificabile. In secondo luogo le scimmie non addomesticate, nella loro natura più selvaggia, fungono da generatrici di un caos centrifugo che invade la scena e problematizza la visione. Le Erinne sarebbero qui la controprova materiale dell'irrazionale, la più pura impossibilità classificatoria che viola e trasgredisce qualsiasi regola o norma. Non sono la figurazione scenica

delle furie greche, non sono il simbolo o la personificazione della vendetta e in nessun momento potranno trasformarsi in Eumenidi, non essendo altro che sé stesse. Nessun *coup de théâtre* le farà sparire per sostituirle, ma anzi richiameranno lo stesso Oreste nella gabbia che le contiene. L'inclassificabilità dell'episodio è rafforzata dal lungo sguardo enigmatico che il protagonista rivolge alla sala e allo spettatore, sottolineando la sua natura di *discorso oscuro* (nell'accezione che ne dà, come vedremo, Caillois). La tragedia dell'*Oresteia* si apre e si chiude nel segno dell'animale: il coro dei vecchi argivi composto da coniglietti meccanici, e quello delle Eumenidi composto da scimmie.

Sono delle scimmie che convivono con gli attori. Rappresentano le Furie, le Erinni che inseguono il matricida Oreste e lo inducono alla follia. Il proscenio a questo punto è stato completamente chiuso da un sipario e c'è soltanto un'apertura che stringe come un diaframma tutta la vicenda in un grande buco. Le Eumenidi si svolge dietro questa apparizione tonda, che è una sorta di lanterna magica dove le figure appaiono e scompaiono come per magia, sempre e comunque filtrate attraverso la visione delle scimmie Erinni, che occupano lo stesso spazio nel quale si trova Oreste, incalzato dal fantasma di Clitennestra e poi avvicinato da Apollo e alla fine da Atena, che risolve la vicenda. (Ponte di Pino, 2013: 61).

La lunga citazione dall'intervista di cui sopra ha il valore di sottolineare come sia anche l'organizzazione spaziale ad essere funzionale al fantastico scenico generato dall'introduzione animale: la visione che si instaura, come un diaframma, duplica quella di una «lanterna magica», donando alle immagini che vi si muovono il carattere di fantasmagoria.

Volendo sintetizzare quanto abbiamo enucleato fino a questo punto, possiamo osservare come il teatro della Raffaello Sanzio nasca e si sviluppi sotto il segno del paradosso: si ispira ai miti pre-tragici,⁶ si professa iconoclasta pur dando luogo a sorprendenti artifici dell'immagine così come spinge la sua ricerca in quel terreno del pre-linguistico che inscena, attraverso l'atto-re-soma, la propria radicalità contro il linguaggio tradizionale. Amleto, per esempio, si trasforma in un mollusco che regredisce in scena fino all'auto-a-

6 Così Castellucci parlando della condizione pre-tragica, legata all'elemento femminile «Esiste una condizione completamente dimenticata, cancellata, rimossa del teatro occidentale che è quella del teatro pretragico. Ed è rimossa perché è un teatro appunto legato alla materia e allo sgomento della materia. È legato piuttosto a una presenza o a una potenza di tipo femminile, senza dubbio. Capire come il fatto femminile sia (nel mistero della gestazione della vita e nella custodia dei morti) un fatto in realtà che riguarda anche l'espressione artistica, che ha ritrovato in questo termine femminile un rapporto con la vita reale che va dalla nascita alla sepoltura. L'arte nel teatro pretragico aveva questo legame privilegiato con la madre rispetto al corpo generato e al corpo ricomposto per la sepoltura» (2001: 73).

borto uterino, circondato dal pappagallo Orazio, dal padre orsacchiotto di peluche e da una bambola che ripetutamente imbocca, probabile Ofelia. Non ci sono parole in questo allestimento, che si sviluppa in uno spazio annichilato da teli trasparenti, da valvole che fragorosamente esplodono o dal ronzio dei numerosi impianti elettrici. Il principe di Danimarca è ora un autistico, collocato in uno stato fetale ed escrementizio che non comprende nel proprio regime di senso il potere sanificante della parola, mentre gli elementi fantastici che vi sono contenuti contribuiscono alla deriva dell'interpretazione spettatoriale.

È però nell'*Oresteia*, di cui poco sopra abbiamo analizzato alcuni passaggi, che la riduzione del mito a fiaba fa funzionare i meccanismi di sovversione fantastica in maniera più scoperta. Prima di tutto risulta interessante notare come il corpo degli attori scelti per la tragedia si definisca, ancora una volta, nei termini dell'alterità. Agamennone è un ragazzo down,⁷ Oreste e Pilade due magrissimi efebi vestiti di un solo cappello da clown, Elettra è un'obesa in tutù, così come smisuratamente grassi sono i corpi di una Cassandra rinchiusa in una teca (come gli esperimenti animali di *Genesi*) e di Clitemnestra. A ciò si aggiunga, come abbiamo accennato, che seguendo la linea estetica che il gruppo è venuto articolando nel corso della sua trentennale carriera, non ci troviamo di fronte ad una canonica messinscena del testo, quanto di fronte ad un materiale che funziona come punto di partenza da tradire, da disarticolare nei suoi presupposti per essere poi rifiutato, reinventato ed alterato.

La collocazione nei territori del fantastico dell'operazione scenica compiuta si spiegherebbe con la piena negazione del mito come nostalgia del sacro e con la messa a morte di qualunque funzione trascendente. L'*Oresteia* svilupperebbe appieno, secondo la nostra lettura, quella disconnessione del senso che se anteriormente sembrava avere a che vedere con una sovranatura determinata e riconoscibile, ora non è più percepibile, in pieno clima postmoderno, come irruzione di un ordine superiore, quanto come perturbamento che si genera sovvertendo le basi dell'ordine prestabilito.

Come nota Rosemary Jackson:

7 Così Castellucci parlando dell'attore, Loris Comandini: «È una cosa a cui pensavo da molto, non una semplice trovata scenica. La presenza di Loris in qualche modo mi attraversa. È contemporaneamente il segno dell'innocenza e il segno della monarchia, del sangue blu: non c'è niente che incarni meglio il senso magistrale del monarca del fatto di essere in qualche modo irraggiungibile. Ma Agamennone è anche la vittima perfetta, designata. Quindi nella semplice presenza di Loris è contenuto questo essere insieme invincibile e vittima perfetta» (Ponte di Pino, 2013: 59).

Tuttavia mentre le favole e i racconti semireligiosi funzionano attraverso la nostalgia per il sacro, il fantastico moderno rifiuta uno sguardo che guarda all'indietro. Esso è una forma inversa di mito. Si focalizza sull'ignoto del presente, scoprendo il vuoto all'interno di una realtà apparentemente piena. L'assenza stessa è messa in primo piano, collocata al centro semantico del testo. [...] la narrativa moderna aspetta, incessantemente, una epifania impossibile [...] Senza significato, senza trascendenza, il fantastico moderno funziona come se il significato e la trascendenza dovessero essere ricercati. Esso scopre la semplice assenza e il vuoto. Tuttavia continua la sua ricerca per qualcosa di assoluto. (1986: 157)

Innestando porzioni sceniche fantastiche dotate di una profonda ambiguità, la scrittura spettacolare di Castellucci sembra da una parte dialogare con l'elevata oscurità testuale dell'*Oresteia*, e dall'altra sovvertire dall'interno e scopertamente i suoi principi. Come *discorso oscuro* qui coesisterebbero il senso dell'ineffabile ed una accentuata densità semantica, ambedue capaci di aprire l'opera ad una molteplicità di letture proprio in quanto parrebbero impedirle (Caillois, 2004: 43-44).

Quella della Raffaello Sanzio è, insomma, una costruzione spettacolare basata sulla reticenza, secondo la suggestiva visione che ci offre Prandi (1990: 235) quando sostiene che «interpretare una reticenza non significa reintegrare un segmento represso ma, al contrario, congetturare un messaggio direttamente sulla base di un vuoto irreversibile di contenuto, di un silenzio assoluto».

Come molti racconti fantastici del Novecento, il teatro di Castellucci entra in collisione, dunque, con la sintassi del paradigma di realtà (secondo l'accezione che ne dà la Jackson) più che con la semantica. Non si immettono, cioè, elementi aggiuntivi o avulsi all'interno del paradigma ma si gioca con gli elementi che si hanno a disposizione fino a farne saltare, però, le connessioni logiche. Funzionerebbe qui ciò che Derrida notava a proposito del teatro della crudeltà di Antonin Artaud che non sarebbe una «rappresentazione» quanto «la vita stessa in ciò che ha di irrepresentabile» (1971: 301).

Il fantastico come «confine dell'Ignoto» sul quale si costituiscono le ricerche di Castellucci e i suoi ha per bersaglio, dunque, quella logica classica ed aristotelica che è venuta costituendo l'impalcatura del pensiero occidentale, allineata attorno al principio di identità e non contraddizione così come sulle nozioni di tempo, spazio e relazione.

Con rispetto all'evanescenza di cui parliamo occorre precisare, con Todorov, che è il fantastico stesso ad avere carattere di precarietà, quasi come se fosse ravvisabile compiutamente solo come un segno presente in brani o in

momenti di opere più che poter costituire un genere definitivo. È per questa sua innata natura di non permanenza che si scivolerebbe nello strano e nel meraviglioso, essendo il primo il racconto di avvenimenti non sovranaturali bensì incredibili e il secondo la costruzione di un mondo di fiaba accettato dal fruitore. Ricordiamo anche che è attorno a questo nodo che si è centrata quasi unanimemente tutta la critica posteriore, che ha visto nel rigore eccessivo il sacrificio di una pluralità di occorrenze forzate da una ripartizione teorica troppo angusta.⁸ Ciò che tentiamo di mostrare è, ciononostante, come l'irruzione dell'elemento fantastico nel teatro della Raffaello Sanzio funzioni generando, attraverso l'irruzione dell'elemento perturbante, una sua non accettazione e spiegazione razionalizzante. L'elemento fantastico funziona come destabilizzazione del racconto e della scena, e sembra perseguire quella stessa funzione trasgressiva nei confronti dei tabù sociali che già l'Ottocento letterario aveva praticato per rappresentare quelle perversioni che si impediva di affrontare scopertamente. Il fantastico funziona qui, dunque, come generatore di inquietudine, straniamento, dubbio e di non adeguatezza della soluzione prospettata, mettendo in crisi la nostra fiducia nei meccanismi conoscitivi ed interpretativi (cfr. Lugnani, 1983: 57).

Proseguendo la nostra perlustrazione, ricorderemo quanto abbiamo accennato circa l'esposizione di attori le cui caratteristiche fisiche peculiari inneschino il senso attraverso segni particolarissimi che ne definiscono incontrovertibilmente l'esteriorità, facendone figure più che personaggi. Accade nell'*Oresteia*, ad esempio, che Apollo sia veramente un uomo senza braccia, sovrapponendosi all'immagine statuaria della divinità pur mantenendo, nel corso della rappresentazione, un'aura misterica indubitabile. Se l'animale marcava il confine tra bestialità e razionalità, l'insieme di costruzioni macchiniche che pullulano nel teatro della compagnia giocano sul confine tra animato ed inanimato e sulla riduzione del corpo del performer ad oggetto, pratica già esemplificata dalla cosalità dello stare in scena della corporatura alterata (e di cui abbiamo fornito qualche, seppur sparuto, esempio).

La replicabilità dei corpi (a cui abbiamo avuto occasione di accennare riguardo alla materia ferina), così come il corpo artificiale o l'innesto robotico, rappresenta una vera e propria sfida allo sguardo ermeneutico, determinando la medesima incapacità cognitiva che si esperisce rispetto al «doppio». La

⁸ Effettivamente la trattazione dello studioso, sacrificando la specificità dei racconti a esigenze di esaustività e simmetria, perde di vista in più occasioni il suo reale oggetto d'indagine. Emblematica è l'esclusione della pressoché totale produzione di Poe dal genere fantastico, e la sua attribuzione alla categoria dello «strano».

visione e l'esposizione di corpi alterati o direttamente clonati opera, infatti, nel paradosso, generando una divaricazione insostenibile e mostruosa tra apparenza ed essenza. L'immaginario cyber della contemporaneità, come sappiamo, lavora sul corpo invadendolo attraverso la tecnologia: in una concezione contemporanea che ne fa sempre più uno «strumento» (e come tale modificabile a piacimento) il corpo diviene il ricettacolo preferenziale all'innesto di pezzi altri (che possono essere variamente clonati, trapiantati, costruiti). Il lavoro sull'artificialità impiantata sulla/nella materia organica non solo è componente comune a molta letteratura cyberpunk a noi coeva, ma è stata anche oggetto di perlustrazioni bodyartistiche di ampio respiro, tra le quali vanno sicuramente menzionate quelle dell'australiano Stelarc (naturalizzato cipriota come Stelios Arcadiou), per il quale la tecnologia ha rappresentato, nello sviluppo della sua indagine, il mezzo privilegiato per amplificare le possibilità dell'azione corporea.⁹

Il soma diviene, allora, oggetto di riprogettazione, di una sperimentazione che sembra ottenere la riprogrammazione umana fino a modificarne la struttura. Le esperienze tecnomutative di Stelarc, così come quelle di Cindy Sherman, Orlan o Jana Sterback si sviluppano in seno ad una visione postumana che, pur basandosi principalmente sulla ridefinizione sociale del ruolo del corpo, lascia contemporaneamente intravedere il medesimo senso del perdersi identitario e di alterazione della forma che il tema della metamorfosi ha mosso ed animato per secoli.¹⁰ Così scrive Teresa Macrì parlando del corpo postorganico della cybercultura: «Il corpo in costruzione è un'ibridazione fantastica tra organico e inorganico, tra materia particellare e chip al silicio. Quello che il presente ci prospetta è un corpo dalle contaminazioni molteplici e dalle funzionalità imprevedibili. Queste alterazioni, a cui il corpo va incontro, spodestano la sua identità e ridefiniscono una soggettività mutante» (1996: 10). Sarà precisamente nell'ottica di uno spodestamento identitario e di un soggetto mutante, come vedremo, che funzioneranno i corpi macchinici messi in piedi dalla compagnia cesenate.

Se le nuove avanguardie artistiche, partendo dalla Bodyart degli anni Settanta fino ai contemporanei sperimentatori postorganici e cyberartisti, hanno sperimentato nell'ottica della deformazione e della liberazione organi-

⁹ Le vere e proprie pratiche di ibridazione tecnologica iniziano con gli esperimenti della «terza mano» (iniziati nel 1984), in cui la struttura e la percezione corporea si amplificano attraverso l'innesto di una protesi che si interfaccia all'umano. Se nelle precedenti performance delle «sospensioni» si faceva riferimento ad un corpo attraversato dal tecnologico (come se l'ergersi nel vuoto consentisse una sua smaterializzazione), ora il corpo si contamina, si duplica nel valore accrescitivo.

¹⁰ Per uno studio sistematico sul tema delle metamorfosi rimandiamo a Fusillo (2007: 1493-1497).

ca, è con il postmoderno che il corpo si definisce compiutamente come scatola vuota, passibile di accrescimenti o amputazioni. Il corpo sarebbe qui segnato da una dissoluzione che è conseguente alla mancanza identitaria: si mutila o si accresce fondendosi con ciò che gli è alieno, diventa corpo mutante che «non riconosce la linearità di una evoluzione di specie» ma al contrario si dirige verso un'identità che si muove per sottrazione rispetto ai canoni di genere sessuale, razza o religione (Alfano Miglietti, 1997: 11). «Il corpo diviene linguaggio assoluto, medium attraverso il quale l'artista si trasforma, trasforma la propria immagine e la propria identità. Il corpo diviene materiale plasmabile» (ivi: 25).

Le ricerche performative menzionate e, con esse, quelle di Castellucci, sembrano muoversi sul doppio binario di un corpo senza organi di segno artaudiano e di un corpo accresciuto, sperimentando la genesi di nuove forme di umanità. Lo dimostra l'esperimento scenico dell'uomo a grandezza naturale, ricoperto da pelle di maiale, del gruppo catalano La Fura dels Baus (in *Joan l'home de carne*), dove si dà vita a un corpo inquietante, diviso tra splatter e fantasmatico, con un'anima cyborg che «porta a quelle zone liminari che legano vita e non vita, uomo e macchina, corpo e cervello» (Macrì, 1996: 38).

Il corpo contemporaneo, allora, è divenuto tecnocorpo dalla natura ibrida, secondo quella funzionalità protesica della macchina che già avevano evidenziato Balla e Depero nel *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo* (1915) e che esploderà con il *CyborManifesto* di Donna Haraway (1985). La questione dell'uomo-macchina risulterebbe quindi ormai ampiamente determinata dall'inevitabile mutazione corporea e dall'espansione tecnologica che fa dell'essere umano un soggetto in continua trasformazione: come nota Formenti, donare un corpo ad una macchina è un'offerta sacrificale: la macchina riceve un corpo dall'uomo, ma ricambia donando all'uomo i propri sensi artificiali (2003: 121).

Delineato brevemente il campo, rimane da chiedersi in che senso funzionino gli addizionamenti macchinici negli spettacoli della Raffaello Sanzio, e come sviluppino il tema del fantastico in seno al postorganico. Abbiamo notato come la performance degli anni Novanta si sia affermata come un dislocamento della corporeità che, attraversando una dimensione inorganica, ha potuto portare a termine un processo di manipolazione e alterazione del sé. Nello spettacolo *Masoch* Castellucci propone una scena che è minacciosa scatola di ferro, dove il protagonista, lo scrittore austriaco Leopold von Sacher Masoch, sarà oggetto di seduzioni e torture e dalla quale pendono gli strumenti della perversione (ganci e carrucole) che daranno spettacolo del marti-

rio masochista, ritmato dal suono di stantuffi che ci riportano al rituale macchinico che si sta compiendo. È qui, più che altrove, che si celebra la simbiosi tra l'inumano ed il corpo¹¹ dell'attore in un'alterità inassumibile e vergognosa,¹² in una spettacolarità che sembra ampiamente debitrice delle «sospensioni» di Stelarc.¹³ Nella scena finale vedremo Leopold denudato, con delle pinze applicate sui capezzoli, un cavetto tra i denti nella bocca spalancata da un allargascarpe mentre viene appeso con tre cinghie e sollevato sopra il palcoscenico (cfr. Castellucci, 2001: 65-66). L'esplicita connotazione sadomasochista, però, trasforma la riduzione del corpo ad oggetto facendone una figurazione funzionale alla rappresentazione di una perversione più che in un'apertura vera e propria ai territori del fantastico. Diversamente accadrebbe nell'*Oresteia* (una *commedia organica*?), come nel caso dei conigli meccanici che entrano in scena nel prologo guidati dal Coniglio Corifeo (chiaro rimando a Carroll) per poi esplodere o, soprattutto, per il braccio metallico che Pilade manovra dopo averlo impiantato sul corpo dell'amico Oreste. Questa scena, che doppia l'innesto tragos-Oreste che l'ha preceduta ci sembra sintetizzare perfettamente la possibilità di una fantasmagoria scenica dell'uomo-macchina capace di veicolare una pluralità ambigua di significati e dunque di innestare, attraverso l'accoppiamento incongruo, una catena di associazioni ramificate. Si visualizza qui la disseminazione del corpo e dell'identità (che James Ballard ben descrive nel suo *La mostra delle atrocità*) senza portare in scena la pedissequa rappresentazione del testo, quanto traducendolo in una scrittura scenica che è rovesciamento dell'interno sull'esterno ed insieme equazione postmoderna fra bellezza ed oscenità.

11 Così sostiene Castellucci parlando di *Masoch*: «La carne rimanda al fuori come il corpo al dentro: è il punto e il margine in cui il corpo non è più solo corpo, ma anche il suo rovescio e il suo fondo sfondato, come aveva, a suo modo, intuito Merleau-Ponty. Da qui la potenza comunitaria della figura dell'incarnazione rispetto a quella, immunitaria, dell'incorporazione o della corporazione (tipica, non a caso, di tutti i fascismi): nell'incarnazione Cristo fuoriesce dalla sua natura divina per farsi altro da sé. Direi che sia appunto la metafora dell'incarnazione l'elemento che spiega la perdurante vitalità del cristianesimo alla fine della religione cristiana. L'elemento che resiste alla sua stessa autodecostruzione perché tocca nella maniera più profonda e originaria la questione del *munus* comune: noi stessi come l'infinita "carne del mondo"» (Castellucci, 2001: 73).

12 Che è poi quella dell'attore. «C'è un esser-gioia per l'attore, un piacere per il masochista, che passa solo dopo aver attraversato la soglia del dolore, e questo attraversamento ha tutta la consistenza di una punizione [...] La punizione, dunque, corrisponde, nella fantasia masochista, al momento dell'esposizione della sofferenza quanto ormai essa risulti irreparabile». (Castellucci, 2001: 69)

13 Superando i masochismi espliciti degli Azionisti Viennesi degli anni Sessanta-Settanta che strutturavano le proprie performances attorno a violente mutilazioni corporee autolesioniste, le sospensioni di Stelarc, che furono oggetto della sua azione artistica a principio degli anni Settanta e in cui sospendeva in aria il suo corpo prima retto da imbragature poi da ganci infilzati alla pelle, sono da intendersi come un'educazione del corpo alla resistenza e al superamento delle condizioni limite, analogamente a quanto accade in molte forme di ritualità orientale o amerindia.

Ribadiamo, come abbiamo più volte avuto occasione di notare, che qui non opera una riscrittura dell'opera eschilea, trattandosi di un intertesto che mette a reagire il mito (svuotato del suo fondamento *politico*) con i famosi racconti di Lewis Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* ed *Alice dietro lo specchio*. «Aldilà dello specchio ho trovato Antonin Artaud senza volerlo e senza cercarlo, quindi fuori dall'accademia [...] Da Eschilo a Carroll, da Carroll ad Artaud, e da Artaud al silenzio» (Castellucci, 2001: 157).

Già dal principio dell'opera lo spettatore è catapultato in un clima di irrealtà paradossale, che sovrappone il racconto alla fiaba, e ciò significa l'irrealizzabile tragico degli adulti con il fantastico mondo infantile. Come nella famosa favola di Alice, il Coniglio Corifeo dalla voce acuta di castrato cerca il suo orologio da taschino, gridando: «È tardi!... Oh... Com'è tardi!» (Castellucci, 2001: 97).

Già abbiamo visto come funzioni secondo le leggi del fantastico anche l'introduzione dei coniglietti di gesso, che mette in risalto contemporaneamente il rimando ad Alice e il fantasmatico dell'inorganico.

«Alice=Ifigenia. La favola di due bambine rapite in una verticalità, nel segno degli animali, nell'antimondo della parola che ora solo lui, il Coniglio, sembra poter restituire. Due favole iniziatiche in un unico destino. Solo la voce sacrificale della lepre di Ifigenia, o del coniglio di Alice, può sostenere il peso della favola tragica» (Castellucci, 2001: 116).

Il secondo atto di *Oresteia* (una *commedia organica?*), *Le Coefore*, si apre in uno scenario bianco con il suolo completamente cosperso di farina, diviso in due parti speculari da un telo, anch'esso bianco. Entrano Pilade ed Oreste, nudi ed imbiaccati, seguiti da una Elettra obesa in tutù rosa ed un piccolo membro maschile che le penzola sull'inguine. Si apre la tomba parallelepipedica che occupa la scena (insieme ad una sedia che non smetterà mai di girare), dalla quale esce una capra morta con la testa incappucciata di bianco: è il cadavere di Agamennone. Il capro viene issato e collegato attraverso dei tubi ad Oreste, riprendendo una respirazione macchinica che lo trasforma, contemporaneamente, in innesto e doppio speculare. La scena seguente complica il rituale con l'installazione di un braccio meccanico sul corpo dell'eroe, il cui rumore si somma al respiro del caprone. L'effetto spiazzante della creazione del novello cyborg è accentuata dal cappello conico di latex di Pilade e dal naso da clown di Oreste. Sarà attraverso il braccio meccanico che Oreste ucciderà la madre, quasi che l'impianto macchinico abbia generato quell'addizione di sensi artificiali di cui parlavamo in precedenza servendoci di Formenti.

«Il meccanismo del braccio provoca un rumore di sfiato d'aria che si somma per un poco a quello del respiro della capra. È evidente la continuità e il legame tra Oreste e Agamennone-capra, infatti avviene ora un cambio di testimone, perché il movimento del braccio armato subentra a quello del meccanismo della capra» (Castellucci, 2001: 133).

La scena appena descritta, quindi, attiva tre topoi della narratività fantastica: da una parte il doppio (doppie sono le fisionomie di Pilade e Oreste così come doppio è il nuovo organismo generato), dell'ibrido (risultante dell'addizionamento del padre sul figlio) e del cyborg (Oreste come corpo-macchina). Il continuo scivolamento nell'incertezza tra animato ed inanimato sembra in un certo senso anticipato dall'inquietante movimento ossessivo della sedia girevole, che ricorda inoltre quello specifico valore formale di molta narrativa fantastica che accumula dettagli che «fanno realtà» per poi innestarvi l'esposizione di un evento sovranaturale (come notava Ceserani a proposito de *I pomeriggi del sabato* di Tabucchi, 1996: 40). Tutta la rappresentazione sembra potersi leggere come un viaggio allucinatorio di cui il protagonista è più o meno consapevole (pensiamo alla scena finale con Oreste che fissa enigmaticamente la sala, rinchiuso nella gabbia di scimmie), inscritto in un tempo dilatato e distorto.

In più, il senso dell'innesto macchinico assume un valore aggiunto se calato all'interno di una poetica del corpo, come quella che sviluppa la Societas, che ne fa un sito abietto e produttore di rifiuti e di umori, la cui esibizione sembra ricercare un primordiale non ancora articolato e declinato. Il sacrificio del corpo (che è dell'attore e del personaggio, abbiamo visto) è declinabile contemporaneamente in due usi: quello che ne fa oggetto sacrale e olocausto del sé offerto alla divinità ma anche richiamo alla solidarietà metamorfica dell'attore con l'animale, che evoca ambientazioni da mattatoio. Sintomatico è in questo senso il processo dell'eviscerazione, che pure ritorna ricorrentemente nelle prassi sceniche della Societas, e di cui è emblematica una scena di *Genesi*, ambientata ad Auschwitz, in cui una bambina abbigliata da bianconiglio (un'altra volta Carroll) descrive la natura di alcune riproduzioni di organi espantati che calano sulla scena, rivendicandone la proprietà.

Un corpo accresciuto può essere contemporaneamente anche un corpo diviso, frammentato e scandagliabile, come avviene nella perlustrazione endoscopica del *Giulio Cesare* quando «...vskij»,¹⁴ interpretando il dialogo tra Fla-

¹⁴ ...vskij, personaggio d'invenzione evidentemente alieno all'opera shakespeariana è, secondo la

vio Marullo e il Ciabattino, mostrerà le proprie corde vocali proiettate sul fondo, nella sincronica contrazione che si produce ad ogni parola pronunciata, dopo aver inserito il lungo filo della telecamera attraverso le narici.

L'esposizione corporea della Raffaello Sanzio è, allora, un'esposizione che è, come sosteneva il già citato Castellucci, effettivamente anteriore allo stadio dello specchio, un corpo al quale non è richiesta una forma compiuta, e per questo passibile di una presentazione che lo fa variamente aperto, scorticato, addizionabile, manipolabile.

Non potendo proseguire oltre nella nostra breve panoramica sulle occorrenze fantastiche del gruppo, non ci rimane che concludere notando come queste abbiano funzionato, nella doppia declinazione di organico ed inorganico, nell'ottica di un'eversione che è il frutto, principalmente, della scrittura di scena e dell'organizzazione dei codici spettacolari. È chiamando ad interagire la pluricodicità costitutiva dell'oggetto spettacolare che Castellucci e i suoi innescano, sotto i nostri occhi, lo scandalo della connivenza tra ciò che è spiegabile e ciò che non lo è, lasciandoci sconcertati in quel bilico ermeneutico che è proprio del fantastico.

Parafrasando quanto scriveva Pezzoni su Silvina Ocampo, potremmo dire che l'inclusione di modi antitetici e di ancor più antitetiche produzioni del mondo (attraverso spettacoli che sembrano descrivere minuziosamente un accadere per poi tacerne il senso ultimo), così come, e soprattutto, il proporre sensi contraddittori ed intercambiabili, «significa instaurare il significato come scandalo» (1982: 9).

Che pochi siano gli scandali di egual portata non deve, a questo punto, meravigliare.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTAZZI, Silvia (1993): *Il punto sulla letteratura fantastica*, Laterza, Bari-Roma.

ALFANO-MIGLIETTI, Francesca (1997): *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa & Nolan, Genova.

CAILLOIS, Roger (2004): *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, Milano.

nostra opinione, una delle figure più enigmatiche dell'intera messa in scena, chiaro riferimento a Stanislavskij e al teatro di regia. In questo termini ne parla lo stesso Castellucci: «Si vedeva questo personaggio annunciato con "...vskij", come la coda di un animale che sta scappando, e noi riusciamo a vedere solo la coda di questo nome finale: "...vskij", lasciando aperta la possibilità di un errore di ricostruzione. Non è esattamente Stanislavskij, non si sa... Potrebbe essere Stanislavskij, ma c'è anche qualche altro maestro che finisce per "...vskij"... È un po' come l'immagine della testa di Velasquez che fa capolino nella tela Las Meninas» (Castellucci, 2001: 274).

- CALVINO, Italo (1995): *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma.
- CASTELLUCCI, Romeo e CASTELLUCCI Claudia (1992): *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano.
- CASTELLUCCI, Romeo et al. (2001): *Epopea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano.
- CESERANI, Remo (1983): *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa.
- ____ (1996): *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna.
- CHINZARI, Stefania (1995): «Oreste, eroe maschilista», *L'Unità* (23 gennaio), p. 12.
- CORTI, Claudia (1989): *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, ETS, Pisa.
- DERRIDA, Jacques (1971): *La Scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.
- DÍAZ BROWN, Hélène (1996): *L'effet fantastique ou la mise en jeu du sujet*, Anna Libri, Stanford.
- DOLEŽEL, Lubomír (1999): *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto (2002): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- FORMENTI, Carlo (2003): *Incantati dalla rete*, Raffaello Cortina, Milano.
- FUSILLO, Massimo (2007): «Metamorfosi», in Remo Ceserani et al. (ed.), *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Utet, Torino, pp. 1493-1497.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Pironti, Napoli.
- KANTOR, Tadeusz (2000): *Il teatro della morte. Materiali raccolti da Denis Balbet*, Ubulibri, Milano.
- LUGNANI, Lucio (1983): «Per una delimitazione del genere», in Aa.Vv., *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa.
- LUPERINI, Romano (1990): *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma.
- MACRÌ, Teresa (1996): *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Genova.
- MANGO, Lorenzo (2003): *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma.
- MARCHIORI, Fernando (2010): *Negli occhi delle bestie. Visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*, Carocci, Roma.
- PEZZONI, Enrique (1982): «Prefazione a Silvina Ocampo», in Silvina Ocampo, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, pp. 3-19.
- PONTE DI PINO, Oliviero (2013): *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, Doppiozero, Milano.
- PRANDI, Michele, (1990): «Una figura testuale del silenzio: la reticenza», in Maria-Elisabeth Conte, Anna Giacalone Ramat, Paolo Ramat (ed.), *Dimensioni della linguistica*, FrancoAngeli, Milano, pp. 220-238.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1965): *Il nouveau roman*, Sugar, Milano.
- SCARSELLA, Alessandro (1986): «Profilo delle poetiche del fantastico», *La rassegna della letteratura italiana*, VIII, XC, pp. 201-220.
- SOLMI, Sergio (1978), «Appunti sulla letteratura fantastica», in Id., *Saggi sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino, pp. 126-140.
- TODOROV, Tzvetan (1985): *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano.

TORTONESE, Paolo (2002): «La follia tra miracolo e prova: la terza soluzione del fantastico», in Michela Vanon Alliata (ed.), *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, Marsilio, Venezia, pp. 177-185.

VATTIMO, Gianni (1983): *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

LOS FANTASMAS EN EL TEATRO DE ITZIAR PASCUAL: MEMORIA Y CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA¹

LUISA GARCÍA-MANSO
Universität Passau
e-mail: maigmanso@gmail.com

Recibido: 01-07-2014
Aceptado: 05-11-2014

RESUMEN

Este ensayo ofrece un análisis de los personajes fantasmales que aparecen en varias obras de Itziar Pascual (*Fuga*, *El domador de sombras*, *Blue Mountain*, *La paz del crepúsculo*, *Père Lachaise*, *Despedida*, *Mascando ortigas* y *Variaciones sobre Rosa Parks*), en las que se observa la estrecha relación que guarda la introducción de espectros con la reivindicación de la memoria y la indagación en la identidad tanto individual como colectiva.

PALABRAS CLAVE: teatro, fantasmas, memoria, identidad.

ABSTRACT

This essay offers an analysis of the phantoms that appear in several plays by Itziar Pascual (*Fuga*, *El domador de sombras*, *Blue Mountain*, *La paz del crepúsculo*, *Père Lachaise*, *Despedida*, *Mascando ortigas* y *Variaciones sobre Rosa Parks*). There is a relationship between the presence of these spectral characters in theatre, the recovery of memory and the construction of personal and collective identity.

KEYWORDS: theatre, phantoms, memory, identity.

¹ Este estudio ha contado con la financiación de una beca de investigación postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt y se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i *Industrias culturales e Igualdad: textos, imágenes, públicos y valoración económica* (FFI2012-35390).

La creación de fantasmas, sombras, muertos vivientes, personajes históricos redivivos y otras proyecciones sobrenaturales de seres irreales y fantásticos no es ajena a las Artes escénicas. Entre los fantasmas y muertos vivos más célebres del teatro se hallan algunos con tanta fuerza expresiva como el espectro del padre en el *Hamlet* shakespeariano o la estatua del Comendador de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Su papel argumental es fundamental en la trama de las obras, convirtiéndose en ambos casos en artífices y desencadenantes de los dilemas trágicos a los que los protagonistas vivos han de enfrentarse. La creación de atmósferas inquietantes y siniestras, acompañadas de premoniciones de muerte, cuenta también con una amplia tradición dramática, dentro de la cual podemos mencionar obras tan significativas como *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, o *La intrusa*, de Maeterlinck. En estas obras el espacio sonoro y la iluminación, entre otros recursos escénicos y convenciones dramáticas, se utilizan para mostrar lo irreal en escena y crear la ilusión de lo fantástico.

En el teatro español contemporáneo la creación de personajes espectrales sigue siendo un recurso muy utilizado (De Beni, 2012: 153-68). Sin embargo, la presencia de fantasmas responde en muchos casos a una necesidad diferente a la que pudo animar a los autores de las obras previamente citadas a introducir en sus textos figuras extraordinarias. En su análisis sobre el teatro francés contemporáneo, Leila Adham indica que Auschwitz marca un antes y un después en la configuración teatral del espectro, en la medida en que su representación va asociada a la existencia de un pasado que no ha sido superado todavía y regresa para acechar a los vivos.² El mismo fenómeno es observable en otros ámbitos de las representaciones culturales, como la narrativa o el cine. La memoria toma cuerpo a través de peculiares fantasmas que se comunican con los vivos para ayudarles a superar traumas tanto individuales como colectivos.

El carácter espectral de los discursos sobre el pasado fue puesto en evidencia por Jacques Derrida en su ensayo *Spectres de Marx* (1993), donde crea el neologismo 'hantologie' (de 'hanter'/'hantise': aparecerse, perseguir / obsesión) para referirse al estado espectral de la historia, que ni entra en la categoría del ser, ni en la del no-ser. En *Disremembering the Dictatorship* (2000), vo-

2 «Rencontrer le spectre dans le théâtre contemporain ne renvoie donc pas à une expérience métaphysique aux prises avec les forces de l'au-delà comme dans le théâtre d'avant Auschwitz. Rencontrer le spectre, c'est s'inscrire dans l'histoire, et prendre conscience de l'héritage des Anciens. Rencontrer le spectre, c'est comprendre que le passé n'est pas fini, car le passé est un temps qui n'en finit pas de finir, imprimant toujours une nouvelle trace dans le présent. Rencontrer le spectre, c'est donc mesurer le problème posé par l'héritage... d'un passé qui ne passe pas» (Adham, 2008: 477).

lumen editado por Joan Ramon Resina, se plantea cómo el «pacto de silencio» de la Transición democrática española dio pie a la aparición de un gran número de formas espectrales en el ámbito de las representaciones culturales que reclamaban la consideración de la memoria del franquismo. Jo Labanyi se refiere al carácter espectral de los discursos sobre el pasado adaptando el concepto de 'hantologie' de Derrida a su estudio de la novela y el cine español posfranquista, en los que comienzan a destaparse los velos de la memoria, aunque con una fuerte presencia del trauma (2000). José Colmeiro considera asimismo que la presencia de fantasmas en la literatura española es una consecuencia del trauma histórico y que, mediante ellos, se apela a la necesidad de integrar el pasado en la conciencia colectiva, para poder avanzar hacia el futuro.³

En el teatro español contemporáneo, la memoria de episodios traumáticos de la Historia reciente como la Guerra Civil, la dictadura franquista y el exilio republicano de 1939 aparece a menudo encarnada en la voz de personajes venidos del más allá. En algunos casos, estos fantasmas son conocidos personajes históricos, en otros, se trata de seres anónimos que, como describía Unamuno en su definición de la intrahistoria, son la base sobre la que «se alzan los islotes de la Historia» (1972: 28). Entre los fantasmas históricos de la escena contemporánea se halla el del propio Miguel de Unamuno que, en *Cantando bajo las balas* (2007), de Antonio Álamo, es rememorado por el general Millán Astray, quien sale de su tumba para explicar al público los detalles de lo acontecido el 12 de octubre de 1936, día en que tuvo lugar el primer acto del franquismo en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, donde el escritor de origen vasco pronunció el célebre «venceréis, pero no convenceréis». También sube a las tablas la escritora y feminista riojana María Lejárraga (María Martínez Sierra), quien realiza un repaso sobre los acontecimientos más importantes de su vida a través de sus «fantasmas más dolorosos» (Muro Munilla, 2012: 91) en *Y María, tres veces amapola, María...* (2002), de Maite Agirre (Nieva-de la Paz, 1999). Sin embargo, se encuentran con mayor frecuencia ejemplos teatrales de fantasmas anónimos, seres que se comunican con los vivos para dar significado a la memoria de un pasado reciente. Así ocurre, por

3 «We can see that Spain's historical trauma is the originating cause of these narratives populated by ghosts. The spectral nature of that past, full of voids, omissions, and disappearances, cannot form a continuous narrative without distortion. Below the smooth surface of official accounts of history, lie those stories that have been silenced and erased, leaving only their ghostly traces, and therefore bound to return and haunt the present. [...] Ghosts, as embodiment of the past in the present, destabilize the accepted notions of history, reality, and self, and the clear demarcations that define them. [...] Ghosts remind us that we need to confront our past if we want to move ahead and construct a better future» (Colmeiro, 2011: 31).

ejemplo, en *La ciudad sitiada* (1997), *La frontera* (2009) y *Santa Perpetua* (2011), de Laila Ripoll;⁴ *La tierra* (2000) y *Para quemar la memoria* (2000), de José Ramón Fernández; o *Bilbao: Lauaxeta, tiros y besos* (2002), de Maite Agirre.

Un primer acercamiento a este grupo de obras nos permite observar la estrecha relación que se establece entre la proliferación de personajes fantasmales en el teatro y el proceso de construcción de las identidades individuales y colectivas. En las obras que tratan temas históricos este aspecto se hace evidente por la influencia que tienen las imágenes, discursos e ideas preconcebidas en torno a la Historia en la evolución de los paradigmas identitarios de la comunidad a la que se dirigen (García-Manso, 2013: 59-61). Sin embargo, también en textos dramáticos recientes que no plantean temas históricos, la función de los personajes fantasmales sigue siendo llevar a los protagonistas de las obras hacia una reconfiguración identitaria. Me refiero a aquellos fantasmas que, como el Espectro-padre de *Víctor Bevc* (2005), de Laila Ripoll, regresan del «más allá» para cuestionar la actitud de los vivos, recordándoles quiénes son y de dónde vienen (García-Manso, 2011: 120). Su función es ayudar a los personajes principales a resolver problemas del presente, lo que comporta necesariamente un proceso de anagnórisis identitaria.

En este ensayo, nos vamos a centrar en los personajes espectrales del teatro de Itziar Pascual (Madrid, 1967), un tema al que la propia autora ha dedicado reflexiones. En su ensayo titulado «Un esbozo de ideario dramático», resaltaba el protagonismo que cobran en su obra los «espectros, fantasmas, sombras, muertos. Seres irreales, enigmáticos, que trascienden los saberes comunes, que subvierten la dicotomía muerte-vida» (2002: 104). Unos años después, en otro ensayo, trata específicamente el tema de los fantasmas en el teatro contemporáneo, realizando un repaso sobre varias obras emblemáticas de autores españoles.⁵ La autora observa las similitudes existentes en el tratamiento que se le otorga a los fantasmas en el teatro reciente: «se han desvestido de solemnidad y trascendencia. Aparecen de manera sencilla, su apariencia no es extravagante ni extraordinaria, su expresión verbal tampoco» (Pascual, 2005b: 152). Asimismo, destaca la relación que estos muertos vivientes mantienen «con la memoria» (155), una relación que, como vamos a analizar, se convierte en el rasgo predominante del fantasma contemporáneo, gra-

4 Sobre los muertos vivientes en la obra de Laila Ripoll, véase Guzmán (2012).

5 Comienza su recorrido por autores clásicos contemporáneos como Valle-Inclán, García Lorca o Casona, pasando a continuación a destacar la obra de autores vivos, algunos de ellos pertenecientes a su misma generación. Finalmente, menciona los títulos de obras propias en las que aparecen fantasmas, que en su opinión tienen «funciones dramáticas idénticas a las de los autores expuestos anteriormente» (Pascual, 2005b: 158).

cias a la cual su presencia sobre la escena cobra pleno sentido. Además, observaremos cómo influye la reflexión que se realiza en las obras sobre la memoria en la construcción identitaria, una preocupación que se halla muy presente en la totalidad de la obra de Itziar Pascual.

Uno de los primeros textos dramáticos de la autora madrileña en el que encontramos personajes fantasmales es *Fuga* (1994), una obra situada en un lugar imaginario, la Isla del Sueño, cuyos habitantes padecen las secuelas de una guerra todavía activa. A pesar de que en la acción intervienen personajes extraordinarios, muertos vivientes identificados en el texto como «almas en pena», su localización en un entorno imaginario impide que la obra pueda considerarse fantástica.⁶ De todas formas, su función dramática en relación con la memoria es comparable a la de otros personajes fantasmales creados por Itziar Pascual. Los personajes de *Fuga* se mueven entre la alegoría y el mito, se expresan a través de monólogos de carácter lírico y aparecen denominados en la mayoría de los casos con nombres comunes, que identifican su función dentro de la sociedad en guerra. El protagonismo de la obra es coral, en el sentido de que no destacan unos personajes sobre otros, sino que todos ellos componen la imagen global de la destrucción de la guerra. Por un lado, nos encontramos con las víctimas pasivas y activas del conflicto bélico (la Harapienta, la Nodriz, el Soldado, el Vigía, etc.) y, por otro, con sus artífices y convencidos defensores (el Señor de Bellver, el General). En una segunda versión de la obra (Pascual, 2005c), se incluyen dos personajes alegóricos, Arrojo y Cautela, cuyos diálogos le aportan un marco narrativo al drama. Son «almas en pena» que se proponen alumbrar el pasado de los habitantes de la Isla del Sueño, erigida en símbolo de tantas sociedades contemporáneas afectadas por la guerra:

CAUTELA: El olvido es tierra yerma. Entre los surcos desgastados queda la verdad escondida. Puede que si alumbramos la memoria de la Isla del sueño, alguien inicie los nuevos tiempos.

[...] ARROJO: Ayúdame a recordar. Yo sola no puedo. Ayúdame.

CAUTELA: Te ayudaré. Tejeremos juntas el sentido de las viejas palabras. (Pascual, 2005c: 2).

6 «La mayoría de los críticos coincide en señalar que la condición indispensable para que se produzca el efecto fantástico es la presencia de un fenómeno sobrenatural. Pero eso no quiere decir que toda la literatura en la que intervenga lo sobrenatural deba ser considerada fantástica. [...] Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos gobernada por leyes rigurosas e inmutables» (Roas, 2001: 7-8).

Arrojo desea «recordar», «alumbrar la memoria» con el fin de iniciar «los nuevos tiempos» y, para ello, desfilarán por el escenario las víctimas y los artífices de la guerra. Junto con otras almas en pena, se nos presenta en escena el personaje del Náufrago, un hombre muerto que afirma que no podrá descansar hasta que el Señor de Bellver firme la paz. Así pues, se hace evidente que las «almas en pena» y muertos vivientes de *Fuga* tienen el cometido de plantear en escena la realidad traumática de la guerra, convirtiéndose en portavoces de la memoria de un pueblo masacrado. En este caso el sentido de la obra reside en el alegato antibelicista, que nace, además, de reflexiones personales de la autora inspiradas por las terribles imágenes vertidas en los medios de comunicación en torno al desarrollo de las guerras de los Balcanes, en aquel momento aún activas: «En el verano de 1993 me acompañaron las siluetas del horror. Las voces de mujeres agredidas por la barbarie, las imágenes de la naturaleza abatida por la eficaz naturaleza humana, se mezclaban con reflexiones más íntimas...» (Galindo, 1995: 81). Localizar la acción en un espacio imaginario permite a la autora tratar con mayor libertad el tema de la guerra, sin hacer alusiones concretas al conflicto que tanto impacto estaba causando en la conciencia colectiva.⁷ No es extraño, pues, que aquellas «siluetas del horror» se transformen en la obra en personajes casi fantasmales, que en la puesta en escena de Guillermo Womutt fueron caracterizados con vestimentas ajadas de tonos fríos y envueltos en un ambiente trágico basado en la luminotecnia y el sonido: «Tiene algo de fantasmagórico el espacio escénico. Quienes lo habitan están sumergidos en una densa niebla [...]» (López Mozo, 1995: 24).

El domador de sombras (1994) plantea nuevamente el tema de la memoria, aunque, en este caso, se trata de rendir homenaje a un ámbito muy específico de esta: la cultura del circo. En la obra se evoca un tiempo pasado en el que las compañías circenses viajaban ofreciendo entretenimiento para todos los públicos y los acróbatas y payasos gozaban de gran fama y popularidad. Los personajes de *El domador de sombras* se enfrentan a la pérdida del interés del público por el circo, desplazado por el desarrollo de la televisión y los nuevos medios de comunicación. La trama transcurre en la actualidad, cuando la oportunidad de revivificar el circo parece perdida, a pesar de los intentos ilusionados de algunos de sus integrantes por devolverle su espacio.

Los protagonistas del drama son dos antitéticos seres venidos del más allá: el payaso Grock, un muerto viviente que se suicidó hace décadas, agobia-

7 Para un estudio sobre las guerras de los Balcanes en el teatro español contemporáneo de autoría femenina, véase García-Manso (2014).

do por las deudas del circo, y el Espectro del payaso Grock, su pesimista compañero. Grock regresa a los escenarios para recordar las viejas glorias de su profesión y apoyar la supervivencia de un circo que «subsiste todavía con esfuerzos extremos» (5), abandonado por su director y a un paso de la desintegración. El Espectro sirve de contrapunto de la personalidad optimista de Grock, pues le recuerda constantemente la realidad de su muerte y del fracaso del circo. Los otros personajes, vivos todos ellos, representan la decadencia actual del circo y viven sus personales dilemas identitarios, cuya resolución será impulsada por la intervención de Grock.⁸ La Mujer Barbuda, que deseaba abandonar el circo en busca del amor, recupera la ilusión por el circo ante la idea de convertirse en payaso. El Acróbata, que se nos presenta como un artista fracasado y alcohólico, es conminado a mantenerse sobrio para poder enfrentarse con éxito a su último redoble. La Red, a pesar de estar cansada de ser el apoyo invisible del Acróbata, le dará un voto de confianza. Detrás de estas evoluciones individuales se hallan los consejos y ánimos del payaso Grock, quien, a su vez, ha de enfrentarse a una dura realidad: su nombre ha sido olvidado por los jóvenes de hoy.

Grock y su Espectro aparecen caracterizados de manera similar, con «casquete de fieltro gris; maquillaje blanco de la nariz a la barbilla, perfilado en negro; párpados y labios negros; abultado chaquetón a cuadros; botas del número 52; enorme maleta marrón de cartón» (5), si bien el Espectro viste ropas de colores «más opacos, como carcomidos por el tiempo» (4). De la caracterización de estos personajes, interesa su correspondencia con el estilo de la vestimenta de su homónimo histórico, el artista circense Adrien Wettach (1880-1959), alias Grock, el payaso. No obstante, la vida del Grock histórico no tuvo el trágico final del suicidio, por lo que la utilización de su nombre y sus atributos implica más una forma de homenaje al mundo del circo, que una recuperación historicista del personaje. En boca de Grock, además, serán mencionadas otras antiguas celebridades del circo internacional, como las trapeceistas españolas Pinito del Oro y Miss Mara o los payasos Giuseppe Grimaldi y Charlie Rivel. La presencia en esta obra dramática de un fantasma –el Espectro del payaso Grock– y de un muerto viviente –el payaso Grock– se justifica tanto por su papel de reivin-

8 El payaso Grock es visible para el resto de personajes, pero el Espectro sólo lo es para el propio Grock, que de vez en cuando cuestiona su presencia. Por otra parte, al payaso Grock no le gusta reconocer que está en realidad muerto, aunque llega a declararlo ante otro personaje, ante la incredulidad de este: «RED: ¿Nos conocemos? / GROCK: No estoy seguro. Todos parecen haberme borrado de sus recuerdos. Incluso a veces me pregunto si he existido. Pero yo no te he olvidado. / RED: Es imposible. [...] ¿Es una broma de mal gusto? / GROCK: Tal vez no es elegante suicidarme y volver al circo. Pero no es una broma. / RED: ¡Estás muerto!» (Pascual, 1996: 182).

dicación de las viejas glorias del circo, como por su función terapéutica, dado que su cometido es ayudar al resto de personajes, integrantes del circo, a superar sus crisis existenciales personales, a la vez que intentan salvar el circo de la desaparición.

Otro texto en el que hallamos figuras fantasmales, aunque su desarrollo es menor por el carácter episódico de la obra, es *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)* (1999). La obra se compone de breves escenas independientes entre sí, protagonizadas por variados personajes y situadas en diferentes tiempos y espacios, desde el año 611 hasta la actualidad. El nexo común entre las secuencias es de tipo temático: todas ellas están relacionadas de alguna forma con el café. El título de la obra hace referencia a una variedad de grano procedente de Jamaica que se halla entre los más caros y apreciados del mundo, como se explica en la penúltima escena. En el recorrido temático sobre el café que realiza la autora en esta obra, nos interesa destacar dos escenas en las que participan personajes procedentes del más allá.

La primera de ellas transcurre en Puerto Guzmán, Colombia, en junio de 1997. Clemencia Rodríguez, comunicadora social, experta en Derechos Humanos y observadora de una organización no gubernamental, recibe unos disparos mortales durante unos altercados. Se produce entonces un cambio de luces en escena, que anuncia la creación de una nueva dimensión entre la vida y la muerte, un ambiente propicio para la reflexión y la indagación identitaria. Junto a Clemencia aparece Juan Valdés, un personaje publicitario que es marca y símbolo de los cafeteros colombianos. El encuentro con este peculiar fantasma, fruto de la imaginación de la protagonista moribunda, sirve para introducir una reflexión sobre las «mentiras oficiales» de los medios de comunicación y la necesidad de buscar la verdad: «En mi mundo hay verdades a medias y medias mentiras; símbolos como usted, limpiecitos, blancos, sonrientes, y verdades como esta bandera rota. En mi mundo hay gente que se para y gente que se mueve y avanza. Gente que lee todos los días la verdad oficial en un computador y gente que la busca en el dolor de los otros. Y en su propio dolor. (Pausa). Yo la leía. Hasta que me obstiné» (Pascual, 1999: 167).

La segunda escena que nos interesa destacar está protagonizada por dos personajes históricos y uno anónimo: Gerardo Diego, el Poeta Granadino y el Poeta Joven. El diálogo que mantienen nos permite identificar con facilidad a Federico García Lorca en la figura del Poeta Granadino. La acción transcurre en otoño de 1998, los tres personajes son sombras del más allá, reunidas en torno a Gerardo Diego para convencerlo de que cruce hacia el «otro lado de las cosas» (179). En un diálogo que evidencia la expresividad poética tan fre-

cuenta en la escritura de Pascual, se evocan y homenajean escenarios y personajes representativos de la vanguardia artística del primer tercio del siglo xx: «Vamos a las Cumbres de Urbión a releer a Góngora. O a Granada, que nos espera la música de Don Manuel enredada en los cármenes... Vámonos a Soria, que las aulas saben a frialdad y a los pasos de Antonio... Quiero ver torear a “Gallito” y pasear por Salamanca...» (179). Los personajes aluden también a la celebración del centenario del nacimiento de García Lorca y a su muerte, mencionando las palabras que supuestamente sellaron su sentencia –«Dadle café»–, que sirven de enlace con el tema principal de la obra.

También hallamos un fantasma de la Historia en *La paz del crepúsculo* (2003), obra que forma parte del teatro de denuncia antibelicista tan presente en la trayectoria de Itziar Pascual desde los primeros textos, como *Fuga* (1994). En esta ocasión la autora plantea una reflexión acerca del dolor que generan las guerras y del sinsentido de todo enfrentamiento bélico, presentada a través de la mirada de las principales armas destructoras de las que se sirven sus artífices: los soldados. La conciencia del soldado, reflejada en el personaje de Dombodán y la Sombra de Clark Gable,⁹ permite revelar la perversión de los ideales en el contexto bélico, convertidos en espejismos para los combatientes.

A diferencia de lo que ocurre en otros textos de la autora, la acción dramática se sitúa en unas coordenadas espaciotemporales precisas, durante la invasión nazi de la Unión Soviética en la II Guerra Mundial, entre el 22 de junio de 1941, fecha en que se produce el inicio de la ofensiva militar, y el 15 de enero de 1942, día de la muerte de la actriz hollywoodiense Carole Lombard, esposa del también actor Clark Gable (Pascual, 2003a: 21). A pesar de que el tiempo acotado en la didascalia es de varios meses, la acción transcurre en tan sólo unos días. No obstante, la acción también tiene lugar «en la imaginación alucinada de Dombodán, provocada por un proceso hipotérmico» (21), es decir, que la acción se nos presenta a través de la percepción de un enfermo, lo que le brinda a la autora la posibilidad de introducir al protagonista en un espacio simbólico, más allá de lo real.

El drama se compone de veintiuna escenas protagonizadas por Dombodán, soldado español de la División Azul, y la Sombra de Clark Gable, que dice haberse separado de su cuerpo en busca de historias. A lo largo de la obra, se irá describiendo el deterioro de la salud del protagonista, víctima de una hipotermia. Dombodán le explica a la Sombra que se alistó como volun-

9 Las referencias al mundo del cine son frecuentes en la obra de Itziar Pascual, además de ser el tema principal de *Cineforum* y *Una noche de lluvia* (Zatlin, 2000).

tario para intentar rebajar la condena de su padre, que está en la cárcel por no haber querido renunciar a sus ideales anarquistas, un aspecto que Dombodán critica y que le lleva a mostrar una actitud desengañada ante la guerra y el fracaso de los idealismos:

LA SOMBRA DE CLARK GABLE: ¿Y las ideas? Usted está apoyando a los fascistas. ¿Qué hace un buen hombre entre fascistas?

DOMBODÁN: (*Alterado*). No me hable de idealismos. He visto llorar a mi madre por idealismo, no dormir durante semanas por idealismo, quemar libros y documentos por idealismo, negar que conocía a mi padre por idealismo, arrodillarse y limpiar escaleras por idealismo, gritar consignas que no creía por idealismo, engañar al hambre por idealismo, y criarme sola por idealismo... La mayoría huimos o nos obligan. El bando... ¿Cree que lo elegimos? Las ideas son un invento de los que mandan. (Pascual, 2003a: 36)

La Sombra actúa como conciencia de Dombodán y, con el fin de que este supere su traumática memoria personal, le regala un lápiz y un cuaderno con los que dejar testimonio de su experiencia o, al menos, lograr evadirse de la realidad: «Tiene que contar lo que ha vivido, porque si no lo cuenta, nadie lo sabrá, se borrará, se olvidará, no habrá servido de nada. O escriba para salir de aquí, para escaparse, para resistir, para no pensar» (54). Dombodán es, al principio, un hombre que no quiere recordar y enfrentarse a sus sentimientos. La llegada del espectro despierta en él la necesidad de revisar su conciencia, de cuestionarse la relación con su padre, el valor de la esperanza y los ideales y de reinterpretar su memoria personal y colectiva. Tal y como señala Zachman, esta reflexión se extiende a la conciencia colectiva del público, al que se reta «a no olvidar ni huir; a recordar para no repetir, a contar y escuchar historias propias; a enfrentarse con y aprender de los fantasmas de la historia; a no perder la esperanza; y, por fin, a seguir creyendo y escribiendo» (2003: 16).

En la escena final de la obra se constata que el protagonista estaba siendo atendido por un médico que le recuerda a Clark Gable y a quien se dirige, en medio de sus alucinaciones, de la misma manera en la que se dirigió a la Sombra durante su primer encuentro. No obstante, el propio médico introduce la duda sobre la posibilidad de que el enfermo pueda ver más allá de lo visible¹⁰ y Dombodán, como prueba del encuentro con la Sombra, guarda en

10 «Vienen desquiciados del frente ruso. Dios sabrá lo que habrán tenido que padecer. (*Se quita las gafas, cansado*). Aunque... Tal vez ellos ven lo que nosotros no vemos. ¿Qué sabemos de lo visible y de lo invisible?» (Pascual, 2003a: 80).

sus manos el lápiz que éste le dio. En este caso podemos hablar de lo fantástico, pues las fronteras entre lo real y lo insólito no están claras.

El texto dramático de *Père Lachaise* (2003) está dividido en dos actos precedidos de una «Obertura» en la que, «mientras el público accede a la sala», se proyectan imágenes de obras pictóricas en el ciclorama, pertenecientes a diversos artistas del siglo xx que encontraron en París su inspiración artística. La acción transcurre en «una velada calurosa de agosto de 2002», entre el mediodía y el atardecer, en el cementerio de Père Lachaise, conocido y visitado por contener las tumbas de escritores, artistas y otros personajes célebres. En una entrevista la autora comenta que Père Lachaise ha sido escenario de «homenajes a las víctimas del nazismo, del holocausto, a los españoles republicanos que lucharon en defensa de la ciudad de París» (García Salch, 2006). Según observa John P. Gabriele en su estudio sobre esta obra, los cementerios son lugares liminales que se prestan a la negociación y la construcción identitaria: «Those who have studied the metaphorical significance of cemeteries have demonstrated that they symbolize “liminal places” that “bridge notions of self and other, time and space”, that they are “places where geography and chronology are reshape and history is spatially spread out”, and therefore constitute appropriate localities for focusing on “negotiations of identity formation and [...] construction”» (2006: 166).¹¹

En la obra participan seis personajes, tres de ellos fantasmas del cementerio parisino, a los que se suman, en la descripción de los *dramatis personae*, una serie de «espíritus, sombras y seres de inframundo» que han de manifestarse en momentos concretos de la trama. Los personajes del drama asisten, en el espacio histórico e historiado de Père Lachaise, a una negociación de su propia identidad, la cual entra en conflicto con la memoria de un pasado opresivo. Carlota y Cundo, los protagonistas, son dos hermanos que viajan a París por iniciativa del primero, que quiere visitar la tumba de su abuelo, un combatiente republicano que se exilió tras el final de la Guerra Civil y «se dejó la vida por la libertad» de Francia (13). Carlota lo acompaña porque necesita huir de una relación amorosa que no le deja avanzar. En el cementerio de Père Lachaise se encuentran con Michel, un sepulturero hijo de una emigrante española,¹² que vive acechado por un sentimiento de culpa

11 Las palabras entrecomilladas aparecen identificadas por Gabriele como procedentes del ensayo «The Cemetery. A Site for the Construction of Memory, Identity, and Ethnicity», de Doris Francis, Leonie Kellaher y Georgina Neophytou, publicado en *Social Memory and History. Anthropological Perspectives* (2002).

12 La alusión a la emigración española de los años 60-80 completa así el cuadro de los flujos migratorios de españoles hacia el exterior del siglo XX. Cuando Michel le cuenta a Cundo que su

consecuente de la muerte de su mujer en un accidente de coche. Michel les previene de las leyendas que circulan sobre el cementerio, avisándoles de que «es fácil perder la identidad en Père Lachaise», porque los espíritus «se apropian por unas horas de los cuerpos» de los visitantes «para encontrar su camino de ascensión» y «desprenderse de una muerte dolorosa o inesperada» (17). Efectivamente, los tres personajes *vivos* padecen transformaciones repentinas, manifestadas a través de «gestos espasmódicos» y una particular «coreografía de una revelación» (16), encarnando temporalmente a los fantasmas de tres muertos: el cuerpo de Cundo es «poseído» por el del espíritu de Secundino, el de Michel por el del Ilustre Anónimo y el de Carlota por el de Isadora Duncan.

Los tres espíritus conservan, como los vivos, «recuerdos traumáticos y sensaciones de culpabilidad» (Harris, 2003: 10) que les han impedido «ascender» y les mantienen atados al mundo de los vivos. Secundino Pérez, que no es otro que el abuelo de Cundo y Carlota, no consigue olvidar su deuda con sus correligionarios españoles, cuyos cadáveres fueron enterrados en fosas comunes. Isadora Duncan, bailarina y coreógrafa estadounidense, soporta asimismo el trauma de la muerte trágica de sus dos hijos, mientras que el Ilustre Anónimo no ha alcanzado la paz porque no supo en vida seguir su propio camino e hizo de sí mismo lo que su padre quiso de él. La presencia de espectros en el escenario permite conectar la experiencia de los vivos con la de los muertos y rescatar del olvido aquellos recuerdos sin los que la esencia del individuo, y por extensión, la de la sociedad, quedaría incompleta. En palabras de Carolyn J. Harris, «los espíritus de *Père Lachaise* se relacionan con la memoria, trayendo a los vivos que les escuchan lo que Pascual ha llamado ‘un depósito de memoria y de conciencia’ que les falta. [...] La presencia de los muertos y sus recuerdos en la dramaturgia española actual representa para Pascual no sólo una opción teatral sino “una reflexión profundamente ética”» (2003: 11).

Al final de la obra, todos los personajes consiguen redirigir sus vidas –y sus muertes– tras asimilar sus errores y traumas del pasado. Su búsqueda identitaria culmina así con un reconocimiento de la memoria individual que, en algunos casos, como el de Secundino, forma parte de la memoria colectiva, en lo que respecta a su experiencia como combatiente de la guerra civil española, el exilio, la II Guerra Mundial y la vindicación de exhumar los cuerpos

madre emigró a Francia «para trabajar», Cundo afirma, significativamente: «la emigración también es una cuestión política» (Pascual, 2003b: 13).

de las fosas comunes del franquismo.¹³ Así pues, Cundo terminará por encontrar la tumba del abuelo en Père Lachaise, ante la cual se promete a sí mismo no olvidarlo ni a él ni a sus ideas. Carlota, por su parte, descubrirá que está embarazada y tomará la decisión de rehacer su vida de forma independiente. Michel decide dejar de esconderse y se ofrece para ser el guía turístico de Carlota en París. Secundino, por su parte, cede a la generación de sus nietos la responsabilidad de dar una sepultura digna a sus compañeros. Isadora Duncan decide asimilar la muerte de sus hijos y dejarles descansar. Y el Ilustre Anónimo abandona su obstinación y se perdona a sí mismo por no haber seguido su propio camino.

En *Mascando ortigas* (2005) asistimos a un caso de reconstrucción de la identidad individual. La protagonista de la obra, Pina Mujer, se enfrenta a su pasado con la ayuda de un fantasma de la memoria, representado por su yo-infantil, la niña que fue cuando tenía siete años. Pina Mujer y Pina Niña llevarán a cabo un viaje introspectivo de indagación identitaria, para el cual será necesario que la mujer adulta asuma un pasado torpemente relegado al olvido, que aparece simbólicamente representado por la casa y el restaurante que fue propiedad de sus padres, hogar de la memoria familiar al que regresa con el fin de venderlo.¹⁴ La irrupción de Pina Niña motivará un cambio en la actitud vital de la adulta.

A lo largo de las siete escenas que componen la obra se le van desvelando al público las reflexiones y recuerdos de Pina, una mujer introvertida que tuvo una infancia difícil y que se ha acostumbrado a evitar los problemas y a refugiarse en el trabajo. El contacto con la casa familiar despierta en su memoria recuerdos deliberadamente olvidados, como la muerte de los padres y la búsqueda de consuelo en su trabajo de bailarina, que antepondrá a su propia salud. La anagnórisis termina siendo beneficiosa para la protagonista, ya que le permite superar viejos temores y retomar su vida

13 «EL ILUSTRE ANÓNIMO. ¿Por qué te aferras a seguir aquí? / SECUNDINO: No es por mí. (Pausa). Es por los compañeros. Siguen allí, junto al castañar. Allí los fusilaron. Amasijo de huesos sin nombre. Ni siquiera una tumba. / EL ILUSTRE ANÓNIMO: ¿Qué puedes hacer por ellos? / SECUNDINO: Yo fui el único que sobrevivió. Conseguí huir. Después la frontera, Francia, el exilio. Después los nazis. Yo sé dónde están. Si yo les olvido nunca les encontrarán. Los vivos olvidan con facilidad. Ya nadie se acuerda de la guerra» (Pascual, 2003b: 22).

14 También en BILBAO: *Lauaxeta, tiros y besos* (2002), de Maite Agirre, los fantasmas del pasado aparecen en un entorno familiar, un viejo bar, al que regresa la protagonista antes de que se produzca su demolición. Allí, la protagonista y el público asisten a una revivificación sobre la escena de sus memorias personales de juventud, que forman parte de la intrahistoria de la guerra civil española. El restaurante de los padres de Pina es identificado en la obra con la memoria y la infancia de la protagonista, como declara el «fantasma» de Pina Niña: «Si vendes este restaurante me vendes a mí. Y a Jean. Y a la señora Martine. Y a todos. Todos estamos dentro. Incluidos papá y mamá» (Pascual, 2005d: 46).

con mayor seguridad e ilusión. En este proceso de reafirmación identitaria, la asimilación del pasado resulta crucial. La casa familiar abandonada y el restaurante se convierten en espacios simbólicos y liminales, en los que se unen pasado y presente, espacios en los que la protagonista reconsidera su identidad y *se desnuda* física y espiritualmente, como se observa en este fragmento:

PINA MUJER: (*Se va desvistiendo, lentamente. Al público.*)
 Volver a casa. El espacio viejo, antiguo del pasado.
 Volver para vaciar la materia, para hacerla liviana.
 Volver para cerrar con llave las heridas de entonces.
 (*Descalza y con el vestuario de la escena 1.*)
 ¿Cuándo empezó la fragilidad? ¿Cómo? No sé.
 Me asustaba lo que pudiera pasar, cualquier cosa. [...]
 Puede que no fuera quien soy sin aquel restaurante. (Pascual, 2005d: 44)

Pina Niña, la proyección infantil de la protagonista, aparece en estos espacios de la memoria para cumplir la misma función que los fantasmas del resto de obras comentadas: ser portavoz de la historia de la protagonista y actuar como contrapunto de su personalidad y desencadenante del proceso de reconstrucción identitaria. El mecanismo utilizado –la indagación en la memoria personal y la asimilación de los traumas del pasado, que facilitan la anagnórisis del personaje principal– es similar al de las otras piezas, si bien, en este caso, se trata de la identidad individual de una mujer concreta, en la que el público juvenil e infantil al que se dirige la obra puede verse reflejado: la protagonista y su yo-infantil representan la necesidad que el ser humano tiene de reconocerse como individuo, asumir y hacer justicia a su pasado y evitar, como señala Pina, la temeridad de las huidas hacia el futuro. Una función equivalente a la que desempeñan los fantasmas de la memoria histórica en su indagación sobre la identidad colectiva.

El fantasma de *Despedida* (2005), por su parte, guarda relación tanto con la memoria individual de los personajes de la obra, como con la memoria colectiva del público, al estar sus experiencias estrechamente ligadas a un pasado histórico. El texto dramático se divide dos escenas, con obertura y epílogo, y está protagonizado íntegramente por mujeres, a través de las cuales se plantean temas como la maternidad, la salud reproductiva, la conciliación de la vida personal, familiar y laboral o el cuidado de familiares dependientes. Las preocupaciones y problemas de las protagonistas se plantean y resuelven desde la perspectiva de la sororidad –el apoyo mutuo entre mujeres– y la comu-

nicación intergeneracional, pues aparecen representadas tres generaciones sucesivas de mujeres.

El fantasma de *Despedida* es Mónica, una mujer joven que falleció durante la Guerra Civil tras perder a su hija. Su amiga María, que se hace presente en la obra a través de las alusiones del resto de personajes, la envía desde el más allá para que vea a sus nietas y las ayude a convertirse en «dos mujeres de provecho» (Pascual, 2005a: 216). María era anarquista y su marido fue represaliado en la guerra, por lo que tuvo que exiliarse en Francia, donde crió a su hija. Sus nietas son Marina y Águeda, mujeres adultas que están en el hospital de visita para ver a su madre enferma. La primera está casada y tiene hijos, trabaja en una empresa y carece de tiempo para cuidar de sí misma o visitar con tranquilidad a su madre enferma. La segunda está soltera y escribe una tesis sobre Frida Kahlo, trabaja en condiciones precarias y ha de enfrentarse a un embarazo inesperado. El encuentro de las dos hermanas es tenso, ya que tienen problemas personales y rencores que se guardan para sí. No obstante, a través del diálogo y con la «inspiración» de Mónica, siempre presente, irán desvelando sus preocupaciones y estableciendo una complicidad mutua y sincera, que les ayudará, como ocurría en *Mascando ortigas*, a indagar en su identidad y avanzar para intentar ser mujeres «felices y sanas» (Pascual, 2005a: 242-3). Al mismo tiempo, las alusiones a las vidas de Mónica y María, la generación ya desaparecida, le permiten al público considerar una parte de la intrahistoria de la Guerra Civil y el exilio republicano de 1939 y profundizar en la memoria colectiva de aquellos hechos.

El fantasma de Mónica, a diferencia de otras sombras y espectros ya comentados, no interactúa de forma directa con las protagonistas. Permanece como observadora de la evolución de los personajes, que comenta y matiza, dando a menudo información sobre su propia vida y los problemas a los que tuvo que enfrentarse, estableciéndose así una relación entre la condición femenina actual y la de principios del siglo xx. En este sentido, puede ser considerada también una ayudante para el desarrollo de la acción, pues, aunque no intervenga en ella, lanza preguntas y observaciones a las protagonistas que serán contestadas cuando ellas manifiesten a viva voz sus reflexiones. El único personaje que se dirige directamente a Mónica es la madre, que nunca vemos en escena pero que escuchamos a través de una *voz en off*. La madre, enferma y hospitalizada, es la única capacitada aquí para intuir la presencia de Mónica y hablarle. Su estado febril le permite conectar con ese mundo de lo intangible, como ocurría en *La paz del crepúsculo* con Dombodán. De esta ma-

nera, se establece una comunicación a distintos planos, por una parte, los diálogos entre las hermanas, por otra, la expresión monologal de sus reflexiones internas, y, por otra, los comentarios o apartes del fantasma y la voz *en off* de la madre enferma, que se manifiesta únicamente en la obertura y el epílogo de la obra.

La última obra que recogemos en este estudio, *Variaciones sobre Rosa Parks* (2008), trata sobre la situación de discriminación a la que están sometidas las mujeres no sólo en su vida cotidiana sino también en los discursos historiográficos y culturales, que modulan nuestra manera de ver y entender la realidad. La protagonista, Rosa Parks (1913-2005), fue una figura emblemática del movimiento por los derechos civiles en los Estados Unidos. La obra gira en torno a la memoria del suceso que hizo célebre a esta costurera de Montgomery, quien, en diciembre de 1955, se negó a ceder su asiento a un hombre blanco en un autobús segregado, motivo por el cual fue arrestada. En respuesta a su detención se llevó a cabo un boicot contra el transporte público que duró 381 días, durante el cual cientos de trabajadores negros fueron despedidos y muchos arrestados, como la propia Parks. Este acontecimiento es considerado el comienzo de la lucha política y social en contra de las leyes segregacionistas en Estados Unidos.¹⁵

Itziar Pascual realiza en esta obra un acercamiento a la protagonista histórica en su ancianidad, desde la perspectiva de la memoria. Al igual que en otras obras que ya hemos comentado, como *La paz del crepúsculo* o *Despedida*, en las que los anónimos protagonistas indagaban en su memoria individual y colectiva, la Rosa Parks de *Variaciones* se enfrenta a sus recuerdos tamizados por los efectos de la demencia senil, que le han agriado el carácter, además de provocarle un desdoblamiento de personalidad. La protagonista se presenta física y psicológicamente dividida en dos personajes –e intérpretes–, un recurso teatral que permite confrontar al personaje histórico con la reflexión sobre su pasado y lo que supuso su gesto en el bus de Montgomery.¹⁶ Desde el comienzo de la acción, la protagonista confiesa que olvida los hechos recientes, pero no los del pasado. Como explica Itziar Pas-

15 La obra contiene numerosas referencias e intertextos de carácter histórico y cultural cuyo análisis ofrece Phyllis Zatlin en su estudio (2000).

16 A pesar de que la Sombra de Rosa Parks no es un fantasma al uso (la protagonista histórica está viva en el momento en que transcurre la acción y la Sombra se presenta como un desdoblamiento físico de su conciencia), su función escénica es similar a la de los fantasmas de la memoria que hemos visto: ayudar a la protagonista –y con ella, al público– a indagar sobre un suceso histórico pasado, sirviéndose para ello de un discurso metamnemónico. En mi opinión, podemos considerar su presencia como una intromisión de lo maravilloso en la escena, dado que su aparición en el contexto de lo real se plantea ante el público de manera naturalizada.

cual en el siguiente fragmento, la creación de este doble personaje responde a una intencionalidad metamnemónica y de reflexión sobre la fijación de la Historia:

He querido acercarme a Rosa Parks y preguntarme con ella cómo y quién escribe la Historia. Las circunstancias de los últimos años –Rosa padeció de demencia senil– me permitían compartir con el personaje estas preguntas. Permitirnos un acercamiento a la Rosa que se atrevió y a la Rosa que tenía miedo, a la que quiere recordar y a la que ha olvidado, a la que cree que el cambio es posible y a la que sabe que no hay acceso libre a la libertad. Freedom is not free. (Hartwig y Pörtl, 2008: 30)

Así pues, la autora propone representar en su obra dos modalidades diferentes y enfrentadas de la personalidad de Rosa Parks, que funcionan como las dos caras de la misma moneda: por un lado, la Rosa Parks que se cansó y decidió no ceder su asiento, y, por otro, su *alter ego*, la Sombra de Rosa Parks, que evita el conflicto y aboga por el olvido y la resignación. El personaje de la Sombra funciona nuevamente como contrapunto dramático de la protagonista, introduciendo la duda y cuestionando las reflexiones del personaje de Rosa Parks.

La obra se compone de ocho escenas que están pensadas para ser interpretadas por dos actrices, en los papeles de Rosa Parks y su Sombra. Se alude a otros personajes, pero su presencia no es necesaria en escena: Rhea, la sobrina de Rosa Parks, con la que habla por teléfono en la primera escena y los periodistas que acuden a entrevistar a Rosa, de cuya conversación sólo oímos la parte que atañe a la protagonista. La acción dramática presenta una estructura lineal, aunque fragmentaria y con frecuentes *flash-backs* a la biografía de la protagonista. En la primera escena Rosa Parks habla por teléfono con Rhea para pedirle que le traiga una grabadora, ya que quiere ordenar sus recuerdos. A partir de entonces, se dedica a recordar algunos momentos del pasado, empezando por un recuerdo de la infancia, en el que le pregunta a su madre «de qué color es Dios» (Pascual, 2008: 37), y continuando por el día en que decidió no levantarse de su asiento en el autobús. En la escena 3, la autora establece una analogía entre el sencillo, pero influyente gesto de rebelión de Rosa Parks y el mito de Antígona.¹⁷ Rosa Parks y su Sombra se sitúan, cada cual, al lado de una de

¹⁷ Antígona es uno de los personajes míticos grecolatinos más recurrentes del teatro español contemporáneo. Como señala Francisca Vilches-de Frutos en su estudio sobre *La sangre de Antígona*, de José Bergamín, y *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, su presencia es «una llamada de atención

las dos hermanas –Antígona e Ismene–, trazando un paralelismo entre sus diferentes formas de ver la realidad: mientras que una aboga por la oposición a la ley injusta, la otra prefiere salvaguardar su integridad personal situándose dentro de los márgenes impuestos:

ROSA PARKS: Siempre las acciones son más grandes que nosotros. No puedo. Es demasiado para mí. No sé. Los que mandan, mandan. ¿Y entonces? Todo queda igual. Mira lo que dice el libro: «No le compete en absoluto al poder separarme de lo que es mío».

LA SOMBRA DE ROSA PARKS: ¿Cómo termina el libro? Dime cómo termina *Antígona*.

ROSA PARKS: Antígona muere.

[...] LA SOMBRA DE ROSA PARKS: ¿Quieres que tu vida sea una tragedia? Ismene, la que acepta los límites, sigue viva.

ROSA PARKS: Lo que no dice Sófocles es cómo.

LA SOMBRA DE ROSA PARKS: ¿Qué quieres decir?

ROSA PARKS: Como vivió Ismene tras perder a todos sus hermanos. Los dos primeros, Eteocles y Polinices, muertos en batalla y Antígona, muerta en la cueva en la que estaba encerrada. Antes había perdido a su madre. ¿Cómo se vive con eso? ¿Perder a los tuyos, perder tus derechos y no hacer nada? ¿Cómo se sale de esta cárcel? ¿Bajando la cabeza? ¿Una vez más? (Pascual, 2008: 56-8)

La actuación de los arquetipos míticos de Antígona e Ismene se relaciona, a su vez, con las dos maneras de encarar la injusticia –una más combativa, otra más resignada– que se contraponen en la obra. Rosa Parks, en diálogo constante con su Sombra, revive otros momentos relevantes de su vida, como el tiempo que pasó en prisión o su éxodo de Montgomery a Detroit. La escena 5 se dedica íntegramente a dicho exilio que emprende la protagonista con el fin de rehacer su vida: «Destino a Detroit, lejos del miedo, lejos del ‘no hay trabajo para ti, para ti no’. / Lejos de los días agrios, de las victorias que duelen, de las noches de gritos. / Necesito ser Rosa, una mujer más, una costurera, sin cargar con tanto» (69). Las dos últimas escenas, por su parte, regresan al presente de la acción, en el que Rosa y su Sombra –pues cada una de las escenas se produce desde la perspectiva de una de ellas– son entrevistadas por unos periodistas.

Como hemos visto en este recorrido por la obra de Itziar Pascual, la creación de espectros en el teatro español contemporáneo se relaciona a me-

a la sociedad para poner en marcha todas aquellas acciones que permitan recuperar la memoria y la historia de un país» (2006: 93).

nudo con la necesidad de representar un pasado conflictivo, sobre el que pesa una pátina de olvido que se pretende retirar con el fin de plantear una reflexión contemporánea en torno a cuestiones de acuciante actualidad. El personaje fantasmagórico se convierte en estas obras en metáfora o corporeización de la memoria en la medida en que brinda la posibilidad de *materializar* el discurso mnemónico sobre la escena. Normalmente, se trata de fantasmas que no persiguen a los vivos para hacerles recordar, sino que, más bien, son los vivos quienes los buscan, guiándose a través de ellos para indagar en su memoria personal, familiar o colectiva, reconstruyendo así sus vínculos identitarios. Esta intromisión de seres sobrenaturales en escenarios de ambientación realista y objetivista permite dar forma a la ilusión teatral de la *presencialidad* del pasado en el presente. Tanto si los temas planteados pertenecen a la memoria colectiva, como si son fruto de una experiencia individual, la función de estos personajes espectrales consiste en dar cuerpo a la memoria del pasado, en traerla a colación en el presente con el fin de resolver viejos traumas y lograr así llevar a cabo la reconstrucción identitaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ADHAM, Leila (2008): «Mémoire et poétique de la spectralité. Le fantôme comme figure de lutte contre l'oubli», en C. Hähnel-Mesnard, M. Liétard-Yétérián y C. Marinas, *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Éditions de l'École Polytechnique, Paris, pp. 475-82.
- COLMEIRO, José (2011): «A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain», 425°F. *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 4, pp. 17-34, disponible en http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_indiv.pdf [06-05-2014].
- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Galilée, París.
- DE BENI, Matteo (2012): *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- GABRIELE, John P. (2006): «Plotting Postmodern Being in Itziar Pascual's *Père Lachaise*», *Studia Neophilologica*, 78.2, pp. 165-75.
< <http://dx.doi.org/10.1080/00393270601020831> >
- GALINDO, Carlos (1995): «Fuga desembarca en el C. C. Galileo», ABC, 6 diciembre, p. 81.
- GARCÍA-MANSO, Luisa (2011): «Teatro, inmigración y género: la identidad del Otro en Víctor Beuch, de Laila Ripoll, e Y los peces salieron a combatir contra los hombres, de Angélica Liddell», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36.2, pp. 113-49.

- ____ (2013): *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo, KRK.
- ____ (2014): «Las guerras de la Ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 2.
- GARCÍA SALCH, Alberto (2006): «Entrevista con Itziar Pascual: Me considero contemporánea porque abordo temas no resueltos por la cultura», en *Parnaseo*, disponible en <http://parnaseo.uv.es/ars/autores/pascual/autor/lachaise/resenya4.jpg> [03-11-2014].
- GUZMÁN, Alison (2012): «Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *El convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 2, disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4 [03-11-2014].
- HARRIS, Carolyn J. (2003): «Memoria, conciencia y danza en Père Lachaise», en Itziar Pascual, *Père Lachaise*, Asociación de Autores de Teatro / Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid, pp. 9-14.
- HARTWIG, Susanne y Klaus PÖRTL (2008): *La voz de los dramaturgos. El teatro español y latinoamericano actual*, Niemeyer, Tübingen.
- LABANYI, Jo (2000): «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period», en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, pp. 65-82.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1995): «Fuga. Poesía dramática», *Reseña*, 269 (1995), p. 24.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel (2012): «El teatro de Maite Agirre: la fiesta de confabulación con el público», *Signa*, 21, pp. 85-113.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar (1999): «Y María tres veces amapola María (1998), de Maite Agirre: una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874-1974)», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Visor, Madrid, pp. 399-408.
- PASCUAL, Itziar (1994): *Fuga*, en Itziar Pascual, Encarna de las Heras, Sara Molina y Liliana Costa, *Fuga / La orilla rica / El último gallo de Atlanta / El sello de la necesidad*, Nuevo Teatro Español, 15, Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 11-26.
- ____ (1996): *El domador de sombras*, en Candyce Leonard y John P. Gabriele, ed. *Panorámica del teatro español actual*, Fundamentos, Madrid, pp. 167-94.
- ____ (1999): *Blue Mountain (Aromas de los últimos días)*, en Carol López Díaz, Victoria Szpunberg Witt e Itziar Pascual, *Susie / Entre aquí y allá / Blue Mountain*, «Premio María Teresa León, 1998», 23, ADE, Madrid, pp. 147-93.
- ____ (2002): «Un esbozo de ideario dramático», *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, 4, (enero 2002), pp. 102-05.
- ____ (2003a): *La paz del crepúsculo*, en Itziar Pascual, Tomás Afán, Alberto Iglesias, *La paz del crepúsculo / Parejas / Me la maravillaría yo*, III Premio de Teatro Serantes, Ayuntamiento de Santurtzi, Bilbao, pp. 7-81.
- ____ (2003b): *Père Lachaise*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid.

- ____ (2005a): *Despedida*, en Manuel Lorenzo e Itziar Pascual, *O glaciar. El glaciar / Voces de mujer. Nana. Despedida*, El Teatro de Papel, 2, Primer Acto, Madrid, pp. 201-45.
- ____ (2005b): «El poder invisible», en Manuel Lorenzo e Itziar Pascual, *O glaciar. El glaciar / Voces de mujer. Nana. Despedida*, El Teatro de Papel, 2, Primer Acto, Madrid, pp. 149-60.
- ____ (2005c): *Fuga*, en CELCIT, <http://www.celcit.org.ar/bajarArchivo.php?id=200&t=publicaciones&c=dla&e=pdf&f=200.pdf> [03-11-2014].
- ____ (2005d): *Mascando ortigas*, Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud, ASSITEJ España, Madrid.
- ____ (2008): *Variaciones sobre Rosa Parks*, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, Madrid.
- RESINA, Joan Ramon, ed. (2000): *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 7-44.
- UNAMUNO, Miguel de (1972): *En torno al casticismo* [1905], Espasa-Calpe, Madrid.
- VILCHES-DE FRUTOS, Francisca (2006): «Mitos y exilios en la construcción de la identidad colectiva: Antígona en el teatro español contemporáneo», *Hispanística XX*, 24, pp. 71-93.
- ZACHMAN, Jennifer A. (2003): «Prólogo. Las sombras de la historia y el poder de la memoria», en Itziar Pascual, Tomás Afán y Alberto Iglesias, *La paz del crepúsculo / Parejas / Me la maravillaría yo*, III Premio de Teatro Serantes, Ayuntamiento de Santurtzi, Bilbao, pp. 11-16.
- ZATLIN, Phyllis (2000): «Cine en teatro: *Una noche de lluvia*, de Itziar Pascual», *Acotaciones*, 5, pp. 93-102.
- ____ (2008): «¿De qué color son los sueños?», en Itziar Pascual, *Variaciones sobre Rosa Parks*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 13-19.

REESCRIBIR LA FANTASÍA: *FRANKENSTEIN* DE ANGÉLICA LIDDELL

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN
Universitat de Barcelona
laeticia.rovecchio@gmail.com

Recibido: 31-08-2014
Aceptado: 19-11-2014

RESUMEN

La novela de Mary Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) supone la creación de un nuevo mito popular muy presente en el imaginario colectivo gracias, en gran medida, a la labor cinematográfica. Muchas son las adaptaciones literarias o teatrales que han indagado en el carácter monstruoso del personaje desde prismas diferentes. La dramaturga Angélica Liddell, con su pieza poético-dramática titulada *Frankenstein*, propone un espectáculo de títeres que sirve de punto de partida para una profunda reflexión y actualización del mito y, en mayor medida, acerca de la relación entre el creador y su creación. En efecto, Liddell cuestiona la relación entre el «yo» y la alteridad al asociar la monstruosidad a un arquetipo constitutivo del ser humano.

PALABRAS CLAVE: Monstruo, reescritura, Angélica Liddell, *Frankenstein*, teatro.

ABSTRACT

Mary Shelley's novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) involves the creation of a new popular myth very present in the collective imagination thanks, in large part, to film works. There are many literary or theatrical adaptations that have explored the monstrous nature of the character through different prisms. The playwright Angélica Liddell, with her dramatic-poetic piece entitled *Frankenstein*, proposes a puppet show that serves as a starting point for a deep reflection on and an update of the myth and, even moreso, about the relationship between the creator and his creation. In effect, Liddell questions the relationship between the ego and otherness, associating monstrosity to a human constitutive archetype.

KEYWORDS: Monster, rewrite, Angélica Liddell, *Frankenstein*, drama.

La primera versión de la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* de la joven Mary Shelley se publica en 1818, alcanzando un notable éxito, que se traduce en la proliferación de múltiples adaptaciones, en menos de una década, y las dos ediciones corregidas que publicará la autora en vida. En la cartelera teatral de la época, en 1823, Richard Brinsley Peake estrena *Presumption: or the Fate of Frankenstein*, pieza que la propia Shelley vio representada en el English Opera House, y, en 1826, se estrena el montaje *Frankenstein or the Man and the Monster* de Henry Milner. Dos acontecimientos que favorecen la difusión de la figura del monstruo en la cultura popular, aunque, sin duda, la película *Frankenstein* de James Whale (1931), protagonizada por el actor Boris Karloff, marca un hito fundamental en la construcción de un referente visual del mito que pervive hoy en día en el imaginario colectivo.

En esta disyuntiva, no es de extrañar que el protagonista de la novela de Shelley se haya convertido en un mito universal que, como tal, ha penetrado en el inconsciente cultural de las generaciones posteriores y ha dado lugar al nacimiento de un nuevo género basado en la fantasía, en el «merveilleux scientifique» (Todorov, 2005: 62), en lo que entendemos por ciencia ficción (Aldis, 1990). En efecto, tomando sustento en la mitología griega a través de la figura de Prometeo, Shelley consigue traspasar los límites de la actualización para generar, como apuntan Baldick y Levine, un nuevo mito basado en las preocupaciones de la modernidad, ya que «dramatizes certain doubts about the rewards of knowledge» (Baldick, 1987: 45) y se convierte en «a metaphor for our own cultural crises» (Levine, 1979: 3). La novela apela a un profundo cuestionamiento del ser humano, en su presencia y representación, así como en su relación con los otros miembros de la comunidad, puesto que promueve «un viaje que conduce al íntimo y doloroso sentimiento de una fragmentación insuperable; a la conciencia de una identidad monstruosa (hecha de partes) que se cuestiona a sí misma y busca –infructuosamente– la unidad del ser» (Burdíel, 2012: 95). La monstruosidad inicia, entonces, el diálogo entre un «yo» y la alteridad porque «[l]a novedad de Frankenstein es que nos hace ver al otro no desde el punto de vista de aquello en lo que coincidimos con él sino

escuchar su propia voz desde la diferencia que expresa.» (Rodríguez Valls, 2011: 482).

Fruto de esta vitalidad son, sin duda, las múltiples adaptaciones de la novela de Shelley. En este sentido, el hecho de que las primeras fuesen obras teatrales evidencia la relación del teatro con los elementos fantásticos, pues desde el inicio de su historia abundan los artilugios que permiten la aparición de dioses, espectros, animales animados, robots, etc. Todo un despliegue técnico que favorece la ilusión de realidad, de «la verosimilitud de lo increíble» (Liddell, 1993b: 91), de estos personajes nacidos de la imaginación de sus autores; en otros términos, incide en la aparición de un componente sobrenatural en la puesta en escena. De hecho, en las propuestas dramáticas de las vanguardias históricas se aprecia una búsqueda, inspirada en los postulados de Henrich von Kleist (2005), por sustituir a los actores de carne y hueso por muñecos, que derivaría en los montajes de los creadores futuristas (Depero o Pampolini), dadaístas (Taeuber-Arp) o de la escuela de la Bauhaus (Schlemmer o Klee), pero, lejos de parecerse a espectáculos para un público infantil, las marionetas invocan directamente al mundo de los adultos.

En el ámbito hispánico, a finales del siglo xix, empiezan a florecer textos que centran su atención en marionetas, muñecos, títeres, que se transforman en los verdaderos protagonistas de la acción. Prueba de ello, es la labor del dramaturgo Jacinto Benavente, quien en su *Teatro fantástico* (1892) y, en particular, con su pieza breve *El encanto de una hora*, otorga vida a dos figuras de porcelana que dialogan sobre el escenario. Ya entrados el siglo xx, Jacinto Grau se acerca al universo de los muñecos en su destacado *El señor Pigmalión* (1923), Valle-Inclán escribe el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1924), cuyas obras breves mezclan actores y marionetas, o incluso García Lorca parece haber escrito su *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928) para un espectáculo de títeres. Estos ejemplos¹ muestran claramente el interés por crear personajes manipulados por el actor o el titiritero, que incluso pueden compartir escenario con personajes de carne y hueso, lo que enfatiza la dialéctica entre el creador y su creación –núcleo temático básico de la novela de Shelley–.

La propuesta teatral de Angélica Liddell (Figueres, 1966), en los inicios de su carrera dramática en la década de 1990, se enmarca justamente en esta tradición española y, más concretamente, su obra poético-dramática

1 El artículo de Checa (2009) ofrece un panorama sumamente clarificador sobre las diferentes obras que constituyen tanto el germen vanguardista del uso de muñecos y títeres en la escena teatral mundial como en el caso particular de España.

Frankenstein. Esta obra, escrita en 1997 y estrenada en enero de 1998 en la sala Cuarta Pared de Madrid,² fue creada para actores y títeres, siguiendo la técnica japonesa bunraku, aunque posteriormente en 2009 se publicaría como un poemario de versos libres. A pesar de su postura un tanto escéptica acerca del valor de *Frankenstein* en su currículo dramático, durante la presentación de la edición del libro en el Centre Cultural Blanquerna de Madrid el 16 de junio de 2009³ –más de una década después de su escritura y estreno–, esta obra conecta directamente con el devenir dramático de la autora, ya que «[s]i trazamos una línea en el teatro de Angélica Liddell desde 1993 hasta el 2002 encontramos una temática común centrada en profundizar en los elementos familiares en todas sus vertientes –contratos religiosos, padres, hijos, pareja, procreación– que se llevará a cabo subvirtiendo sus órdenes hasta generar ritos desnaturalizados, “crimen”» (Eguía Armenteros, 2007: 176). Dentro de estas coordenadas temporales se sitúan las primeras creaciones de Liddell en las que el sexo y la muerte se conjugan continuamente:⁴ *Dolorosa* (1994) –una prostituta que ejerce su profesión en búsqueda de amor–, *Morder mucho tiempo tus trenzas: las condenadas* (1996) –un amor homoerótico entre Primera y Segunda dominado por la violencia frente a una tragedia inminente–, *Suicidio de amor por un difunto desconocido* (1999) –la violación de una joven, Blanquita, condenada a contraer matrimonio con un muerto– y *La falsa suicida* (2000) –una reescritura de los personajes shakespearianos Horacio y Ofelia de *Hamlet* desde una cabina de *peep-show*–. Además, la relación entre el creador y la

2 No he visto la representación del espectáculo en el momento de su estreno ni tampoco he localizado ninguna copia filmada, por lo que las referencias a la puesta en escena de la obra provienen de las diferentes reseñas de dicho estreno en 1998 y de las fotos, recogidas en el archivo Parnaseo de la Universitat de València, cuyo contenido está disponible en su página web: <<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/frankenstein/imagenes/imagen1.htm>>. Al ser el teatro un género que no solo depende de un texto previamente fijado por su autor sino que necesita de la representación para adquirir su plenitud, y con mayor relevancia todavía si el texto y la dirección escénica son llevados a cabo por la misma persona –en 1993, junto a Gumersindo Puche, fundó la compañía Atra Bilis en la que realiza la dramaturgia, la puesta en escena y la actuación de sus espectáculo–, se vuelve sumamente productivo recurrir tanto a la obra escrita como a la puesta en escena. Por ello, durante todo el estudio haré referencias a ambos soportes para un pleno entendimiento del propósito de la dramaturgia y directora Angélica Liddell.

3 «Con *Frankenstein* no me identifico en absoluto, me parece una cursilada espantosa. Eso... Era yo una cría, cuando piensas que todo lo que tienes que escribir tiene que tener que ver con la belleza y la muerte». Esta cita de la dramaturgia corresponde a una transcripción del vídeo postado por el propio centro cultural, a través de su canal de Youtube, el 20 de agosto de 2009, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=BgzowesfgoQ&index=3&list=PLC262D33FEAC85F21>> [Fecha de consulta: 11.11.2014]

4 Muchos son los textos que son todavía hoy en día inéditos (*La condesa y la importancia de las matemáticas*, 1990; *El amor no se atreve a decir su nombre*, 1994; *Menos muertos*, 1997; *Ramargo y recordada y la voluntad de los insectos*, 1998; y *Agua y limonada en el Madison Square Garden*, 1999) o que han conocido un estreno, pero no se han publicado (*Greta quiere suicidarse*, 1993; *El jardín de las mandrágoras*, 1993; *La cuarta rosa*, 1996; y *Y tu mejor sangría*, 2003).

creación se prolonga en la deformidad del núcleo familiar, pautado por prácticas sexuales perversas, del *Tríptico de la aflicción*⁵ –*El matrimonio Palavrakis* (2001), *Once upon a time in West Asphyxia* (2002) e *Hysterica Passio* (2003)–, que desembocará en su rechazo a la maternidad en la acción performativa *Lesiones incompatibles con la vida* (2003). Si bien *Frankenstein* pertenece a este primer ciclo de la dramaturga, arraiga la búsqueda de la monstruosidad en las prácticas sociales, puesto que «Liddell no describe los monstruos, sino que los conjura, los convoca; no habla sobre los monstruos, sino a través de ellos. [...] los montajes de Liddell revisten una forma inmediata y provocan un enfrentamiento directo e intenso con el tabú» (Hartwig, 2003: 68).⁶

En este sentido, la decisión de la dramaturga por crear, en su *Frankenstein*, un títere explicita su afán por hablar a través del monstruo. En el teatro bunraku, las marionetas son manipuladas por titiriteros, vestidos completamente de negro, visibles en el escenario. Así, Angélica González –nombre verdadero de la dramaturga que utiliza para diferenciar la actriz de la escritora y directora escénica–, junto a su compañero Gumersindo Puche manipulan, como advierten Itziar Pascual (1998) y Elena Hevia (1998), muñecos de aproximadamente un metro de altura hechos de látex. Según la propia dramaturga, la elección de usar títeres para la concepción de la reescritura del texto de Shelley no fue fruto del azar, sino que, gracias a las dimensiones de las marionetas que parecen casi humanas, pone en evidencia la relación próxima entre el creador y la creación, así como la monstruosidad subyacente de la propia criatura: «Aportan [los muñecos] más credibilidad a la hora de tratar al monstruo. Es una forma de expresión muy hermosa que encaja con la propuesta lírica que pretendo. Son seres creados por nuestras manos, y en cierto modo reproducíamos la historia de Víctor Frankenstein al dar forma a nuevas criaturas. Así podíamos sentirnos creadores en el sentido más primordial y literal» (Villora, 2009: 10).

5 De hecho, para la puesta en escena de los tres espectáculos, Liddell recurre nuevamente a la imagen del muñeco: «*El matrimonio Palavrakis*, obra en la que la horizontalidad del suelo se ve sustituida por una montaña de cuerpos de muñecas de plástico con los miembros desarticulados [...] En *Once upon a time in West Asphyxia* el techo está tapizado con osos de peluches colgados como en una barraca de feria. En *Hysterica Passio* numerosos hilos rojos unen a los personajes en escena a unas guirnalda de luces de feria...» (Garnier, 2012: 127). Con ello, la dramaturga promueve una estética intensamente visual, que recuerda las instalaciones de la artista plástica francesa Annette Messager, que se caracteriza por presentar peluches y muñecos desmembrados. Ambas creadoras enfatizan y corrompen estos juguetes infantiles para demostrar el horror que encierra nuestra cotidianidad.

6 Entre estos temas tabúes que apunta Hartwig se puede destacar: las violaciones de las niñas en *Y cómo no se pudo... Blancanieves* (2005) o *Yo no soy bonita* (2005); la violencia de género en *Enero* (2006) o *La casa de la fuerza* (2009); la inmigración en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) o *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (2007); o el abuso de poder en *El año de Ricardo* (2005).

Liddell decide trabajar con el monstruo sin nombre⁷ de Shelley para reflexionar sobre diferentes conceptos –creador/criatura, belleza/fealdad, vida/muerte– para recoger el dolor y el horror de la humanidad. Al igual que la novelista inglesa, la dramaturga opta por reconstruir una historia lineal, ordenada cronológicamente desde el nacimiento hasta la persecución del monstruo después de la muerte de Elisabeth (curiosamente Liddell opta por un final más abierto sin un castigo, pues ni Víctor Frankenstein ni su criatura mueren). A través del moderno Prometeo, del *plasticator* que perpetúa la especie, aunque esta vez mediante el cuerpo de cadáveres humanos, Shelley desvela, justamente, la atracción que siente el individuo por la parte oscura de la humanidad, por nuestra monstruosidad –consensuada directamente con nuestra propia hipocresía que consiente la creación de dichos monstruos, aunque, finalmente, los repudian–.⁸ Al fin y al cabo, la escritora británica ofrece una profunda reflexión sobre la naturaleza humana, sobre el afán de creación que despertaba la revolución científica impulsada por el positivismo. Un afán de grandeza que necesariamente desemboca en castigo del y para el hombre, como son las múltiples muertes de la novela (el ciego, la niña, William, Elisabeth, Víctor, etc.) y que Liddell recoge para mantener un pulso en contra de la era globalizada del nuevo milenio.

EL NACIMIENTO DE UN MONSTRUO

Si nos fijamos en la definición de la RAE, el término monstruosidad acepta dos acepciones: «Desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular» y «Suma fealdad o desproporción en lo físico o en lo moral». La idea de monstruosidad se define desde el físico, la moral y la estética, pues se asocia a la fealdad y la anormalidad, que pone de manifiesto la relación directa con el otro y, más concretamente, con su mirada sobre el objeto considerado monstruoso. En este sentido, la monstruosidad se enraíza en la dicotomía ancestral entre el Bien y el Mal, entre la empresa divi-

7 La tradición ha asociado el apellido del científico con el nombre de la criatura, por lo que se conoce como Frankenstein. No obstante, en el original británico, Shelley no da ningún nombre al monstruo, sino que se refiere a él mediante sustantivos como «demonio», «diablo», «monstruo», entre otros. En este sentido, Liddell, fiel a la fuente literaria, retoma la anonimidad de la creación: «La tarea de los científicos consiste en hallar nuevos nombres pero tú, tú has olvidado poner nombre a lo que has creado» (Liddell, 2009a: 20).

8 Una muestra de esta atracción se puede encontrar en el proyecto fotográfico de la americana Diane Arbus, en la década de 1960, a través del cual, impulsada por su fascinación, retrata personajes marginales, monstruos de feria, enfermos mentales, y otros seres etiquetados por su aparente «anormalidad».

na y su concepción del universo vertebrado en las contraposiciones de lo bello y feo, de lo bueno y malo, de lo verdadero y falso, por lo que su representación y existencia se transportan más allá de los límites fijados por la naturaleza, alejados de los patrones y los cánones diseñados por la sociedad. El hijo contranatura de Víctor Frankenstein, y, por extensión, el conjunto de monstruos contruidos por el imaginario creativo, desde personajes metamorfoseados en la mitología griega o romana hasta los cyborgs o zombies en claro auge en los últimos años, sirve de punto de partida para el estudio de la condición humana.

Antes del despertar de la criatura, Shelley anticipa, durante su proceso de creación, el horrible resultado que se avecina. En efecto, a pesar de sus buenas intenciones por crear un hombre bueno y bello, rápidamente se ven truncadas por el uso de una escala demasiado gigantesca para concebir un ser humano bien proporcionado. Un hecho que Angélica Liddell también subraya:

Intentó que su creación fuera hermosa.
Que los miembros estuviesen proporcionados
y sus rasgos no carecieran de belleza.
¿Por qué se ha vuelto entonces tan repugnante al cobrar vida? (Liddell, 2009a: 19)

Si el experimento de Frankenstein es un éxito porque consigue crear vida humana a partir de otros cadáveres, solo lo es a medias, ya que su criatura es horriblemente fea. Tanto es el impacto que causa esta visión del cuerpo re-compuesto del monstruo que Víctor decide abandonarlo. A partir de este primer rechazo, se puede observar el afán de Angélica Liddell por deconstruir, en términos derridianos, esta visión horrorosa del cuerpo del monstruo al invertir las oposiciones jerárquicas que lo caracterizan, ya que la dramaturga plantea una historia que brinda una lanza a favor del ser marginado a la vez que condena al resto de la sociedad por su falta de comprensión hacia cualquier persona diferente:

Nuestro deber consistía en comprender al monstruo,
no abandonarle aunque nos fallaran las fuerzas.
Impedir que el barro se secase y que el molde se partiera.
Mantener la luz encendida,
alimentar la obsesión,
soñar con cerebros.
Acabarte para tener poder sobre ti. (Liddell, 2009a: 17)

Esta referencia a la necesidad de comprensión del monstruo, es decir de ponerse en su lugar, favorece la lectura de la monstruosidad desde la estética de «lo sublime», propuesta por Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo bello y lo sublime* y continuada por Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* y, posteriormente, en la *Crítica de la facultad de juzgar*. En efecto, a partir del siglo XVIII, la ética empieza a desligarse del arte y promueve una mayor libertad en sus manifestaciones. Con ello, la noción de belleza que regía el «buen gusto» de cada época deja espacio a la fealdad, a la distorsión y otras creaciones que no encajaban con los cánones establecidos (Danto, 2005). Lo sublime sirve, entonces, como vehículo para la producción de individualidades marginadas que se enfrentan a colectivos que las rechazan. El hecho de que la criatura de Frankenstein sea, a ojos del resto de la comunidad, un monstruo de dimensiones gigantescas, propio del «sublime matemático» kantiano, no solo otorga un componente siniestro al relato de Shelley, sino que este se acentúa con la decisión de Liddell de usar títeres para el espectáculo porque «está animada por un espíritu de transgresión, que, como en Foucault, Bataille, Blanchot y otros autores, trasciende los planos de lo político y de lo ético, y llega hasta la esfera de lo epistemológico y lo ontológico. Está planteando cuestiones que afectan al ámbito del conocimiento y de la propia existencia» (Gutiérrez Carbajo, 2009: 90).

Para Shelley, el monstruo se acerca más al demonio que a un individuo común: «La gigantesca estatura y su aspecto deformado, más horrendo que nada de lo que existe en la humanidad, me demostraron de inmediato que era el engendro, el repulsivo demonio al que había dotado de vida» (Shelley, 2012: 189-190). En cambio, Liddell presenta a un personaje feo, pero no por ello menos humano que el resto de sus lectores/espectadores, cuya monstruosidad se entiende como una construcción cultural que nace de un espacio simbólico de rechazo del otro por su componente diferenciador. Como apuntaba Freud, lo siniestro, el *unheimlich*, traduce aquello familiar que ha dejado de serlo por medio de la represión: «lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente» (Freud, 1991: 30). Y, ciertamente, la presencia en escena del títere evidencia este intento de desvanecer el límite entre la ficción y la realidad, por lo que lo siniestro, aliado a la sublimidad, confronta al individuo con el terror por el engendro de un Frankenstein demasiado humano. El monstruo se

construye desde la heterología,⁹ se despliega desde la otredad, desde un lugar que no es el propio, desde una alteridad constitutiva. La criatura creada por Frankenstein no es un monstruo en sí mismo, sino que dicha etiqueta le ha sido impuesta por la sociedad:

No salgas.
 Tu dulzura no coincide con el tamaño de tus dedos.
 Ahí fuera eres cuerpo sobre todo,
 cicatrices que ellos tomarán por surcos donde clavar las azadas. (Liddell, [2009a: 24])

La relación entre Víctor y su creación muestra una fuerte interconexión porque cada uno necesita del otro para existir, para dar un sentido a sus vidas porque «los padres también son padres de sus hijos muertos» (Liddell, 2009a: 20), porque «Al fin y al cabo, la historia de los enemigos/ termina siendo una historia de amor» (Liddell, 2009a: 43). No obstante, el científico se deshace de su monstruo que erra por el bosque. Esta huida hacia la soledad marca un antes y un después en el desarrollo psicológico del ser marginado. Si su monstruosidad no parece ser de gran importancia mientras vive lejos de la humanidad, cuando se opera el re-conocimiento de la diferencia de su cuerpo respecto al resto de la comunidad se presagia el terrible final de la novela de Shelley porque «aún no sabe que matará» (Liddell, 2009a: 25), pero se intuye su venganza. El rechazo que sufre la criatura, consciente de esta diferencia física, pone de manifiesto una nueva interconexión con todo el conjunto social que le rodea, pues revela la monstruosidad encerrada en cada uno de los seres humanos:

Y debemos pensar como monstruos para que tú lo seas.
 Hace falta valor para que nuestra cara retorcida aparezca en tu cara.
 El monstruo ha sido nuestro espejo roto. (Liddell, 2009a: 17)

La imagen del espejo que utiliza Liddell confluye directamente con el original inglés, ya que, tanto en la novela de Shelley como en el drama, la mirada es crucial para entender la verdadera tragedia del monstruo cuyo rostro reflejado en el agua, tal Narciso, le propulsa a este estado de re-conocimiento sobre su condición. No obstante, la dramaturga traspasa la mera visualiza-

9 Término, procedente del griego *hetero* (lo otro) y *logos* (el conocimiento), acuñado por Georges Bataille, en torno a los años de 1930, en sus investigaciones sobre Sade, «La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels)» (1970: 59-60), y el fascismo «La structure psychologique du fascisme» (1970: 339-371). Posteriormente será desarrollado por Michel de Certeau en *L'absent de l'histoire*, publicado en 1973.

ción física de los cuerpos que le rodea para apuntar que la monstruosidad se esconde en el interior de las personas.

El rechazo que sufre el monstruo es doblemente cruel porque, además de ser un sentimiento colectivo, parte de su propio padre, incapaz de transmitir amor y afecto a su criatura. En este sentido, el monstruo se erige, según los postulados de la psicología analítica desarrollada por Jung acerca del inconsciente colectivo (1991), como un arquetipo que define al individuo en su totalidad, pues, además de ser una imagen visual contundente e inquietante, representa la parte contingente del ser humano, el impulso exterior que deteriora la esencia de cada uno. Si la esencia de la criatura de Frankenstein se asemeja al sujeto universal, las características intrínsecas de la monstruosidad, de la perversión evidencian el proceso psíquico humano. La dramaturga, en su composición poético-dramática, a pesar de recalcar la deformidad, no ahonda en exceso en ella, por lo que el personaje se asemeja con mayor facilidad a un hombre cualquiera. Si bien se ve caracterizado por sus fuerzas y su proporción física descomunales, el horror que produce en los demás nunca permite al lector/espectador llevar a cabo ningún retrato realmente convincente de la totalidad de la figura del monstruo.¹⁰

A través de las palabras y los actos, el hombre deforme se convierte en «aullido» (Shelley, 2012: 289), en «grito» (Liddell, 2009a: 26). A pesar de poseer una buena capacidad de razonamiento no tiene ninguna posibilidad de convertirse en uno más, incluso el ciego lo acaba rechazando. La palabra no constituye ningún «remedio a la fealdad» (Liddell, 2009a: 26) porque «cuantas más palabras conoce más tristeza y temor siente» (Liddell, 2009a: 27), sino que sufre un proceso de corporeización, ya que encierra el significado de lo que caracteriza el físico del monstruo. Sin embargo, la dramaturga decide traspasar esta frontera y busca ensalzar la dulzura y la ternura que brota del personaje porque su maldad no es más que la reacción natural del odio que ha recibido desde su nacimiento.

TERNURA Y SENSUALIDAD: LA IMPORTANCIA DEL CUERPO DEL OTRO

Durante la representación de la obra, Liddell decide marcar la interconexión entre el creador y su creación mediante el uso del títere cuya figura se

¹⁰ Seguramente por este motivo Angélica Liddell haya decidido acompañar la puesta en escena de su composición poético-teatral de la técnica bunraku, puesto que si el texto encierra imágenes desdibujadas de la monstruosidad del engendro de Frankenstein, el títere evita cualquier confusión y sitúa su cuerpo deforme en el centro del discurso.

plantea como una prolongación del propio cuerpo. Ambos sujetos emanan de una misma fuente y, necesariamente, comparten rasgos definitorios, a la vez que se contraponen. De alguna manera, la dramaturga le otorga cierta sustancia, cierto estar en el mundo, lo que permite llevar a cabo un diálogo directo con el otro. Pero no se trata de un diálogo verbal (puesto que el monstruo es un títere) sino corporal. Si en la técnica bunraku, los manipuladores solo forman parte del espectáculo porque son los encargados de dar vida a los muñecos, en la pieza de Liddell la actriz sale del anonimato e inicia una relación, un intercambio corporal con su creación, con su monstruo. De manera que la figura del titiritero pasa de ser un objeto a un sujeto de la acción, pues ya posee un papel en la obra. Liddell es mujer; el monstruo, un hombre. Dos características a simple vista básicas y perceptibles con una sola mirada, pero que permite mostrar la importancia del diálogo entre los dos cuerpos porque se extienden más allá de los límites del texto y asumen distintas lecturas posibles. En efecto, si en *Frankenstein o el moderno Prometeo* aparece un mundo de hombres en el que las mujeres ocupan una posición retraída, la dramaturga, en este caso la actriz, sustituye la figura del padre encarnado por Víctor Frankenstein para ser madre del engendro. Esta decisión entronca directamente con su afán por recalcar la ternura del monstruo y, de alguna manera, por reivindicar la importancia de la educación en la etapa de crecimiento de cualquier hijo –muy presente en el *Tríptico de la aflicción*–.

Liddell se acerca a la concepción desarrollada en *Émile ou de l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau,¹¹ que supone una revolución en la materia, a través de un joven huérfano sin madre y con un padre que muere prontamente –una grande coincidencia con el engendro de la criatura de Víctor creada sin la figura materna y con un padre que lo abandona desde su nacimiento–. El filósofo francés propone un nuevo modelo educativo basado en el espíritu crítico. El aprendizaje alcanza, entonces, un orden más intuitivo que se va modificando según la edad de los niños para integrar las normas sociales, lo que le permite no marginarse de la sociedad, puesto que conoce sus reglas, aunque pueda emitir un juicio personal acerca de estas. En la novela, el monstruo es capaz de leer, aprender una nueva lengua gracias a lo que encuentra en su entorno. Sin embargo, Rousseau (1966: 35-37) también advierte, en el

11 La dramaturga se aproxima a menudo a las obras de los grandes pensadores ilustrados. La idea del bufón de *El neveu de Rameau* de Diderot –se ha publicado una edición de *Perro muerto en tintorería: los fuertes* junto al clásico del filósofo francés– y la revisión de la sociedad de *Le contrat social* de Rousseau son hitos fundamentales para entender la radicalización de la dramaturgia de Angélica Liddell de los últimos años.

Libro I, que «un homme abandonné dès sa naissance à lui-même parmi les autres serait le plus défiguré de tous», reivindicando la importancia del papel del amor de la madre en la educación de los hijos. Así, la dramaturga parece atender a las dos enseñanzas del francés al considerar necesario el estudio del hombre desde el hombre, en este caso la monstruosidad física como reflejo del alma –nuevamente la mirada y, sobre todo, la imagen del reflejo opera un papel clave–, y al elegir la figura femenina como madre del títere.

A medida que avanza el espectáculo, la progenitora se va desvaneciendo, como también ocurre con los manipuladores del teatro bunraku que logran volverse invisibles a ojos del espectador para dejar pleno protagonismo a las marionetas, y subyace un componente erótico-sensual, por lo que la progenitora se convierte en una posible amante. Los dos cuerpos, el títere y la actriz, parecen tocarse, rebozar la frontera entre el artista creador y su criatura para entrar en un juego erótico peculiar. En la novela de Shelley, el deseo del monstruo de tener una mujer a su lado para huir de su soledad y, por consiguiente, obtener una acompañante a su imagen y semejanza, «necesariamente horrenda» (Liddell, 2009a: 38), da cuenta del ansia por tener una comunidad propia de la que no podrá ser rechazado porque:

Quedó tan lleno y tan hermoso aquel sexo
que merece una mujer,
aunque sea repugnante. (Liddell, 2009a: 38)

De manera que la voluntad de creación de una novia confiere al amor un papel fundamental –la sentencia final de la pieza de Liddell, recogida anteriormente en la exposición, es «la historia de los enemigos termina siendo una historia de amor»–, puesto que parece ser la única tabla de salvación posible:

Si no pueden sentir amor por él allá ellos,
sentirán miedo.
Y será Víctor quien lo sienta con más fuerza.
En sus manos está.
¡Temed, temed la tiranía de los hijos!
Yo soy tu desgracia. Padre. (Liddell, 2009a: 33)

En otra obra de la dramaturga, *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción* (2009), ella misma adopta esta lectura sobre sus propias experiencias: «[m]i comportamiento es similar al del monstruo. Si no me aman haré todo lo posible para que sientan miedo. Soy la hija del doctor Frankenstein. No tengo nombre» (Liddell, 2009b: 89). Sin amor el monstruo no

puede vivir porque la soledad es demasiado pesada; solo puede desencadenar odio y venganza. Retomando los postulados de Jung, la criatura, mediante este deseo de compartir su existencia con una mujer, se encuentra en un proceso de individuación efectivo. En otras palabras, el monstruo demuestra su afán de individualismo que, dada su peculiaridad física, sería la única manera de poder disfrutar de la vida.

Liddell impulsa las muestras de afecto, de cariño entre el monstruo y su manipuladora mediante caricias que representan una forma de comunicación entre dos cuerpos que no pueden usar la palabra para expresarse porque el uno es grito y la otra debe permanecer muda durante el desarrollo del espectáculo al asumir la figura del titiritero. La elección de la dramaturga permite entrever una manera de superar la primera barrera que marca la diferencia con el monstruo, ya que los cuerpos también sirven de medio de expresión. De ahí la importancia de que el cuerpo del títere sea imponente, sea como un ser humano mudo que se expresa a través de su comportamiento. Las menciones a la corporeidad del monstruo son constantes, lo que plasma dos planos de interpretación distintos: por un lado, se trata de un personaje con una sensibilidad y una ternura inigualable que acaricia, abraza, ama como se evidencia en el momento en el que estrecha la niña muerta, asesinada por otra persona; por otro lado, estos buenos sentimientos se contraponen con su aspecto físico, que le convierte en blanco de las miradas y los golpes:

Nunca crecerá porque no es un niño,
tendrá siempre la misma estatura,
las mismas proporciones.
No le importa quién es sino qué es.
Dónde habitará el alma de este rompecabezas hecho de cadáveres.
En vez de unido parece estar descuartizado. (Liddell, 2009a: 23)

La mirada que se ejerce sobre el cuerpo también enlaza necesariamente con el concepto de lo sublime, pues marca una mezcla de deseo y de miedo, lo que Jean-Luc Nancy (1991) denomina el «sublime finí», consciente de los límites definitorios del ser humano, que desplaza la visión del horror desde el interior del sujeto hacia su propia corporeidad. La belleza se contrapone a la fealdad desde la mirada de uno mismo, pero también del otro. Siguiendo los postulados de Freud, se aprecia una clara referencia al discurso de un «yo» pautado por la «percepción-conciencia». Un enfoque que utiliza los estímulos tanto del mundo exterior como de la interioridad para construir el sujeto. En este sentido, el espejo se ve asociado, en términos psicoa-

nalíticos, al reflejo de la imagen del mundo, pero no el mundo propiamente dicho, sino a una imagen que se hace de él. Según Lacan, se debe hacer una clara asociación con el mundo infantil, ya que el niño encuentra, a través del espejo, el reflejo de su «yo», de su aspecto físico, que se convierte en una especie de forma alienada que traduce cierto narcisismo propio del «yo» imaginario. De manera que el mirarse en un espejo se entiende como una experiencia básica de construcción del cuerpo –un elemento fundamental para convertir el ser en un todo–.

NUEVOS PROMETEOS

Sin duda, la alusión directa, desde el título de Shelley, al mito de Prometeo marca un sustrato fundamental en la configuración del personaje de Víctor Frankenstein, que se perfila como un moderno Prometeo, como el titán que desafió a los dioses. El experimento de la creación de vida humana representa, tomando las palabras de Edgar Allan Poe, la «experiencia de los límites», es decir, la perdición y la destrucción del «yo». La empresa científica de este nuevo Prometeo nace de un profundo afán por sobrepasar los límites fijados por la naturaleza. Su capacidad para insuflar aliento a la criatura no solo desvela sus aptitudes técnicas, sino, justamente, su desafío al orden natural. De ahí que, inevitablemente, Víctor Frankenstein deba ser castigado por su osadía al alterar el orden natural. Pero la novelista decimonónica modifica la condena del personaje, pues los dioses no toman cartas en el asunto, al ser su propia criatura la que asume este papel. Así pues, Mary Shelley lleva a cabo una dura crítica en contra del positivismo de su época, en contra de la evolución científica que florece a partir del siglo XIX, fruto de las revoluciones industriales que conocerán muchos países europeos, en contra del denominado mito del progreso:

Si para Victor Frankenstein el paso de la pseudociencia a la ciencia conlleva el triunfo en la empresa que le venía preocupando desde su niñez, la creación de la vida, para Mary Shelley la Ciencia con mayúsculas muestra sus fallas, de ahí que, como primera novela de ciencia ficción, *Frankenstein, o el moderno Prometeo* cuestione, como la hará posteriormente toda una tradición literaria variada y rica, los adelantos científicos que, en este contexto concreto, han desafiado la naturaleza de un Dios creador y, por tanto, sólo pueden conducir a la destrucción. (Pulido Tirado, 2012: sp)

En la novela, la ciencia recibe un tratamiento moralizante, ya que se ve vencida por su propio fruto en contra de la *hybris*, el orgullo y la soberbia del ser humano. En el caso de la obra dramática de Liddell también se percibe una dura crítica en contra del devenir de nuestra sociedad, pues, como apunta Heredia, el fin de milenio se caracteriza por «la desarticulación de la idea de progreso, de la emergente fragmentación del sujeto, de la crisis del núcleo familiar, de la noción globalizadora» (citado por Eguía Armenteros, 2007: 176). Esta fractura entre la tradición y el progreso, entre la percepción de un sujeto cada vez más fragmentado en la era de la globalización, evidencia el afán de la dramaturga por volver su mirada hacia este arquetipo junguiano, hacia una tradición más ancestral y común a todos los seres humanos. De hecho, la voluntad de crear un espectáculo de títeres marca también el legado de la tradición teatral, del ritual –en clara consonancia con el pensamiento de Artaud– al contraponerse al uso de otro artilugio que emulara la monstruosidad del hijo de Víctor. Sin embargo, Liddell no castiga directamente a ninguno de los dos personajes. Si bien es cierto que las muertes del ciego, de la niña, de William y Elisabeth aparecen retratadas, Víctor y Frankenstein salen ilesos de sus hazañas, puesto que la pieza se cierra con el momento de la persecución entre ambos. Este final abierto produce un intenso escalofrío porque pone de manifiesto que el peligro sigue todavía acechando fuera.

La influencia del mito de Prometeo empara las dos figuras masculinas protagonistas, ya que tanto el científico como el propio monstruo se aparentan al *plasticator*. Ambos, aunque partiendo de dos motivaciones distintas, quieren concebir un nuevo ser artificial. Esta cercanía entre los dos hombres pone de relieve la presencia de un tema recurrente en las letras victorianas, la figura del doble, en obras como *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson o *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, entre otras. Para entender esta figura del doble, tanto en el *Frankenstein* de Shelley como de Liddell, es fundamental tomar en consideración, nuevamente, la importancia de la mirada del otro sobre el propio sujeto. El reflejo del alma de los personajes se traslada a la imagen del doble porque este se convierte en su *alter ego* o, mejor dicho, su *alter ídem*. En este sentido, el monstruo es un espejo sobre el que se proyecta la imagen más deshumanizada, los sentimientos más negativos de Víctor:

Él no quiere la libertad.
Quiere un nombre,
para ensuciarlo o limpiarlo.

Pero te arrebatara el tuyo.
Te arrebatara el nombre y escucharán Frankenstein,
y Frankenstein será el monstruo.
Y nadie, nadie se acordará de ti,
V́ctor Frankenstein. (Liddell, 2009a: 32)

Además, el hecho de que la tradición haya asociado el nombre del monstruo con su progenitor también pone de manifiesto esta lectura del desdoblamiento de la figura del creador, que la dramaturga usa, «Frankenstein se apiada de V́ctor Frankenstein» (Liddell, 2009a: 35), para legitimar la relación filial entre ambos, para enfatizar la importancia del nombre como marca distintiva de una persona. Esta distinción entre padre e hijos, fundamental en el desarrollo dramático posterior de Liddell, revela un nuevo desdoblamiento presente en la novela de Shelley: «la interpretación del tema del doble como una versión del tema de la maternidad. El monstruo que Mary inventa puede verse también como una interpretación simbólica de la tiranía de la maternidad sobre la mujer» (Ferré, 1992: 35). De hecho, en *Frankenstein* se aprecia esta semilla del deseo de no maternidad, desarrollada en *Lesiones incompatibles con la vida*, de la dramaturga:

Nunca hijos.
Nunca infectar un vientre.
Nunca más sangre de tu sangre.
Nunca lagrimeos a media noche, babas, fiebres, mierda, orín.
Nunca olor a colonia y leche.
¡Nunca!
Miedo al cuerpo blanco que llora y pide. (Liddell, 2009a: 39)

En el caso de su reescritura de la novela de Shelley, su rechazo a la maternidad pone de manifiesto el origen de la maldad de los dos hombres protagonistas. Asimismo, Liddell ahonda en este juego desdoblado entre los personajes, en este caso entre la actriz-manipuladora y el monstruo-títere, ambos unidos por unos hilos, mediante una carga erótico-sensual de los dos cuerpos. En el escenario, son dos elementos claramente perceptibles que parecen diferenciar el sujeto que representa del objeto representado. No obstante, Liddell decide incluir al sujeto manipulador como parte del espectáculo, lo que lo convierte, de alguna manera, también en objeto al representar la prolongación de su cuerpo: «Actor y rol, sujeto i objecte, són *substancialment inseparables*» (Knoedgen, 2003: 81).

Al comprobar toda esta serie de roles desdoblados entre el creador y su creación, tanto en un único cuerpo como en dos, ¿no se podría extender esta reflexión a cualquier ser humano? Efectivamente, el propósito de Liddell recae en esta necesidad de evidenciar la monstruosidad de todos los individuos. Si, en un principio, la aparición de los títeres puede suponer una distancia para la plena identificación con el monstruo, pronto se supera la barrera porque representa una parte de nosotros:

Justament pel fet que la representació del teatre de figures és escindida, el subjecte escènic pot triar lliurament la seva forma d'aparició fora o dins del rol. Però el fet que la representació és *contradictòria* –aquesta llibertat «fantàstica» que és *al mateix temps* perceptible des del punt de vista *funcional i autorial*– permet a l'espectador d'aquest teatre de figures «retroactiu» participar d'una creació inacabable: el comportament humà es converteix en matèria. La matèria comença a actuar. Els objectes esdevenen contrincants. (Knoedgen, 2003: 88)

Al tratar de la relación entre Víctor y su engendro se ha puesto de manifiesto que el uno se siente hijo mientras que el otro huye de su papel de padre. A través de ello, Angélica Liddell presenta una dura crítica en contra del abuso de poder de los padres sobre los hijos y, por extensión, sobre el conjunto de la sociedad, puesto que imposibilita una plena elección vital de sus habitantes.

Una vez dejado en el mundo, Frankenstein no puede seguir la vida que quiere, sino que su destino está predestinado a un trágico final, al mismo tiempo que su criatura está, desde el inicio, condenada al rechazo social porque «el muñeco de Frankenstein solo podrá entablar relación frente a la *indiferencia* de su *entorno privado* mediante *juegos rituales del exceso* –asesinatos, mutilaciones– que conducirán finalmente a todos a la misma *Pasión*, una *cereemonia de martirio* final entre creador y ser creado con la que se identificarán» (Eguía Armenteros, 2007: 179). Se trata de una visión horrorosa que convierte al ser humano (creador de monstruos) en sujeto capaz de controlar no solo el destino del resto de la comunidad, sino también de otro cuerpo para manipularlo a su antojo –muestra de ello es la elección, justamente, del títere–, lo que se asemeja, a su vez, a la figura de Prometeo. En una pieza anterior a la reescritura del clásico de Shelley, *Leda* (1993), Liddell recuerda que el ser humano está compuesto de diferentes materias orgánicas: «Un poco de carne, un poco de huesos, un poco de pelo, un poco de sangre y un poco de mierda. ¿Qué otra cosa pretendéis ser?» (1993a: 152). A su vez, en su acción performativa *Boxeo*

para células y planetas. *El miedo a la muerte como origen de la melancolía* (2006), Liddell sigue en esta misma línea porque construye su espectáculo partiendo de la idea de que todos estamos «hechos de la misma materia que los cadáveres» (Liddell, 2006:¹² 3). En este aspecto, cualquier cuerpo humano puede trocarse en retazos que recuerdan la materia cadavérica del monstruo, por lo que todos podemos ser posibles monstruos, posibles Frankensteins, posibles Prometeos. Si Liddell decide no castigar con la muerte a sus dos protagonistas, significa que el monstruo sigue entre nosotros, puesto que en nosotros está la semilla de la monstruosidad, el afán de crear constantemente sujetos (los hijos) y objetos (los productos de consumo) que dependan de nuestros criterios y, por consiguiente, de nuestra parte más malévola porque, retomando las palabras de la dramaturga, «aguardan [o, mejor dicho, aguardamos] aún muchas horas de sufrimiento» (Liddell, 2009a: 42). Sin castigo, no hay redención y sin redención, no hay descanso posible para la humanidad, condenada a errar para perseguir, junto a Víctor, a la monstruosa creación.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALDIS, W. Brian (1990): *Frankenstein desencadenado*, Ediciones Minotauro, Barcelona.
- BALDICK, Chris (1987): *In Frankenstein's Shadow. Myth, Monstrosity, and the 19th Century Imagination*, Clarendon Press, Oxford.
- BATAILLE, Georges (1970): *Œuvres complètes*, 2 tomos, Gallimard, París.
- BURDIEL, Isabel (2012): «Introducción», en Mary W. Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Cátedra, Madrid.
- CERTEAU, Michel de (1973), *L'Absent de l'histoire*, Mame, París.
- CHECA, Julio (2009): «Lo fantástico y el teatro español del siglo xx», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Universidad Carlos III de Madrid, pp. 152-177.
- DANTO, Arthur C. (2005), *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, Paidós, Barcelona.
- EGUÍA ARMENTEROS, Jesús (2007): «Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia», *Teatro: Revista de estudios escénicos*, Segunda época, n°21, Universidad de Alcalá, Madrid, pp.173-200.
- FERRÉ, Rosario (1992): «Frankenstein: una versión política del mito de la maternidad», *Debate feminista*, México. Disponible en <<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/franke1042.pdf>> [11.11.2014]
- FREUD, Sigmund (1991): *Lo siniestro*, Hesperus, Barcelona.

12 Esta obra se publica en soporte digital sin especificarse ninguna fecha concreta de publicación, por lo que hago referencia a la fecha de estreno del espectáculo.

- HARTWIG, Susanne (2003): «¿Alteridad monstruosa? La estética de Angélica Liddell», en Susanne Hartwig y Klaus Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Valentia, Francofurti Moenani, pp. 61-71.
- GARNIER, Emmanuelle (2012), «El “espíritu de lo grotesco” en el teatro de Angélica Liddell», *Signa*, 21, pp. 115-136.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2009), «El animal no humano en algunas obras teatrales actuales», *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 34, n.º2, pp. 67-92.
- HENRÍQUEZ, José (1998): «Elegía romántica», *La guía del ocio*, disponible en <<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa4.htm>> [11.11.2014]
- HEVIA, Elena (1998): «El monstruo títere», *El periódico*, disponible en <<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa5.htm>> [11.11.2014]
- JUNG, Carl Gustav (1991), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona.
- KLEIST, Henrich (2005): *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- KNOEDGEN, Werner (2003): *El teatro imposible: per una fenomenologia del teatre de figures*, Institut del Teatre, Barcelona.
- LEVINE, George (1979): «The Ambiguous Heritage of Frankenstein», en George Levine y Ulrich C. Knoepfelmacher (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California, Berkeley, pp. 3-30.
- LIDDELL, Angélica (1993a): *Leda*, Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, pp. 94-155.
- ____ (1993b): «El teatro de la pasión», en Angélica Liddell Zoo y Juan Mayorga, *Leda y El traductor de Blumemberg*, Nuevo Teatro Español, Centro Nacional Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, pp. 87-93.
- ____ (2006): «Boxeo para células y planetas. El miedo a la muerte como origen de la melancolía», *Artea: investigación y creación*, disponible en <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/242/angelicaliddell_boxeoecelulas.pdf>[11.11.2014]
- ____ (2009a): *Frankenstein y La historia es domadora del sufrimiento: 2006*, Eugenio Cano Editor, Fuente del abanico, Sigüenza.
- ____ (2009b): *Monólogo necesario para la extinción de Nubila Wahlheim y extinción*, Artezblai, Bilbao.
- ____ (2011): *Tríptico de la aflicción: El matrimonio Palavrakis, Once upon a time in West Asphixia. O hijos mirando al infierno, Hysterica Passio y Lesiones incompatibles con la vida*, Artezblai, Bilbao.
- MUÑOZ-ROJAS, R. (1998): «Estreno de un musical y una obra de títeres. Dos montajes sobre Frankenstein ofrecen visiones diferentes del mito», *El País*, disponible en <http://elpais.com/diario/1998/01/08/madrid/884262264_850215.html> [11.11.2014]
- NANCY, Jean-Luc (1991): *Une pensée finie*, Éditions Galilé, París.
- PASCUAL, Itziar (1998): «Alma de lártex. Atra Bilis resucita el monstruo de Shelley con la técnica Bunraku», *Metrópoli*, disponible en

- <<http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa1.htm>>
[11.11.2014]
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1998): «Frankenstein y la mujer-vampiro se citan en Ar-
tenbrut. Dos espectáculos de ‘monstruos’ en el Festival de Teatre Visual i de
Titelles», *El periódico*, disponible en
<[http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa8.
htm](http://parnaseo.uv.es/ars/autores/liddell/frankenstein/prensa/prensa8.htm)> [11.11.2014]
- PULIDO TIRADO, Genara (2012), «Vida artificial y literatura: mito, leyendas y ciencia en
el *Frankenstein* de Mary Shelley», *Tonos digitales. Revista de estudios filológicos*,
Murcia, disponible en <[http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/
estudios-24-vida_artificial.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-24-vida_artificial.htm)> [11.11.2014]
- RODRÍGUEZ VALLS, Fernando (2011): «El *Frankenstein* de Mary Shelley (1797-1851)», *Thé-
mata. Revista de filosofía*, n° 44, Sevilla, pp. 473-484. Disponible en
<<http://institucional.us.es/revistas/themata/44/29%20RodriguezValls.pdf>>
[11.11.2014]
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1966): *Émile ou de l'éducation*, GF: Flammarion, Paris.
- SHELLEY, Mary W. (2012): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Cátedra, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (2005): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil,
París.
- VÍLLORA, Pedro (1998), «Frankenstein el monstruo distante», *Ajoblanco*, n° 105, p. 91.
- (2009): «Ayer y hoy de Angélica Liddell», en Liddell, Angélica (2009): *Frankenstein
y La historia es domadora del sufrimiento: 2006*, Eugenio Cano Editor, Fuente del
abanico, Sigüenza, pp. 7-11.

TEATRALIDAD Y ELEMENTOS FANTÁSTICOS EN LAS CASAS DEL TERROR

MIGUEL CARRERA GARRIDO

Universidad Marie-Curie-Skolowska de Lublin (Polonia) /
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM)
mcarreragarrido@gmail.com

Recibido: 30-06-2014

Aceptado: 07-10-2014

RESUMEN

En este texto defino las casas del terror como la forma escénica más propicia para la recreación del miedo. Ante las limitaciones del teatro convencional para este fin, se presentan las casas del terror como la opción más fecunda, llevando al límite la ruptura de la cuarta pared y haciendo intervenir al público en el espectáculo. Normalmente desechadas por la academia, en torno a ellas no existe bibliografía científica. Comienza, pues, el artículo por definir el objeto de estudio y ofrecer ejemplos significativos. Procede a continuación a legitimar su naturaleza enteramente teatral, vinculándolo con la línea posdramática; y en última instancia, toma en consideración el papel que juegan los elementos sobrenaturales en la respuesta emocional de los asistentes, lo cual sirve de base para entender el funcionamiento profundo de las casas del terror.

PALABRAS CLAVE: casas del terror; teatralidad; interactividad; terror; fantástico.

ABSTRACT

In this text I define haunted attractions as the most suitable stage form to recreate fear. In light of the limitations of conventional theatre in this regard, haunted attractions become the most productive option, pushing the rupture of the fourth wall to the limit and involving the audience in the show. Normally dismissed by the Academy, there is no scientific bibliography about them. The article starts off, then, defining the object of study and offering significant examples. It goes on to demonstrate its fully theatrical nature, linking it with the postdramatic; and lastly, takes into consideration the role played by supernatural elements in the participants' emotional response,

which contributes to an understanding of the deep functioning of haunted attractions.

KEYWORDS: haunted attractions; theatricality; interactivity; horror; fantastic.

1. INTRODUCCIÓN

En mi artículo, que surge de un texto anterior, en el que me planteaba las aptitudes de la escena para recrear el miedo tal y como lo hacen la narrativa y el cine, me propongo estudiar las casas del terror como sucedáneos teatrales, donde lo fantástico y terrorífico encontrarían un acomodo equiparable al que disfrutaban en el cuento breve y en el largometraje; equiparable, vale aclarar, en términos de aprovechamiento y explotación de las posibilidades del género, más que en un plano semiológico o pragmático; pues, como traté de demostrar en mi anterior aporte, la mera traslación de las técnicas novelescas o cinematográficas a la escena delata las limitaciones de esta, no por cuestiones materiales, sino por otras de mucho mayor calado, como la intromisión de lo real y la imposibilidad de recrear una subjetividad genuina.¹

Modalidad hondamente autorreferencial, cuya ontología se basa en el extrañamiento y la aceptación tácita de la improbabilidad, o directa imposibilidad, de los acontecimientos narrados, la ficción terrorífica (especialmente en su variante sobrenatural) se enfrenta en las tablas a un exceso de realidad que va en detrimento de su eficacia como producto ficcional: paradójicamente asentado en unos principios realistas, la disrupción del *statu quo* representada por la intromisión de lo imposible o monstruoso revela la condición de cartón-piedra de aquel: ya Freud (1919: 34), en su ensayo sobre lo siniestro, notaba esta particularidad, y es un punto recurrente, universalmente asumido, en las consideraciones sobre lo fantástico (cfr. Roas, 2011: 14, De Beni, 2012: 36). En cuanto a la identificación subjetiva –piedra de toque del género²–, es, en sen-

1 El texto aludido saldrá publicado a lo largo del presente año, en las actas del Simposio Internacional «El teatro español como objeto de estudio a comienzos del siglo XXI», que tuvo lugar en la Universidad de Varsovia en los días 27 y 28 del pasado marzo (Carrera Garrido, 2014).

2 «No hay mejor manera de representar el miedo que fomentando la subjetividad» (Sánchez, 2002: 312). También Todorov (1970: 61) vincula la identificación con el discurso fantástico. Aclara, con todo, desde su perspectiva inmanentista, que esta «no debe ser tomada como un juego psicológico individual: es un mecanismo interior al texto, una inscripción estructural».

tido estricto, irrealizable en la representación dramática, al carecer esta de una mediación que oriente la mirada del espectador y la iguale con la experiencia de los personajes (llámese voz narrativa u ojo de la cámara) (cfr. García Barrientos, 2001: 42). Técnicas como los efectos de inmersión buerianos o expedientes basados en los medios audiovisuales (cfr. Pavis, 2008: 132 y ss.) proponen una solución provisional a esta constricción; aun esta, por desgracia, resulta insatisfactoria, máxime cuando lidiamos con un asunto tan privado e intransferible como es el miedo.

Todo esto no quiere decir que el terror no pueda manifestarse sobre un escenario. Muy al contrario, es precisamente la inmediatez del teatro lo que propicia un efectismo inédito en los demás medios: hablo de la posibilidad de romper la cuarta pared y llevar a la despavorida audiencia a cuestionar los límites entre la ficción y la realidad. En un libro o un filme, los monstruos no se materializan para aterrorizar al receptor: el espanto que se experimenta ante ellos será siempre por delegación, en simbiosis con la vivencia de los sufrientes protagonistas. En el teatro, en cambio, el horror puede llegar a sentirse en la propia piel. «What a clever horror stage production does is to remind the audience that the sense of danger is as real to you as it is to the people on stage», dice el actor y dramaturgo británico Andy Nyman (2014), coautor del exitoso espectáculo *Ghost Stories* (2010). Por supuesto, prevalece el pacto ficcional y nadie pensará que aquello no es una simulación, un juego, análogos a los narrativos o filmicos;³ la proximidad física ostenta, con todo, un inmenso potencial catártico, impensable en esos otros dominios. Aquel, es cierto, se logra a costa de abandonar los tradicionales mecanismos de la ficción, poniendo en jaque la dicotomía axial sala/escena y haciendo de los espectadores partícipes directos del espectáculo; rupturas que nos asoman a los umbrales de la figuración escénica como se ha entendido desde Aristóteles. Nada de ello impide, con todo, considerar los horizontes que se le abren al terror, en concreto, y a la representación escénica, en general. Al revés: es justo tal vacilación al borde del precipicio lo que más estimula el análisis y el afán por caracterizar formas expresivas no tanto novedosas como desatendidas por la crítica.⁴

La elección de las casas del terror parte de la convicción de que es en ellas, más que en el ámbito de un escenario prototípico, dominado por la mí-

3 «[P]ara responder adecuadamente a algo como una película de terror –para permanecer en nuestros asientos en lugar de llamar al ejército– tenemos que creer que estamos ante un espectáculo de ficción», dice Carroll (1990: 150) en su capítulo sobre la teoría de la ilusión aplicada al terror.

4 Otro coto que podría compararse en estos términos, y que también está siendo reivindicado desde los estudios sobre lo fantástico, son los videojuegos. Sintomáticamente, el próximo número monográfico de *Brumal* (primavera de 2015) se consagrará a este ámbito.

mesis tradicional, donde la teatralización del horror se puede llevar hasta sus últimas consecuencias; con todas las irregularidades aludidas, pero no por ello, necesariamente, con menos mérito artístico o imaginativo... aparte, claro está, del recreativo. La argumentación comenzará por escrutar la idiosincrasia de estos espectáculos, con citas a ejemplos tomados de la realidad española; como se verá, existe un amplio margen de sofisticación, que trasciende la consabida atracción de feria. Pasaré luego a fundamentar la naturaleza teatral de la casa del terror, habitualmente limitada a un prisma lúdico y mercantil, para, por último, indagar de qué manera se integran y vehiculan el terror y lo fantástico en tales contextos.

2. DEFINICIÓN Y EJEMPLIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Antes de entrar a discutir el objeto de este trabajo, considero fundamental definir a qué me refiero cuando digo *casa, túnel* o aun *pasaje* del terror. El *Diccionario* de la RAE no incluye ninguno de estos términos en sus páginas. No es el único. De hecho, es difícil hallar una definición convincente, ya no digamos de una fuente académica o acreditada. Con todas las cautelas del mundo, nos asomamos a *Wikipedia* –inmejorable instantánea del conocimiento popular– para toparnos con unas líneas clarificadoras sobre el fenómeno. Es en la versión inglesa donde encontramos la información más detallada (la española no es sino una traducción muy resumida de aquella, acompañada de enlaces a muestras patrias a las que después me referiré). Recogida bajo la denominación genérica *Haunted attraction (simulated)*,⁵ leemos que se trata de «a form of entertainment that simulates the experience of entering a haunted location that might be inhabited by ghosts, monsters, criminals, serial killers, or humorous characters». A continuación se añade que la acción puede desarrollarse en localizaciones tan heterogéneas como «dilapidated homes, abandoned asylums, old prisons, ships, boats, run down grocery stores, semi trucks, factories, shopping malls, fields, farms, and parks»; y más abajo se enumera una nutrida lista de variantes de la atracción (nada menos que catorce), que paso a resumir brevemente, y que habrá de servir de marco para mis apuntes:

1) *Haunted house*: es la prototípica casa del terror; haciendo uso del motivo del *bad place* o lugar maldito (cfr. Palacios, 2002: 200), puede ambientarse en cualquier tipo de edificio o espacio popularmente asociado a maldiciones

⁵ http://en.Wikipedia.org/wiki/Haunted_attraction_%28simulated%29 [Consulta: 17/10/14].

y presencias del otro mundo (desde una mansión victoriana a un hospital abandonado, pasando por una fábrica, un centro comercial o incluso un barco); este puede haber sido edificado para la ocasión –en forma de caseta de feriante o construcción más sólida– o tratarse de un inmueble *reciclado* para este propósito. Normalmente son guiadas, aunque no se descarta que los asistentes vayan a su paso. La primera atracción de este tipo de la que se tiene constancia se construyó en 1915; aún en activo en la actualidad, se sitúa en la feria-museo «Hollycombe», ubicada al sur de Inglaterra.⁶ En cuanto a las primeras versiones modernas, ubicadas en localizaciones *reales*, datan de finales de los 60 y principios de los 70, y nos llevan a ciudades americanas como Cincinnati, Louisville o Lexington.⁷

2) *Haunted experience*: mezcla el primer tipo con una suerte de *búsqueda del tesoro* –*scavenger hunt*– en la que se ven embarcados los participantes y que suele culminar en la casa encantada en sí. *Wikipedia* apunta el ejemplo de *Nyctophobia*, realizado por primera vez en Long Island en 2010: en esta experiencia un número de asistentes son recogidos en un punto acordado de antemano y llevados con los ojos vendados al lugar donde va a tener lugar el espectáculo.⁸

3) *Haunted trail/forest*: como el propio nombre indica, se celebra al aire libre, en una parcela de bosque debidamente acondicionada o en el contexto de un parque de atracciones. El recorrido incluye diferentes localizaciones, como cabañas o claros, en las que se representan escenas de diverso tipo, muchas veces basadas en personajes o episodios fílmicos (Freddy Krueger, Mike Myers, la niña de *El exorcista*, etc.); tal detalle, por cierto, no es privativo de este subtipo.

4) *Haunted hayride*: parecida a la anterior, se desarrolla en una granja o, en todo caso, en un entorno agreste, al que se asocian espontáneamente no solo personajes y escenas de libros y películas, sino también figuras del folclor –el Jinete Sin Cabeza, por ejemplo, amén de una anónima pléyade de brujas, demonios y otros seres– y truculentas anécdotas de la historia de la *Deep America* (a menudo inventadas *ad hoc*). A diferencia de las modalidades precedentes, propicia una mayor libertad, así como un contacto real con utensilios y emplazamientos del mundo rural (como que los participantes son conducidos a la arena en vehículos propios de este orbe, como tractores y carromatos).

6 www.hollycombe.co.uk/attractions/steam_at_the_fair/haunted_house [Consulta: 17/10/14].

7 <http://www.houseofdoom.net/vintage> [Consulta: 17/10/14].

8 <http://nyctophobiahaunt.com/> [Consulta: 17/10/14].

5) *Haunted theme park (screampark)*: se trata de un parque enteramente consagrado a esta forma de espectáculo, en el que confluyen todo tipo de variantes, desde espectáculos cuasicircenses en los que el espectador no interviene de manera activa hasta sobresaltos improvisados, causados por actores que deambulan por las instalaciones de incógnito. Debido a su desmedida naturaleza, su celebración se restringe a fechas señaladas y a espacios de gran envergadura.

6) *Dark maze/chain maze*: puede formar parte del recorrido de una de las formas ya glosadas o funcionar de modo autónomo. Consiste en un pasaje total o parcialmente a oscuras, en el que el asistente se ve hostigado por golpes de aire, gritos desgarradores, luces parpadeantes, chorros de agua, empujones, etc. La idea es desorientar al máximo al cliente, y que no sea capaz de encontrar la salida. Se contempla una variante con el suelo y las paredes cubiertas de cadenas y metal (de ahí el sustantivo *chain*).

7) *Horror art experience*: combina la instalación artística con los recursos típicos de las casas del terror, sin desatender los elementos teatrales. Se introducen en ella reflexiones sobre la política y la sociedad contemporáneas, lo cual da cabida al terror real (político, religioso... no artístico) y la hace no apta para todos los públicos... ni siquiera para los fans del espanto. Un ejemplo sería el espectáculo extremo *Blackout*, más parecido, según un cronista, a Abu Ghraib que a *Scooby Doo* (Hoby, 2011).

8) *Hell house*: propuesta de inspiración cristiana; tras un *via crucis* por los tormentos del infierno, se ofrece, como recompensa, una proyección de las virtudes del cielo. Se organiza en torno a viñetas con una simple, pero eficaz, narrativa (a veces inspirada en las Escrituras), con las que se pretende no solo asustar, sino también adoctrinar religiosamente al asistente, al que se increpa por sus pecados. Como se imaginará, estas atracciones han causado no poca polémica.⁹

9) *Dark ride*: probablemente la menos teatral de todas las variantes. Se trata de un paseo en vagoneta por un escenario interior totalmente artificial, en el que se van sucediendo los sustos. Puede realizarse sin actores ni diálogo; su efectividad se basa, más que en ningún otro caso, en los efectos especiales (sonoros, lumínicos y de maquillaje, sobre todo).

9 Una de las más famosas lleva por nombre «Scaremare» y está situada en el estado de Virginia. En la web se lee que la experiencia gira en torno a la pregunta «qué ocurre cuando muero» y que al final, «visitors are presented with an answer to this question and given the life-changing message of Jesus Christ. Approximately 26,000 people have made decisions for Christ over the past two decades. Ironically, this House of Death points to the Way of Life!» (<http://www.liberty.edu/scaremare/> [Consulta: 17/10/14]).

10) *Cornfield maze*: muy similar a la sexta modalidad, consiste en un laberinto artificialmente diseñado en un campo de maíz –al aire libre, por tanto– que puede limitarse a la simple búsqueda del camino o incluir escenas con actores y despliegue escenográfico (en sentido amplio). Parece existir una verdadera competición entre los creadores de este tipo de atracciones, llegando a alcanzar tamaños monstruosos. Así, en 2003, un laberinto diseñado en la región inglesa de Dorset –el «Lobster Maize Maze»– elevó la marca récord a más de 14 000 kilómetros.¹⁰

11) *Home haunt*: versión casera de la primera forma, auspiciada por particulares en torno a las fechas de Halloween y cuyos beneficios suelen ir destinados a fines caritativos. Uno diría que la sofisticación de este tipo de casas ha de ser menor que el de las *oficiales*, mas no tiene por qué ser así: la afición de los estadounidenses a este tipo de espectáculo no tiene parangón, como pude comprobar en persona durante mi estancia en Rhode Island en 2010. Allí tuve la ocasión de contemplar verdaderas maravillas.

12) *Yard haunt/yard display*: extensión de la anterior modalidad, muchas veces sin hilo narrativo alguno, que se vive antes como obra de arte estática –ponderando el tiempo y el dinero invertidos por una familia o un sujeto en decorar su jardín y adaptarlo a las exigencias de la atracción– que como experiencia teatral. Abundan en ellas los fantasmas, las brujas y los duendes, junto a las consabidas calabazas.

13) *Ghost run*: reminiscente de la segunda modalidad, entraña la búsqueda de las propias casas del terror, diseminadas a lo largo de una ciudad o un territorio aún más amplio. Al término de la temporada, el conductor que más distancia haya recorrido y más localizaciones haya pisado recibe un premio en metálico. La interferencia con el formato concurso pone en jaque, como en la *haunted experience*, la teatralidad del conjunto, no así de las casas por separado.

14) *Midnight spook/ghost shows*: podría decirse que constituyen la prehistoria de las actuales casas del terror; espectáculos que incluían números de magia y efectos perturbadores y que, con frecuencia, servían de complemento a proyecciones cinematográficas. Triunfan en las capas populares de Norteamérica entre 1930 y 1960, desapareciendo con la irrupción de las otras modalidades.

Como se puede apreciar, el fenómeno es mucho más heterogéneo y versátil de lo que, en un principio, se imaginaría. Ello podría llevar a recelar

¹⁰ http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/england/hampshire/dorset/3054847.stm [Consulta: 17/10/14].

del acierto de usar un mismo término para englobar tanta diversidad. Creo, sin embargo, que para evitar la dispersión y servir mejor a los objetivos de este artículo, es conveniente dejarlo así; después de todo, el factor que más me interesa es algo que todas estas formas comparten: la voluntad de atemorizar a un público físicamente implicado en el *show*. Cabe advertir, eso sí, que muchas de ellas solo tienen presencia, de momento, en el contexto estadounidense, donde, como ya avancé, existe toda una subcultura del túnel del terror.¹¹ Popularizados en los años 80, al amparo del *boom* del género en el cine de este país (cfr. Carroll, 1990: 19-24), hay una relación directa entre estos espectáculos y la festividad de Halloween (lo cual no quiere decir que no pueda tener lugar en otra época del año). En España, donde la Noche de las Brujas no tiene tanta tradición, la casa del terror en sus versiones más elaboradas ostenta una trayectoria mucho menos dilatada que en Estados Unidos o Inglaterra (pese a que una de las principales muestras en suelo británico –el lacónicamente denominado «Pasaje del Terror»– fuera en su origen producto español).¹² Los últimos años han visto, aun así, una creciente proliferación de propuestas, la mayoría modelada a partir de los referentes anglosajones, pero también algunas con sabor propio, erigidas a partir de motivos locales. Se ha instaurado, por otro lado, la moda de contratarlas para cumpleaños o despedidas de soltero, y es normal incluir servicios como comida o alojamiento. Aunque me gustaría detenerme en todas ellas, los límites de espacio aconsejan restringirse a un par de ejemplos significativos y dejar el resto anotado. Me decanto, pues, por una compañía en concreto –la madrileña «Factoría de Terror»– y un evento: *Psicofobia*, celebrado en Huétor Vega (Granada).

Fundada en 2004 por la actriz y psicóloga Zoraida Marín, la «Factoría de Terror», apoyada en la productora «La Antigua Factoría», combina pro-

11 Prueba de ello es la existencia de una «Haunted House Association», dedicada, como leemos en su web, «to helping advance, promote and educate the World about the Haunted House and the Halloween industry» (http://www.hauntedhouseassociation.org/haunted_house_directory.cfm [Consulta: 17/10/14]). Esta página, por cierto, es un buen ejemplo del túnel del terror –en todas sus dimensiones, no solo restringido a la casa encantada– concebido más como un negocio rentable, indefectiblemente asociado a una fecha concreta y un público muy específico, que como una posible forma de arte, abierta a todas las virtudes y posibilidades propias de una representación escénica. Para más evidencias de la popularidad de esta atracción en Norteamérica, véanse magazines online como *Haunted Attraction*, *Hauntworld*, *13th Hour* o *Fright Times*, todos ellos imbuidos del espíritu comercial de Halloween y donde podemos encontrar jugosas informaciones sobre el funcionamiento, la composición y la fortuna de innumerables pasajes concretos, así como entrevistas a profesionales que trabajan en ellos y detallados catálogos de ferias, encuentros e inauguraciones. El foco está puesto no solo en los consumidores, sino también en los propios artífices, con abundantes referencias a formas de maquillaje, escenografía de toda índole y otros efectos especiales.

12 <http://www.pasajedelterror.com/> [Consulta: 17/10/14].

puestas que podríamos llamar *convencionales* con otras del corte que nos interesa (todo ello contratable por colectivos o particulares). En su página web¹³ se puede consultar el currículum de la productora, que también incluye espectáculos de magia, recreaciones de duelos, etc. Se impone, de cualquier modo, el interés por el terror y la relación que el público establece con la escena. Significativamente, la trayectoria del grupo va desde la interactividad a la recuperación de la cuarta pared; estimulados por el reto de «generar el miedo del espectador sin que este sea partícipe de la trama», inician una nueva etapa con la pieza *Escena cero* (2010), asentada en una narración plenamente discernible. No se resisten, pese a todo, a explotar la inmediatez de las tablas: así, «los actores se moverán entre el público y utilizarán todas las instancias del teatro. La cercanía del público con el actor será tanto física como psicológica». Cabe notar, asimismo, el sesgo marcadamente metaficcional de la obra, ambientada en una sala de teatro y protagonizada por actores, así como el margen dejado a la improvisación (no en vano, el subtítulo reza «El terror no está escrito»). Dichos elementos siguen presentes en sus otras creaciones *normales*: *Año de llantos*, inspirada en un relato de Teo Rodríguez, y *Año de cicatrices*, homenaje al *Grand Guignol*. En ambos dramas, englobados bajo el título general *Cerca del miedo* (2011), «[e]l espectador no es pasivo, sino que es introducido en la escena como parte del mismo decorado, dejando que sus emociones intervengan en ella». A ellos se une un espectáculo de transición: *La valiente* (2010); en él la audiencia asiste a la representación de una obra inexistente: pasados dos minutos, comienzan a oírse ruidos extraños y sentirse presencias en la sala; los intérpretes, nerviosos, *dejan de actuar* e intentan abandonar el teatro; la cosa se pone interesante cuando empiezan a percibirse los llantos de una niña. Como leemos, «el público desde sus butacas será partícipe de todo lo que ocurra... los actores ya no tendrán en cuenta la cuarta pared, ellos también tienen miedo».

Los orígenes de la «Factoría de Terror» se remontan a las formas más arquetípicas. La misma fundadora trabajaba en el mítico «Viejo Caserón», sito en el Parque de Atracciones de Madrid (clausurado este mismo año, por cierto). Esta experiencia es fundamental para entender sus primeras creaciones. De esta etapa hay que destacar la elaboración y versatilidad demostradas, es-

13 <http://factoriadeterror.com/terror2.html> [Consulta: 17/10/14]. Véase, asimismo, el blog de la compañía: <http://elespectaculodelterror.blogspot.com/> [Consulta: 17/10/14]. En los últimos tiempos, sea como fuere, el colectivo tiene más presencia en Facebook (<https://www.facebook.com/factoriadeterror?fref=ts> [Consulta: 17/10/14]): ahí se pueden consultar multitud de documentos gráficos.

pecialmente en el aspecto espaciotemporal: con una duración perfectamente prevista –que oscila entre las dos y las cinco horas– y un número máximo de asistentes, los espectáculos se ofrecen en seis tipos de ubicaciones. Dejando a un lado el aspecto plástico (determinante, pese a todo, en la generación de espantos), lo que más llama la atención es el planteamiento argumental de varias de estas propuestas. Los pasajes propiamente dichos, así como los espectáculos en discotecas y salas de cine, son más parcos en este sentido; en cambio, las funciones realizadas en casas rurales, restaurantes y calles parten de una base narrativa totalmente definida, apuntada en el breve texto que acompaña a cada presentación. He aquí el que encabeza la opción para alojamientos rurales, titulado *Llantos en la noche*:

Hace algunos años la residencia para niños dirigida por un matrimonio joven, Ágata y Manuel, cerró por motivos que aún hoy en día son desconocidos. / Ágata convirtió aquel pequeño edificio en una casa rural y recibe con amabilidad a sus invitados. / En el pueblo todo el mundo habla de esta situación, unos aseguran que Manuel abandonó el lugar sin dar una sola explicación, en cambio otros, creen haberle visto muchas noches inmóvil ante las puertas de la casa. / La enfermera, Ángela, que cuidaba de los niños pasa las tardes sentada en el jardín, siendo feliz al observar a Bruno cuidar las plantas del lugar. / Él es uno de aquellos chicos que crecieron en la residencia. Ahora, es junto a la dueña el encargado de recibir y atender a los visitantes, un muchacho al que la oscuridad de la noche le sigue aterrando. / Al caer el sol se escuchan los llantos incesantes de un bebé, y es entonces cuando Bruno es capaz de pronunciar solamente una palabra: AYUDADME.

Holgará apuntar las resonancias a títulos señeros del Séptimo Arte, con *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) y *Al final de la escalera* (*The Changing*, Peter Medak, 1979) a la cabeza. Otra propuesta paralela a esta, realizada con éxito en Salamanca en el año 2009, es *Fear 2.0*, organizada en torno a un presunto experimento sobre el miedo y nutrida, se nos informa, de referentes modernos como *Saw* (James Wan, 2004) y *Hostel* (Eli Roth, 2005).¹⁴ El montaje en el restaurante –*Una cena en el infierno*– es, en comparación, un poco más esquemático, pero igualmente asentado en una intriga y unos sujetos concretos, que interactúan entre ellos y con los asistentes: el misterioso dueño, una de sus hijas –que sufre un extraño ataque de epilepsia ante la desconcertada concurrencia–, un cocinero ensangrentado, etc. En cuanto a los espectáculos ofrecidos en la calle, se trata, en realidad, de visitas teatralizadas, donde se

¹⁴ <http://www.redteatral.net/noticias-fear-2.0-842> [Consulta: 17/10/14].

hibridan los géneros y que, inspiradas en episodios históricos, obedecen igualmente a un hilo argumental.

En la actualidad, la «Factoría de Terror» continúa con sus proyectos, trabajando para el cine, pero sin desatender las artes escénicas. Buena muestra de su polifacética actividad es el «festival de miedo» «Hall of Terror», también anunciado en el sitio y en el que se ofrece de todo: desde talleres de maquillaje hasta proyecciones de cortometrajes, pasando por cuentacuentos y espectáculos como los que acabo de citar. Recientemente, se ha visto a sus miembros en el Festival Internacional de Cine Fantástico de Madrid «Nocturna», al que se encuentran vinculados desde su creación (2013). Sus intervenciones consistieron, eminentemente, en *performances* más o menos improvisadas, con caracterizaciones prototípicas y protagonizadas por emblemas como *Leatherface*.

Figura 1

Pasando al otro referente escogido –*Psicofobia*–, se presenta como un «espectáculo extremo», reminiscente del aludido *Nyctophobia*, en el que «los espectadores entrarán en un ambiente que jamás puedan [sic] vivir en la realidad, situaciones que solo podrán imaginar en las peores de sus pesadillas, un espectáculo donde no hay distancia entre el espectador y el actor». Liderado desde 2009 por un «equipo creativo» de composición familiar y subvencionado por la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Huétor Vega, descuella por lo trabajado de sus efectos, especialmente el maquillaje. Como leemos en la web del evento, su celebración tiene lugar en fechas cercanas a Halloween y cada año presenta una temática distinta,¹⁵ en un formato que incluye proyecciones e interacción con actores primorosamente caracterizados. En cuanto al espacio, en los últimos tres años se ha realizado el Pabellón Deportivo «La Libertad»: en su interior se ofrecían 8 pases de 45 minutos, en grupos de no más de 5 personas; como se indica, todas habían de tener cumplidos los 18 años para participar; detalle que, en un ámbito como en el que pisamos, no es en absoluto baladí. Tradicionalmente asociadas a la adolescencia –aun a la más tierna–, los pasajes del terror de último cuño van más allá de los sustos intrascendentes y la diversión dominical, enfrentando al participante a situaciones verdaderamente desasosegantes, en las que siente peligrar su integridad física; la idea es tensar las cuerdas al máximo, hasta el punto de que, en ciertos casos, los participantes disponen de una *safety word* para detener el espectáculo (caso del mencionado *Blackout*). Como se verá, esta interactividad extrema es decisiva con relación a los elementos perturbadores.

Volviendo a *Psicofobia*, hay que subrayar la importancia de la oscuridad, determinante en una de las modalidades vistas, pero igualmente clave en todas las otras, siendo uno de los elementos que más han aterrorizado al ser humano desde su origen. A la inquietud derivada de ella se añade otra más explícita, emanada de escenas sangrientas o desagradables y aun de persecuciones de engendros. Todo ello, como se lee en una nota de prensa sobre la edición de 2009, «llevó a muchos al borde del infarto».

15 En 2012, por ejemplo, se ambientó en una catástrofe nuclear, mientras que en 2011 la historia giraba en torno a una fotografía que los asistentes debían localizar. Los datos proceden de sendas notas de prensa alojadas en la página web del evento (<http://www.psicofobia.com/> [Consulta: 17/10/14]).

Figura 2

Estos son solo dos exponentes de un panorama mucho más rico y polimorfo, en el que, por desgracia, no me puedo entretener. Baste con aludir someramente a otras propuestas de gran interés. Entre las que poseen ubicación fija, destacamos «La Casa del Terror»,¹⁶ la cual embarca a sus asistentes en un juego tipo *cluedo*, con multitud de personajes y misterios, cuyo objetivo consiste en deshacer una maldición; «La Casa de los Horrores», situada en las inmediaciones de Madrid y que propone un programa completísimo, desde una hora de duración hasta 22, con animaciones de todo tipo (incluso disfraces para los clientes);¹⁷ y «La Quinta del Melque» (Toledo), en activo desde 2003 y basada en «aquellas leyendas urbanas que todos hemos escuchado alguna vez y que en mayor o menor medida nos han impresionado [con] guiños a películas clásicas del género como *Los otros*, *The Ring* o *La residencia*».¹⁸

Por último, en lo relativo a espectáculos concretos, cito los de la compañía «Insomnia Corporation», tres de los cuales tienen lugar en un hotel de Barcelona y un cuarto –*El secreto*– en un bosque situado en la carretera de Andorra; este último, por cierto, propone dos niveles de espanto: «diversión» y «terror extremo».¹⁹ A estas alternativas añadido, para terminar, las de «Creaciones Interactivas»: *El psicópata* y la aún en marcha *Coleccionista del Mal*, de ubicación indeterminada de la capital, solo revelada una vez hecha la reserva, y en la que se invita a los espectadores a contemplar la colección privada del Dr. Héctor Luna, formada por objetos malditos.²⁰

16 <http://www.lacasadelterror.es/> [Consulta: 17/10/14].

17 <http://www.casadeloshorrores.com> [Consulta: 17/10/14].

18 <http://www.viajesconimaginacion.com/web/nuestrosviajes/show/id/13.html> [Consulta: 17/10/14].

19 <http://www.hoteldeterror.com/> [Consulta: 17/10/14].

20 <http://www.coleccionistadelmal.com/> [Consulta: 17/10/14].

Figura 3

En fin, confío en que este apresurado resumen dé idea de la cada vez más acusada presencia de esta especie de espectáculos en la geografía española. Tan honda popularidad hace no solo oportuno, sino urgente, un diagnóstico teórico que tenga en cuenta su especificidad teatral y sus vínculos con la tradición del terror y lo fantástico. En las páginas que siguen no me fijaré en ningún caso en concreto. Creo, de cualquier manera, que mis observaciones serán aplicables a todas las formas.

3. LEGITIMACIÓN DE LA TEATRALIDAD DE LAS CASAS DEL TERROR

En verdad, poca gente asociaría los túneles del terror con el teatro tal y como lo entendemos convencionalmente; la mayoría de nosotros señalaría un nexo con otros fenómenos de índole también espectacular, pero apenas dramática, como son las fantasmagorías o los *freak shows* (con los que, a todas luces, están emparentadas... si bien más en la materia que en los procedimientos formales). A poco que nos paremos a pensar, veremos, no obstante, que reúnen varias de las condiciones que cualquier teórico señalaría como esenciales de este multiforme, fecundo y milenario modo de representación. Independientemente de las semejanzas más obvias y materiales –maquillaje, vestuario, iluminación, escenografía, sonido–, contamos con un principio irrenunciable en toda expresión dramática: la idea de ficción; no solo eso: la ficción articulada a través de una representación con actores y otros elementos que figuran unos personajes, un espacio y un tiempo determinados. En efecto, al igual que en la escena tradicional, se produce el desdoblamiento de las unidades representantes, entre un plano real (escénico) y otro ficcional (diegético), generando, en la síntesis, el magma específicamente dramático (cfr. García Barrientos, 2001: 38). Esta hibridez constituye, como digo, una de las condiciones *sine qua non* de la actividad teatral, hasta el punto de que se puede decir que es, con la presencia del público, la única imprescindible para que *haya teatro*.

A este primer punto se une otro no menos básico, hondamente relacionado con el recién expuesto, y que nos retrotrae a los orígenes mismos de la actividad escénica: la participación directa del espectador. En los años 60 del pasado siglo, profesionales como Grotowski o Brook reclamaban la vuelta del teatro a su condición de ceremonia y, por ende, la restitución de un papel activo al público: en ello, decían, residía su «única posibilidad de sobrevivir, en contacto con las artes de masa industrializadas y en el seno de la tribu electrónica» (Pavis, 1996: 406). De algún modo, las casas del terror incorporan también este extremo y, por muy frívolo que pueda parecer, con una carga emocional comparable con la catarsis aristotélica: ¿qué es, si no, lo que experimentan los asistentes a un espectáculo de este tipo, más que una purificación a través del horror en sentido lato? El ingrediente lúdico no debe restar credibilidad a la atribución: desde los tiempos del Estagirita el teatro se concibe como simulación y, por tanto, como una expresión leve, susceptible de disfrute precisamente por la certeza de su falsedad. Otra cosa, claro está, son los contenidos morales y religiosos que subyacen a la tragedia griega; tampon-

co estos, empero, se han mantenido iguales a lo largo de la historia del teatro en Occidente, llegando a desaparecer en los ámbitos más complacientes y aburguesados, reemplazados, como sugiere Pavis, por la intrascendencia de la modernidad.

Sin duda, hay factores que ponen en tela de juicio estas asunciones preliminares: los puristas dirán que la intervención del público, en calidad de participante y cocreador de la acción, niega la sempiterna barrera entre escena y sala, irrumpiendo en un territorio inespecífico. Más aún: también se argüirá que el carácter escasamente articulado del espectáculo, privado de la figura de un director de escena o un libreto previo, abierto a espacios múltiples y a veces incluso carente de personajes y diálogos, desemboca en un ejercicio trivial en el plano escénico. Reconociendo el carácter extremo, insólito y festivo de este universo, no me parecen razones suficientes para invalidar los nexos establecidos o desacreditar su estatus como actuación de pleno derecho; todo lo iconoclasta o inusual que se quiera, todo lo mediocre que se pueda imaginar –como que la mayoría de las veces no la llevan a cabo intérpretes profesionales–,²¹ pero enmarcada, en su parte más sustancial, dentro de las exigencias del modo.

La heterodoxia de las casas del terror se puede –y seguramente se debe– poner en relación con la de la escena posdramática, prefigurada por los nombres arriba citados y representada en España por artistas como Sara Molina, Roger Bernat, Rodrigo García o Angélica Liddell. Dejando a un lado dimensiones de corte filosófico, social o político –que poco tienen que ver con la naturaleza teatral del producto–, la comparación se me antoja de lo más ajustada y esclarecedora, y menos gratuita de lo que parece.²² En ambos casos se trata de exponer a los espectadores a emociones límite, que cuestionen su seguridad como espectadores pasivos (pensemos en *Insultos al público*, de Handke, uno de los máximos emblemas de la violencia ejercida sobre la sala). Ya sin mencionar los motivos y recursos empleados –que también presentan jugosas coinciden-

21 No siempre es así, por supuesto. Valga rescatar, a este respecto, las declaraciones de José Antonio Guerra, profesional del sector; a la observación sobre el hecho de que la gente no se espera encontrar actores *de verdad* en un túnel del terror, afirma: «Esa es una de las mayores desventajas que tenemos: el poco reconocimiento. Pero te digo que no he pasado un casting más curioso, y más duro, para trabajar en los pasajes del terror de Port Aventura. A mí, por ejemplo, me hicieron interpretar la transformación de un hombre en lobo» (*Red Teatral*, s. a.). Por su lado, Zoraida Marín compara las actuaciones de estos espectáculos con el teatro de calle, con el que compartirían «un público que pasa de largo» (*ibid.*).

22 Sintomáticamente, el principal teorizador del teatro posdramático se refiere a las obras de Reza Abdoh, uno de los autores clave de esta línea, como «grotesque haunted house spectacles» (Lehmann, 1998: 91). La identificación se basa en el formato de las piezas, basadas en una sucesión de cuadros sin orden aparente; ello no quiere decir que el contenido no guarde también semejanzas.

cias–, hay un factor determinante para lograr este fin: la igualación de espectador y personajes en un mismo nivel de realidad, es decir, la integración pretendidamente total de aquel en el fenómeno de la representación. A esto se podría objetar que mientras que las funciones posdramáticas buscan la destrucción de la quimera ficcional, la pretensión de los túneles del terror es exactamente la opuesta: arrastrarnos a un universo donde lo sobrenatural se vuelve posible, llevando a sus últimas consecuencias la suspensión de la incredulidad de la que hablaba Coleridge. Pues bien, hasta eso se me antoja discutible: partiendo de la hipótesis de que siempre que hay representación existe un cierto grado de ficcionalidad o, en todo caso, simulacro,²³ es dable afirmar que el encuentro entre los dos polos se produce en un lugar muy próximo y en circunstancias similares: desde instancias contrapuestas, no cabe duda, pero, aun así, coincidentes. Cabe, por lo demás, preguntarse qué es lo que se activa en el espectador en un pasaje del terror: si su faceta ficcional –siendo así que su reacción afectiva es un mero fingimiento, paralelo al que experimenta cuando observa una película y da un respingo– o su personalidad verdadera, genuinamente temerosa de su integridad. En esta irreductible dialéctica es donde también se mueve, de donde saca su fuerza, el teatro posdramático;²⁴ digo más: el teatro en su totalidad. Tal es el sentido último del concepto de *denegación* (cfr. Pavis, 1996: 121-122): creer y no creer lo que ocurre en escena, candidez y escepticismo en perfecta síntesis. Al respecto, es interesante la observación de Elam (1981: 108; cursiva del autor) cuando, en alusión a la fórmula de Coleridge, desaprueba la ingenuidad total del público:

On the contrary, disbelief –i. e. the spectator's awareness of the *counterfactual* standing of the drama– is a necessary constant, since it permits him to judge and enjoy what is represented according to less literal standards that he might apply to his own social experiences.

En pocas palabras: la conciencia de la ficción es un punto absolutamente irrenunciable de la representación, tanto como la (fingida) creencia

23 Como ya decía Bettetini (1975: 78) hace unos cuantos años: «Cuando se habla o se escribe, se construye un espacio “otro” con respecto al espacio de la realidad, aun en aquellos casos en que los mensajes hagan una referencia simplemente denotativa, descriptiva con respecto a una cierta objetualidad-referente». Sobre el caso específico de la escena posdramática, cfr. García Barrientos (2008: 34).

24 «When the staging practice forces the spectators to wonder whether they should react to the events on stage as fiction (i.e. aesthetically) or as reality (for example, morally), theatre's treading of the borderline of the real unsettles this crucial predisposition of the spectators: the unreflected certainty and security in which they experience being spectators as an unproblematic social behaviour» (Lehmann, 1998: 104).

en lo que estamos contemplando. Como dice García Barrientos (1980: 101), «lo específico de la recepción teatral se encuentra en la oposición, irreductible, entre las relaciones de identificación y distancia»; y más abajo: «El público no solo percibe dos caras –actor y personaje– sino que las percibe desde dos perspectivas, real una y ficticia la otra» (1980: 107). Sin tal complicidad, sin este pacto entre actores y espectadores –por inaparente que sea–, deja de existir el teatro, pasando a ser un anodino y unidimensional episodio de la vida cotidiana, para el que no haría falta la mirada de un público; o peor aún, derivando en una actitud patológica, incapaz de diferenciar la realidad de la ficción. De esta eventualidad se hace eco el mismo teórico en la siguiente cita:

El actor que se transformara en su personaje o se identificara con él de manera absoluta, cambiaría su condición por la de enfermo mental de histrionismo, igual que el que no consiguiera en absoluto encarnar al personaje o se distanciara totalmente de él, podría ejercer de orador, pedagogo o narrador de historias, pero no de actor de teatro. Lo mismo puede decirse del espectador, tanto cuando concede todo el crédito de la realidad a la ficción, y quiere avisar a Romeo de que Julieta no ha muerto, como cuando no llega a percibir sino la cara real o representante del espectáculo, sea por recalitrante mala fe o, más probablemente, por ineptitud de los ejecutantes (1980: 102).

Así pues, tanto en las casas del terror como en las piezas posdramáticas el espectador deviene un integrante más del espectáculo, participando del mismo colectivamente (o a menudo también individualizándose, cuando es llamado al escenario o interpelado directamente); no solo eso: desechada su identificación con los sujetos escénicos, despliega sus propias emociones. Como decía, uno de los rasgos que más define a las casas del terror es el paso del desasosiego por delegación, basado en la sintonía con la subjetividad de los personajes (de lo que se nutren, principalmente, la literatura y el cine²⁵), a la experiencia netamente personal. Todo ello haría pensar en la disolución de barreras ontológicas. Hay que reiterar, sin em-

25 En el cine, aun así, habría que apuntar algunas reservas a este respecto, pues si bien es verdad que nuestra inquietud procede, en principio, de la identificación con la vivencia de los aterrorizados protagonistas, no lo es menos que hay espantos cuya efectividad se funda en que somos los espectadores los únicos que los sufrimos. Como dice Sergi Sánchez (2002: 312), hay casos en que nos asimilamos a la perspectiva del asesino, y no de la víctima, y otros, más interesantes para mi argumentación, en que «los movimientos de la cámara subjetivos no obedecen a ningún otro objetivo que el de perturbarnos o liquidar nuestro sentimiento de seguridad y ubicación». Carroll (1990: 194-208), a este respecto, habla de relación «asimétrica» entre la experiencia del protagonista y la nuestra, cuestionando la tan manida identificación. Así visto, el cine constituiría un término medio entre la narrativa y el modelo que aquí se define.

bargo, que nada de esto es extraño a los mecanismos del modo: el público, en mayor o menor medida, está siempre dramatizado; bien mirado, es un requisito ineludible, también asociable a la idea de denegación: así, aun cuando nos sentamos pasivamente en la sala de butacas y observamos tranquilamente el espectáculo, hay una parte de nosotros que se ve absorbida por el torbellino de la escena, que forma parte de él o, como poco, interactúa con el mismo. Lo único que hacen tanto los túneles de terror como las propuestas más rompedoras es llevar este desdoblamiento al límite, desembarazándose de la figura intermedia del personaje y aprovechando al máximo la denominada *apelación al público*: del tipo que García Barrientos (1980: 80) llama *dramático*, en el caso de las casas del terror –los sujetos de la escena se dirigen al respetable en cuanto entes de ficción, convirtiéndolo, por tanto, en uno más–, y de corte *escénico*, en el de los espectáculos antifigurativos –los actores le hablan al público desde su condición de intérpretes *reales*, integrándose, con ello, en el mundo factual del espectador... o más bien creando un espejismo de ello.

El respeto que, pese a todo, guardan estas formas con relación a las convenciones escénicas²⁶ se pone especialmente de relieve al considerar nuestra supuesta libertad de movimiento o el margen de improvisación: da igual cuánto se encarezcan dichos extremos, nunca podremos ser dueños del espectáculo ni hacer que avance a nuestro antojo. Vale que ciertas modalidades permiten diversas alternativas en cuanto al recorrido o el desarrollo de la acción. Existe, aun así, un plan prefijado, en términos temporales, espaciales, escenográficos e interpretativos; todo lo holgado que se quiera, pero palpable e indiferente a nuestra condición (de mirantes, al fin y al cabo). Ello es por varias razones (y ahora me refiero en exclusiva a nuestro objeto): dando por sentado el deseo de evitar el caos y los posibles abusos, la más obvia sería de carácter mercantil; pagada una entrada –o contratado un pase– y pactadas unas condiciones, la representación ha de contar con una duración máxima, que posibilite nuevas entregas en un periodo convenido. A este motivo práctico se unen otros de índole organizativa y, en ciertos casos, narrativa. No pienso en los clásicos túneles de feria, desprovistos de una lógica argumental, basados en la sucesión de cuadros y escenas arquetípicos, sino en aquellos espectáculos asentados en una línea discernible, con una acción mínimamente trabada.

26 Sobre la obediencia del teatro posdramático a una ideal universal de teatro, cfr. Carrera Garrido (2013), análisis de la dramaturgia de Rodrigo García a la luz de la teoría dramatológica.

«La mayoría de pasajes del terror tienen que tener un argumento, un hilo conductor para que el público se sumerja en la historia, y le llegue mucho más todo lo que hacemos», dice Iván Meylán (*Red Teatral*, s. a.), responsable de *shows* de Halloween en Port Aventura. En esta atención a una trama se aleja nuestro objeto de la posdramaturgia –una de cuyas consignas consiste, justamente, en desterrar la noción de *intriga* de la escena²⁷–, aproximándose, en cambio, al teatro convencional y, en concreto, a la línea de lo fantástico y terrorífico.²⁸ Por supuesto, no se trata de algo indispensable, ni en el modo dramático ni en cualquier otro tipo de ficción. Ello no obsta para argüir que la obediencia a un hilo narrativo nos acerca a una ortodoxia con la que el público general habrá de sentirse más cómodo, más en casa, y menos reticente a ver las casas del terror como una opción más del arte mimético y, en particular, del espectro dramático.

Tengo para mí que el factor que más resistencia ha de causar a la hora de barajar esta idea es el ingrediente lúdico y mercantil que mencionaba más arriba. Frente a la supuesta seriedad e ínfulas artísticas de modelos como los mentados –todos ellos, aun los más rupturistas, aceptados dentro del coto escénico y abordados por la academia–, diríase que los túneles del terror, exclusivamente destinados a un disfrute efímero y adrenalínico, merecen contemplarse dentro del arte de Talía tanto como un salto en paracaídas o la bajada de un río haciendo *rafting*. En realidad, es el mismo destino que se les ha venido deparando a otras manifestaciones de tipo popular, como el teatro de variedades, la revista o, en el terreno de lo *fantaterrorífico*, el *Grand Guignol*. Cualquiera estará de acuerdo en que se trata de prejuicios culturalistas, y no de razones fundadas en la inespecificidad del producto. Es más: estimo justo equipararlos con las reservas que desde tiempos inmemoriales han suscitado, tanto en la universidad como entre autores y receptores cultos, las modalidades de la ciencia ficción, lo fantástico y el terror, especialmente en el entorno español. Recientes aportaciones –como el presente monográfico– demuestran que la reticencia comienza a ceder, también en nuestro país; aún queda, sin embargo, un largo camino por recorrer para que productos de este tipo sean considerados en su inmanencia y en atención a unas categorías específicas.

27 De nuevo, Lehmann (1990: 68) no deja dudas al respecto: «Effectively, the category appropriate to the new theatre is not action but states. Theatre here deliberately negates, or at least relegates to the background, the possibility of developing a narrative».

28 En este orbe el soporte argumental goza, en efecto, de un gran predicamento. «Existe una curiosa coincidencia entre los autores que cultivan lo sobrenatural y aquellos que, en la obra, conceden especial importancia al desarrollo de la acción», escribe Todorov (1970: 118). Por su lado, desde la vertiente terrorífica, afirma King (1987: 265): «Story has always been the abiding virtue of the horror tale».

Rastreado el sustento escénico de las casas del terror, es lo que se dispone a acometer el resto del artículo: la caracterización de su funcionamiento a la luz del marco fantástico-terrorífico.

4. LUGAR DE LO FANTÁSTICO Y TERRORÍFICO EN LOS TÚNELES DEL TERROR

Resulta complicado, pero a la vez estimulante, indagar la relación que se establece entre los asistentes a una casa del terror y los elementos desplegados para infundirles miedo. En páginas precedentes quedó clara la diferencia entre la implicación de un receptor literario o cinematográfico y uno que interviene en esta forma de espectáculos: cuando en una película o en un libro se nos anima a sumergirnos en el mundo de ficción, lo que en realidad se nos está diciendo es que nos identifiquemos con la vivencia de un sujeto autónomo, existente en otro nivel de realidad y al que le ocurren cosas que están totalmente fuera de nuestro alcance. En contraste, en el tipo de experiencias aquí contempladas dicha inmersión cobra todo su sentido; en ellas, ya lo advertí, la cercanía propiciada por la inmediatez del modo escénico trasciende los filtros de las variedades escriturales. Es un matiz que condiciona enormemente la naturaleza de la reacción afectiva en cada caso; sobre la narrativa y el cine, dice Savater (2002: 323-323):

La experiencia de esta especie de subidón vital que te da el peligro o la amenaza de muerte, acompañada de la posesión de la certeza absoluta de que el peligro no es real, que no te está rondando una amenaza verdadera, es el secreto del cine de terror, de las historias de los cuentos de miedo. Esta mezcla de un miedo suficiente para sentirse vivo pero no como para sentirse en verdadero peligro, porque no hay tal, tiene un punto delicioso. Porque a pesar de que estemos convencidos de que el monstruo de la pantalla y lo que estamos leyendo no es una amenaza real, sin embargo instintivamente reaccionamos, en cierta medida, como si estuviéramos amenazados.

Se trata de una tesis habitualmente reiterada en las reflexiones sobre lo fantástico y terrorífico, y que contribuye a explicar el placer derivado del *terror-arte*. La clave está en la simulación de ese peligro, ante el que respondemos *como si* fuera real. En su capítulo sobre la relación con la ficción, donde intenta razonar el porqué de tan paradójica respuesta emocional, se indigna Carroll (1990: 346, n. 21) con los teóricos que comparan la lectura o el visionado de una pieza terrorífica con un viaje en montaña rusa, como «clase de juego primordial con la muerte»; según él, la analogía es «completamente in-

sensata y no explica nada», pues, mientras que esta atracción *sí* entraña un riesgo –que los mecanismos de seguridad fallen y nuestro cuerpo acabe aplastado contra el suelo–, ninguna película o libro dan cabida a una amenaza remotamente similar;²⁹ en su lugar, se produce una recreación de la misma, un sucedáneo erigido sobre un complejo proceso psicológico y crucialmente condicionado por la naturaleza ficticia de la pieza.

Esto se aplica, como digo, a la narrativa y el cine, universos cerrados e independientes del nuestro; por su lado, las casas del terror, y el teatro en general, abren la puerta a una modalidad intermedia en lo que a la réplica emocional atañe. Tampoco aquí –al menos en principio– cabe la posibilidad de un peligro efectivo. El carácter híbrido de la representación propicia, aun así, una fructífera ambigüedad: por supuesto que se trata de actores encarnando a monstruos y psicópatas; claro no son más que efectos especiales esos aullidos tan estremecedores; no podemos, pese a todo, dejar de preguntarnos qué pasaría si uno de los intérpretes perdiera la cabeza y agrediera de verdad a los asistentes, o si la máquina que produce humo provocase un cortocircuito y se declarara un devastador incendio ¿En dónde nos situaríamos en ese caso? Parece obvio que en el plano real: en ese punto no quedaría ninguna duda, la ilusión se habría roto. Pero, ¿y antes? Como avanzaba más arriba, es legítimo preguntarse qué es lo que causaba el temor previo a la irrupción de la pavorosa realidad: ¿la simulación –como en el papel y el celuloide– o la posible factualidad de los hechos y criaturas presenciados? La respuesta se perfila ambigua, en consonancia con la dialéctica sobre la que se asienta el teatro; en este sentido, se puede decir que las casas del terror funcionan de acuerdo con una lógica muy similar a la que Todorov (1970: 18-30) atribuía a la literatura fantástica: la vacilación como fundamento, la indecisión entre una vía y otra (realidad/ficción) y, sobre todo, la imposibilidad de decantarse por una interpretación terminante.

Como se comprenderá, este constante juego con los límites de lo real y lo ficticio plantea no pocos dilemas respecto a la percepción de los factores destinados a suscitar la emoción deseada. Dado que muchos de ellos se inscriben en la región de lo sobrenatural, son del todo inasumibles por la episteme del espectador. Ello no conduce a inhabilitar el pacto que tácitamente se firma cuando se paga un billete y se traspasa el umbral, ni a invalidar la dinámica

29 Los casos de trastornos o aun ataques al corazón causados por la exposición a una tensión o explicitud extremas –recuerdo ahora el de un espectador que falleció durante la proyección de *Hannibal* (2000)– habrían de ser considerados desde otra perspectiva, como efectos secundarios de dicha exposición, y no como resultado directo de nuestros tratos con el mundo y las criaturas de la ficción (al que, recordemos, solo accedemos mediante la empatía con las circunstancias de los protagonistas).

distintiva de lo fantástico; según De Beni (2012: 71): «Esta “confusión de la escena con la realidad” es justamente lo que puede desencadenar el efecto fantástico»; es la misma *ilusión consciente* que el crítico asocia a las fantasmagorías (2012: 91). Hay que advertir, aun así, que en muchos casos el miedo emana de extremos que en nada tienen que ver con la ontología *disruptiva* de los ingredientes empleados. Como apunta Ferreras (2003: 19): «El horror crea la tensión narrativa a través de la representación de lo horrible, de lo sangriento, de lo doloroso, y no a partir de la oposición entre realidad e imposibilidad»; elocuentemente, el recién mentado Todorov (1970: 35) situaba la literatura de terror en los márgenes de lo extraño. Al respecto, merece la pena rescatar dos oposiciones de amplio bagaje en los estudios sobre lo terrorífico: *terror* frente a *horror*, por un lado, y *miedo físico* frente *miedo metafísico*, por otro.

Empezando por el segundo duplo, Roas (2011: 95) afirma que el miedo metafísico es la modalidad característica de lo fantástico, su efecto/afecto principal. Al terror, en cambio, se acogen las dos variantes. No en vano, la literatura gótica –germen de la estela terrorífica– abunda en historias sin componente sobrenatural o cuya efectividad se basa en horrores perfectamente factibles en la vida real, fundados en «la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso». Nuestro objeto de estudio no es una excepción: en las casas del terror se combinan los maleficios y apariciones con episodios de *simple* crueldad o cuadros que no buscan más que revolver las tripas al respectable. El primer grupo se enmarca, sin ningún género de dudas, entre la materia fantástica; en cuanto al segundo, tiene un carácter más visceral, a menudo vinculado con el mundo del *gore*. En este punto conviene referirse a la otra oposición.

Expuesta por primera vez por Ann Radcliffe, distingue entre el miedo generado por la tensión e incertidumbre, y aquel otro producido por la contemplación directa de los horrores, con frecuencia identificados con escenas de violencia o estampas monstruosas (cfr. Wright, 2007: 46-50). Stephen King (1987: 23) establece en este segundo polo una nueva división, entre la mera explicitud y la repulsión, mostrando su censura hacia esta última, patrimonio, según él, de la ficción barata. Es una postura generalizada entre numerosos cultivadores y aficionados al género: el miedo debe cimentarse en una situación perturbadora por su indeterminación, donde la imaginación del receptor juegue el papel más importante. Ya Lovecraft (1927: 8), al comienzo de su clásico estudio, expresaba su preferencia por la sugerencia y la creación de una atmósfera, condenando lo demasiado patente y hasta cotidiano; paralelamente, ensalzaba el miedo a lo desconocido e incognoscible –el horror có-

mico, como él lo llamaba— en detrimento de los excesos de hemoglobina y fisicidad.

Las casas del terror plantean un caso peculiar respecto de estas categorías. Teniendo en cuenta lo dicho sobre la proximidad entre actores y espectadores y el carácter tangible de los espantos, se hace necesario adaptar cualquier consideración previamente aplicada al mundo de la literatura y el cine. No me parece, por ejemplo, que se pueda establecer un nexo relevante entre la literatura terrorífica y el objeto de análisis, más allá de los motivos temáticos. Por más que reconozca el legado de nombres como Poe, Stoker o el recién mencionado Lovecraft, es innegable que su influencia se canaliza a través del orbe fílmico (o, como poco, del cómic): la Universal y la Hammer como máximos referentes estéticos, pero también creadores de arquetipos como Tobe Hooper, Wes Craven, John Carpenter, Clive Barker o David Cronenberg. El peso del cine es explicable por varias razones: en el plano más superficial, habría que señalar el sesgo hondamente comercial de la industria cinematográfica, incluida en la más amplia *del entretenimiento* (donde también estarían los túneles del terror); comercialidad, por cierto, que también se atribuye al propio género, uno de los favoritos del público *palomitero*, ese que solo va al cine para pasar un buen rato y no le importa que le cuenten siempre la misma historia. No entro en calificaciones de ningún tipo: únicamente constato un vínculo que creo indiscutible, basado en la explotación comercial del producto.

El otro nexo es, sin duda, más interesante para los propósitos de este artículo. Remite al carácter audiovisual de ambos modos. Quizá sea perogrullesco o roce la aporía, pero ni el cine ni las casas del terror serían nada sin la imagen y el sonido; entendámonos: el tratamiento de los temas, así como los motivos barajados, juegan un papel determinante en la creación de desasosiego; son, pese a todo, los componentes visuales y sonoros los que generan los mayores efectos. Una vez más, se podría argüir que el acierto reside en lo insinuado, en lo entrevisto, y no en lo evidente; pues bien, incluso lo entrevisto necesita de una visión efectiva, de una manipulación de la imagen que propicie la ambigüedad. No hablo, pues, de explicitud; me refiero a algo mucho más complejo: a la posibilidad de jugar con los sentidos del espectador, de confundirlo con lo que cree estar presenciando e inducirle estados de ánimo de manera sibilina, mediante recursos totalmente inalcanzables para la narrativa.

Por supuesto, el juego sensorial comporta un factor de subjetividad que, como decía, es irrealizable en la escena (a no ser mediante expedientes

inespecíficos): ni siquiera en los pasajes del terror es posible dirigir la percepción del espectador. Como sabemos, no obstante, en este contexto la subjetividad queda relegada por la experiencia personal, y ahí es donde de verdad cobran protagonismo los elementos audiovisuales, la plasticidad del espectáculo. Conectando con lo que apuntaba en una nota al pie páginas atrás, hay en el cine planos y escenas exclusivamente destinados a la contemplación de la audiencia. Eso las acerca a nuestra área de interés; hay algo, con todo, que aún las diferencia, y de forma crucial: la tantas veces glosada interactividad; mejor aún: la posibilidad de sentir en toda su dimensión aquello que se encuentra ante nosotros. En una película se pueden contemplar horrores de todo tipo sin que nada de lo que desfila por la pantalla establezca contacto físico real: lo vemos y lo oímos, pero no lo olemos ni podemos palparlo... ni saborearlo. En un túnel del terror, por el contrario, se plantea esta contingencia y, aunque la mayoría de las veces no llega a realizarse –como que, por lo común, a los actores les está terminantemente prohibido tocar a los asistentes–, el solo pensamiento incorpora un grado de inquietud que no tenemos en el cine y, mucho menos, en la narrativa.³⁰

Volviendo, entonces, a las dos oposiciones arriba glosadas, debemos repensar el lugar otorgado a cada extremo. En un medio basado en la proximidad física, está claro que la categoría de horror adquiere un nuevo significado, incomparable con el que posee sobre una hoja de papel o en el celuloide: las alternativas son demasiado succulentas como para no sacarle partido; y lo mejor es que no se trata de un abuso: precisamente en ello radica su especificidad. Considérese, por lo demás, que el estatus palpable y sentible de las casas del terror no conduce, necesariamente, a la explicitud o el recargamiento de maquillaje, con miras a atacar el buen gusto del público. Al contrario, muchos espectáculos se basan en la creación de un clima de turbación, mediante elementos mínimos, que, si bien se asientan en los sentidos, no apuntan a la saturación ni se entregan a lo repulsivo; fomentan, más bien, la idea de un mal acechante, que en cualquier momento puede manifestarse amenazadoramente.

Los polos de *terror* y *horror* se ven, por tanto, fundidos en las propuestas escrutadas. Desde luego, siempre habrá un elevado número que se incline por lo repugnante y exhibicionista, alejándose del primer extremo. Esto, con todo,

30 El mero contacto con entes sobrenaturales o monstruosos, dicho sea de paso, constituye, según autores como Carroll (1987: 53-54) y Bloom (2000: 217), una de las piedras angulares de la emoción terrorífica; así, mientras que este último habla de un tabú, Carroll esgrime el miedo al contagio o la contaminación.

no resulta tan grave como en un filme: como digo, se trata de un medio propicio a ello, que aun cuando recurre a opciones más sutiles, no puede dar la espalda al factor físico, sensorial (aunque solo sea por el trabajo con los efectos especiales y el maquillaje, a menudo lo más valorado por los asistentes). Esto es algo que entienden a la perfección los autores de teatro posdramático, con los que antes se relacionaba el objeto de estudio: en su voluntad de someter al espectador a emociones extremas, la abyección, incluso la obscenidad, se perfilan como herramientas de primer orden (cfr. Sánchez, 2006: 157-159). Su finalidad es ciertamente distinta a la de las casas del terror; no por ello deja de ser otra coincidencia elocuente, fundada en la reformulación de recursos que en otros dominios serían más censurables o carecerían del mismo potencial.

En el caso de los túneles del terror, su introducción supone, entre otras cosas, una seria relativización del papel de los elementos sobrenaturales en el conjunto. La misma apuntaba ya en el cine: más allá de que, a menudo, *todo sea sangre y vísceras*, los mecanismos para infundir miedo tienden a basarse más en el sobresalto que en la inquietud de inspiración fantástica. De nuevo, los más exigentes opinarán que se trata de una treta barata, que lo verdaderamente meritorio es perturbar con una buena historia y unas buenas interpretaciones, y no con pasajes aislados, casi siempre realzados por la imagen y el sonido; en esta tesitura, dirán, los motivos temáticos pasan a un segundo plano, siendo reemplazados por un mero respingo que puede provenir tanto de un demonio como de una inocente paloma o un gato (como tan a menudo ocurre).

Estos reparos tienen razón de ser en el entramado fílmico, que se ofrece al espectador como un producto cerrado, con un relato complejo y asentado en unos caracteres autónomos. Pasando a las casas del terror, vemos, en cambio, que el planteamiento se invierte un tanto. Al principio sostenía que el exceso de realidad en la escena entorpece la construcción de la diégesis y, más en concreto, el procesamiento de elementos sobrenaturales; en ello también interviene la eliminación de la subjetividad y, en general, de la sintonía con unos sujetos ficticios: de identificarnos con las creencias de estos, pasamos a ser nosotros mismos los que hemos de comulgar con las interrupciones de lo real. Qué duda cabe de que la aceptación es mucho más problemática en estos términos: por mucho que se nos empuje hacia la ficción, que se nos dramatice, siempre habrá una parte de nosotros que continuará anclada a la realidad, que percibirá la mentira por doquier. Como consecuencia, el pacto ficcional se debilita irremediabilmente, complicándose la inmersión del espectador en el universo recreado y, con ello, obstaculizando la asunción de lo imposible o sobrenatural; la conciencia de la ficción a la que antes aludía es, en efecto,

demasiado elevada como para trasladar al espectador del modo en que lo hacen una novela o una película. Ante tal hecho, los túneles del terror prefieren decantarse por la opción del sobresalto antes que el énfasis en los elementos fantásticos. No es síntoma de pobreza: al contrario, estoy convencido de que ahí, más que en cualquier otro lado, reside su mayor fuerza. Así, el asistente se mueve por el interior de una casa del terror sin pensar en lo sobrenatural, ni siquiera en que pueda ser despedido por el mismísimo Jason Voorhees; lo que en realidad le perturba es el susto que le acelerará el ritmo cardíaco (o a la inversa: que puede llegar a parárselo). No se trata, en fin, de oponer el miedo físico al metafísico, ni siquiera de dirimir si es más efectiva la sugerencia que la explicitud, sino, como vengo diciendo durante todo el artículo, de enfrentarse a la irresoluble tensión entre lo real y lo ficticio, en un *hic et nunc* diametralmente opuesto a la alteridad ontológica de las escrituras; un contexto donde la presencia de lo fantástico deviene una mera convención, una envoltura estética tras la cual se esconde el verdadero meollo de estos espectáculos: la posibilidad (remota... pero no tanto como nos gustaría) de no salir vivos de ellos.

5. CONCLUSIÓN

En las páginas que anteceden se ha tratado, por encima de todo, de legitimar la consideración científico-teórica de un objeto tan poco asociado a la academia como son las casas del terror. La hipótesis, ya asentada en un artículo precedente (si bien aún no publicado), consistía en que estas constituyen un hábitat privilegiado para el terror escénico, más que una sala o escenario al uso, respetuosos con la cuarta pared. Partiendo de un vacío bibliográfico en verdad disuasorio, por el que me he visto obligado a consultar fuentes tradicionalmente desechadas por el discurso científico, el trabajo que aquí finaliza ha perseguido dos objetivos específicos, destinados, ambos, a incorporar estas manifestaciones a la reflexión y el debate universitarios.

La primera de estas metas implicaba el rastreo de la teatralidad inherente a las casas del terror. Tras una somera presentación de las diversas modalidades y un abreviado catálogo de ejemplos en el dominio español –en los que, debido a motivos de espacio y tiempo, no he podido detenerme demasiado–, la argumentación ha discurrido por los aspectos que aseguran la pertenencia de este fenómeno al reducto teatral. En mi análisis me he servido de una comparación que no por osada ha de ser menos ilustrativa: así, la participación directa del público en el espectáculo y su igualación con los

sujetos de la escena me ha permitido vincularlo con algunas de las propuestas más rompedoras del panorama dramático actual. La intención de la analogía era doble: por un lado, aspiraba a establecer un nexo con formas que, pese a las tiranteces, son contempladas por la comunidad científica (con gran entusiasmo, en ciertos casos); de esta manera, pensaba, sería más fácil normalizar la consideración académica del objeto de estudio. A este fin primordial se unía otro de alcance más profundo: rastrear de qué manera y en qué condiciones se produce la recepción teatral, y si esta entra en conflicto con las bases del modo dramático. La conclusión ha sido que no: tanto las casas del terror como el teatro posdramático se nutren de un mecanismo previsto en la especificidad de esta forma de imitación –la apelación al público–, salvaguardando la hibridez propia de la representación escénica. No hay, pues, ruptura real de la figuración; solo el relevo de la identificación con los personajes –que pasan a un segundo plano– por la experiencia netamente personal.

Esta inversión de tornas tiene consecuencias determinantes en la consideración del factor fantástico y, en general, de los elementos empleados para desatar el miedo de los asistentes a un casa del terror. Remitiéndome a las oposiciones miedo metafísico/miedo físico y terror/horror, me he esforzado por demostrar que la interactividad connatural al objeto de interés relativiza el relieve que estas categorías tienen en la narrativa o, sobre todo, el cine. Crucialmente determinado por este, la insistencia en el componente sensorial adquiere en el contexto de los túneles del terror un sentido distinto al que ostenta en la pantalla, donde suele ser visto como un truco fácil. Aquí, la posibilidad de un contacto real, que problematiza los límites de la ficción, abre la puerta a una forma de espanto que poco tiene que ver con las interrupciones de lo fantástico o, en el polo del horror físico, con los excesos (simulados) de violencia o monstruosidad; que emana, más bien, del recelo por la propia integridad del participante. En la vacilación de este, incapaz de decidir si la amenaza es real o ficticia (independientemente de lo que le hayan dicho a la entrada), es donde este tipo de espectáculos alcanza su máxima expresión; una vacilación, así vista, equiparable a la que usaba Todorov para definir a la literatura fantástica, pero donde el factor sobrenatural ha quedado relegado a un mero motivo temático, privado del valor metafísico que ostenta en un filme y, especialmente, en una novela o un cuento.

En fin, las casas del terror constituyen, como se ve, un objeto fecundo tanto desde la perspectiva de los estudios teatrales como desde la óptica de lo fantástico y terrorífico. Estas páginas son una mera aproximación, que ideal-

mente se completará en sucesivas entregas, centradas en otros aspectos, como la relación con la *performance*, el repertorio de motivos temáticos concretos o el flirteo con manifestaciones no artísticas y altamente controvertidas como el sadomasoquismo o aun las *snuff movies*. Queden de momento estas líneas como prueba de la riqueza del terreno auscultado.

BIBLIOGRAFÍA

- BETTETINI, Gianfranco (1975): *Puesta en escena y producción significativa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BLOOM, Clive (2000), «Horror Fiction: In Search of a Definition», en David Punter (ed.), *A New Companion to the Gothic*, Wiley-Blackwell, Oxford, 2012, pp. 211-223.
<<http://dx.doi.org/10.1002/9781444354959.ch15> <http://search.crossref.org/?q=BLOOM%2C+Clive+%282000%29%2C+%C2%ABHorror+Fiction%3A+In+-+Search+of+a+Definition%C2%BB%2C+en+David+>>
- CARRERA GARRIDO, Miguel (2014): «Escalofríos en la escena: limitaciones del terror teatral», en Urszula Aszyk (ed.), *Actas del Simposio Internacional «El teatro español como objeto de estudio a comienzos del siglo XXI»* [título provisional], Universidad de Varsovia (en prensa).
- ____ (2013): «La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional», *Telón de fondo* (Universidad de Buenos Aires), no. 18, pp. 79-110, disponible en <<http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi80OTAucGRm&tipo=articulo&id=490>> [Consulta: 17/10/14]
- CARROLL, Noël (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
- ____ (1987): «The Nature of Horror», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 46, no. 1, pp. 51-59.
<<http://dx.doi.org/10.2307/431308> <http://search.crossref.org/?q=CARROLL%2C+No%C3%ABl+%281987%29%3A+%C2%ABThe+Nature+of+Horror%C2%BB%2C+The+Journ+>>
- DE BENI, Matteo (2012): *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Academia del Hispanismo, Pontevedra.
- ELAM, KEIR (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londres.
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203426074> <http://search.crossref.org/?q=ELAM%2C+KEIR+%281980%29%3A+The+Semiotics+of+Theatre+and+Drama%2C+Methuen%2C+Londres.>>
- FERRERAS, Daniel (2003): «La poética del desorden: hacia la definición semio-crítica de un género fantástico», *Actas de las Segundas jornadas sobre literatura fantástica*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, pp. 11-23
- FREUD, Sigmund (1919): «Lo siniestro», en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 1979, pp. 9-35.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2008): «Teatro posdramático y juegos (de manos) con la realidad», *PasoDeGato. Revista mexicana de teatro*, 32, pp. 33-34.
- ____ (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro* (edición corregida y aumentada), Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C., México D. F. 2012
- ____ (1980): «Identificación y distancia», en *Teatro y ficción*, Fundamentos, Madrid, 2004, pp. 101-110.
- HOBY, Hermione (2011): «American horror theatre: “A hand slams into my neck and wrenches me through the darkness”», *The Observer*, 4 de diciembre, disponible en <<http://www.theguardian.com/travel/2011/dec/04/america-horror-theatre>> [Consulta: 17/10/14].
- KING, Stephen (1987): *Danse Macabre*, Simon & Schuster, Nueva York, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatic Theatre*, Routledge, Oxford, 2006.
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203088104> <http://search.crossref.org/?q=LEHMANN%2C+Hans-Thies+%281999%29%3A+Postdramatic+Theatre%-2C+Routledge%2C+Oxford%2C+2006%2C>>
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1927): *El horror sobrenatural en la literatura*, Leviatán, Buenos Aires, 1998.
- NYMAN, Andy (2014): «Theatre Can Outdo Cinema for Horror – So Where Are All the Scary Plays?», *The Guardian*, 14 de febrero, disponible en <<http://www.theguardian.com/stage/2014/feb/14/ghost-stories-horror-in-theatre>> [Consulta: 17/10/14].
- PALACIOS, Jesús (2002): «Los escenarios del miedo. Un recorrido por los espacios del terror», en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 193-215.
- PAVIS, Patrice (2008): *Contemporary Mise en Scène*, Routledge, Oxford, 2013.
- ____ (1996): *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998.
- RED TEATRAL (s. a.): «El teatro del terror», *Red Teatral*, no. 28, disponible en <<http://www.redteatral.net/noticias-el-teatro-del-terror-28>> [Consulta: 17/10/14].
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2006): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Visor, Madrid.
- SÁNCHEZ, Sergi (2002): «Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado», en Vicente Domínguez (ed.), *op. cit.*, pp. 303-318.
- SAVATER, Fernando (2002): «Filmar el miedo», en Vicente Domínguez (ed.), *op. cit.*, pp. 319-330.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México D. F., 1981.
- WRIGHT, Angela (2007): *Gothic Fiction*, Palgrave Macmillan, Nueva York.

MISCELÁNEA

MISCELLANEOUS

EL SURGIMIENTO DEL RELATO FANTÁSTICO EN LA COSTA RICA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

RUTH CUBILLO PANIAGUA

Universidad de Costa Rica
rutycu@hotmail.com

Recibido: 29-04-2014

Aceptado: 18-07-2014

RESUMEN

El interés de este trabajo es indagar algunas de las razones por las cuales fue posible el surgimiento del relato fantástico y/o gótico –en la literatura costarricense de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX– en un contexto socio-cultural que propiciaba y promovía la producción de literatura costumbrista y realista, más acorde con el naciente proyecto de estado-nación costarricense. Para ello se analizan diversas historias de la literatura costarricense, así como algunos textos históricos y una selección de cuentos fantásticos y/o góticos publicados por autores pertenecientes a la generación del Olimpo y a la generación del Repertorio Americano, bajo las cuales se agrupan los autores más representativos de este período de estudio.

PALABRAS CLAVE: Literatura fantástica, literatura gótica, literatura costarricense.

ABSTRACT

This essay presents reasons for the rise of fantastic/gothic fiction in Costa Rica during a time (late nineteenth- and early twentieth-century) when “costumbrista” and realist fiction dominated because of the process of building a nation-state. I analyze several histories of Costa Rican national literature, some historical texts, and a selection of fantastic and gothic fiction published by writers of the *Olimpo* and *Repertorio Americano* generations.

KEYWORDS: Fantastic fiction, gothic fiction, Costa Rican literature.

1. INTRODUCCIÓN

Al revisar las principales historias de la literatura costarricense (Abelardo Bonilla, 1957; Virginia Sandoval de Fonseca, 1978; Jorge Valdeperas, 1979; Flora Ovares y Margarita Rojas, 1995, y Álvaro Quesada, 2008) nos damos cuenta rápidamente de que lo fantástico como género literario no está demasiado presente en tales textos historiográficos, quizá porque nunca ha sido visto como un género predominante ni con una fuerte presencia en la literatura de este país, o quizá porque estos historiadores de la literatura no le han otorgado la atención que requiere dicho género. Lo cierto del caso es que si efectuamos una revisión más detallada del corpus de la literatura nacional, podemos afirmar que en Costa Rica se publicaron relatos fantásticos y/o góticos desde la última década del siglo XIX y se han continuado publicando desde ese momento.

El interés de este trabajo es indagar algunas de las razones por las cuales fue posible el surgimiento del relato fantástico y/o gótico –en la literatura costarricense de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX– en un contexto socio-cultural que propiciaba y promovía la producción de literatura costumbrista y realista, más acorde con el naciente proyecto de estado-nación costarricense. Para ello analizaré las citadas historias de la literatura costarricense, así como algunos textos históricos y una selección de cuentos fantásticos y/o góticos publicados por autores pertenecientes a la generación del Olimpo y a la generación del Repertorio Americano.

Nos planteamos ahora varias preguntas fundamentales para nuestros fines. ¿Existió en la literatura costarricense de las primeras cuatro décadas del siglo XX narrativa fantástica o más bien aquello que se produjo predominantemente fue narrativa fantástica con fuertes tintes góticos? ¿Cuáles son las diferencias fundamentales entre ambos géneros? ¿Es el gótico un subgénero de lo fantástico o más bien el gótico es un género madre del cual surge luego lo fantástico? ¿Qué condiciones socio-históricas permitieron que en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX se produjera en Costa Rica este tipo de literatura?

Mi tesis es que en Costa Rica, durante el citado período, podemos hablar de la existencia de una veta de literatura fantástica, pero fuertemente marcada por ciertos elementos de la literatura gótica, aunque siempre como un tipo de literatura minoritaria respecto de la clara y contundente mayoría representada por la literatura realista-naturalista-costumbrista.

2. LO FANTÁSTICO EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA COSTARRICENSE

La primera parada obligatoria es la *Historia de la literatura costarricense* (1957) de Abelardo Bonilla. En este texto ni siquiera se contempla lo fantástico como una posibilidad de la literatura costarricense, pues para Bonilla el aislamiento espiritual y material de este país, así como las características del hombre costarricense y la baja densidad de la población, permiten afirmar que «la característica más definida de la literatura costarricense, desde el período colonial, es el predominio del pensamiento y la aventura conceptual sobre la poética (...) Estas circunstancias han contribuido a darle preferencia en nuestra producción literaria a la Historia y al Derecho sobre las formas de creación poética. (...) la modalidad civil y democrática de la nación y el predominio de las dos ramas literarias citadas, influyeron en la tonalidad general de la literatura costarricense: claridad, lógica, laicismo, equilibrio y mediocridad (...)» (Bonilla, 1957: 33-34)

Por su parte, ni Virginia Sandoval de Fonseca, en su *Resumen de la literatura costarricense* (1978), ni Jorge Valdeperas Acosta, en su obra *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense* (1978), mencionan que existiera literatura fantástica en Costa Rica en la primera mitad del siglo xx. Ambos autores dan por sentado que nuestra literatura de aquellos años fue únicamente realista, costumbrista o modernista.

Flora Ovares y Margarita Rojas, en *100 años de literatura costarricense* (1995), tampoco señalan la existencia de literatura fantástica en Costa Rica durante el período aquí estudiado, aunque cuando analizan algunos textos, por ejemplo «Espiritismo» (1918) de Carlos Gagini, le abren una ventana a esta posibilidad: «El personaje aparece arrancado de una existencia anónima, sin sobresaltos, por un acontecimiento para él extraordinario y ajeno a su vida cotidiana. Se trata de la pasión amorosa que, a veces, como en “Espiritismo” (...) está rodeada de circunstancias misteriosas y fantásticas» (Rojas y Ovares, 1995: 46). Sin embargo, estas autoras, al igual que Álvaro Quesada Soto en su *Breve historia de la literatura costarricense* (2008), prefieren ubicar este tipo de textos dentro del modernismo exotista y academicista que durante algunos años corrió paralelo al realismo costumbrista, con lo cual evitan plantear la existencia de narrativa fantástica en el país.

3. LITERATURA FANTÁSTICA/LITERATURA GÓTICA

Para entender las diferencias más importantes entre literatura gótica y literatura fantástica, me basaré en los trabajos de David Roas (2001, 2003 y

2011) y Miriam López Santos (2010). La primera diferencia consiste en afirmar que en los relatos góticos no se genera una identificación del lector con las coordenadas espacio-temporales que se manejan en el texto, es decir, lo gótico no aborda lo cotidiano para el lector, pues en este género impera

[...] siempre una lejanía temporal con respecto a los hechos narrados, que [...] entra en conflicto con aquella necesaria «percepción de lo real» exigida por el relato fantástico. Las historias góticas se desarrollaban siempre en un tiempo pasado, remoto y oscuro [...] En la literatura fantástica [...] por contra, hallamos tan solo mínimas alteraciones en la realidad cotidiana del texto, que se presenta como perfectamente identificable para los lectores, que experimentan, por ello, la misma sensación de inquietud que los personajes, al reconocerse en los lugares y situaciones que se muestran. (López Santos, 2010)

La segunda diferencia tiene que ver con la noción de verosimilitud que se maneja en los relatos góticos y en los fantásticos. En los primeros,

[...] la verosimilitud contextual se quiebra, gracias no solo el distanciamiento de las coordenadas espaciotemporales del texto con respecto a las del lector -que produce un desfase entre el (tiempo del) mundo (extradieético) aludido por el narrador y el de su posterior lectura-, sino también por la falta de una localización espacial demasiado precisa. La referencia a lugares concretos, acontecimientos históricos, nombres reales o descripciones minuciosas de personajes o ambientes resulta demasiado tenue como para poder mantener esta verosimilitud, cuestionando, de esta manera, el proceder de la novela gótica en función de la estructura del relato fantástico. (López Santos, 2010)

Mientras que en el relato fantástico, es indispensable mantener la verosimilitud, pues «al precisar de un mundo real, necesitaba afirmar su propia existencia, su propia verdad (...) manifestar a cada pasaje esa verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que este lo aceptara como verificable» (López Santos, 2010).

La tercera diferencia consiste en plantear que el objetivo fundamental del relato gótico es producir en el lector miedo o terror, mientras que el relato fantástico aspira a producirle angustia, inquietud, desasosiego. Al respecto, López Santos señala que el miedo es el juego que «más allá de la transgresión, el autor establece con protagonista y lector a base de hurgar en los terrores que recorren nuestras conciencias y nuestras pesadillas diarias y que estos acceden a tomar partida» (López Santos, 2010). Por ello en los relatos góticos se insiste en «la maldad humana, los deseos ocultos, las perversiones sexua-

les, el contacto con el más allá» (López Santos, 2010), todo aquello reprimido por la excesiva racionalidad promulgada y difundida por la Ilustración.

La cuarta diferencia tiene que ver con la explicación o no explicación de los hechos que se presentan en el relato, pues mientras que en el relato fantástico se procura dejar la duda en el lector, en el relato gótico se ofrece en muchas ocasiones una explicación racional de lo acontecido, con lo cual se disipa la duda inicial. En este sentido, López Santos señala: «Todos los hechos aparentemente sobrenaturales son pasados por el filtro de la razón al recibir una explicación exhaustiva, racional y realista, pero inverosímil y contraria a la causalidad general del texto, por lo que nada queda suelto a la imaginación del lector, efecto fundamental (...) que deben experimentar las narraciones fantásticas (López Santos, 2009). Y lo que fuera creado con la pretensión de ser «inexplicable» (“no se puede explicar”) «acaba por convertirse en «inexplicado» (“puede explicarse”), procedimiento que aproxima el relato gótico más a la novela policiaca clásica que a la narración fantástica tradicional» (López Santos, 2010).

Después de realizar un recorrido por la literatura europea de los siglos XVIII y XIX, López Santos defiende

[...] la teoría de la ficción gótica como género origen, pero independiente de lo fantástico [...], partiendo de lo maravilloso y legendario y apoyada en la pugna entre la preeminencia del irracionalismo o la persistencia en la razón, se configuró como género madre susceptible de escindirse en renovados géneros literarios con estructuras ya perfectamente fijadas y delimitadas, gracias a la riqueza de su problemática y, al mismo tiempo (y derivado de esta), a la escasa consistencia de sus mecanismos. (López Santos, 2010)

Ahora bien, considero que para el caso de Costa Rica podemos aplicar parcialmente esta teoría de la ficción gótica postulada por López Santos. Trataré de explicar por qué. En este país, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX se afianzó la ideología liberal, en muchos sentidos heredera de los postulados de la Ilustración europea, ideología que se proponía alfabetizar, instruir, higienizar y racionalizar al pueblo costarricense, que hasta ese momento (1850-60) por lo visto había sido analfabeto, sucio y supersticioso.

Así, en el cambio del siglo XIX al XX, San José era una ciudad que caminaba hacia la modernización y el progreso, de acuerdo con las políticas públicas de la oligarquía liberal, que desde la segunda mitad del siglo XIX gobernaba el país. Sin embargo, este tránsito no fue gratuito y generó consecuencias que para

algunos sectores de la sociedad no eran deseadas. En novelas como *El primo* de Jenaro Cardona, *Las hijas del campo*, de J. García Monge, o *El árbol enfermo*, de Carlos Gagini, se pone en evidencia el surgimiento de este debate entre los valores tradicionales de la sociedad costarricense y los nuevos valores generados por el aire de progreso que, además, resultaba imposible detener. Como muestras materiales de esta modernización capitalina tenemos que en 1900, en la administración de Rafael Yglesias, se inauguró el tranvía en San José y se trajo a la ciudad el primer automóvil, cuyo propietario fue Enrique Carranza.

Como mencionamos, una de las grandes preocupaciones de los políticos liberales costarricenses fue higienizar el país (en especial se preocuparon por el valle central¹), con el fin de crear las condiciones necesarias para implementar sus planes progresistas: una ciudad enferma y sucia era incapaz de progresar.

Sin embargo, tal y como afirman Molina y Palmer,

[...] el afán civilizador de los liberales tuvo un resultado paradójico: en 1930, una mayoría de los 500.000 costarricenses sabía leer y escribir, aceptaba los valores y los símbolos del nacionalismo y participaba en las campañas electorales. El primer tercio del siglo xx, sin embargo, se caracterizó por el desgaste de la ideología del progreso (...) La generación que surgió a partir de 1900, en la que destacó el novelista Joaquín García Monge (...) avizoró debajo del grano de oro una agudizada "cuestión social": burgueses corruptos y egoístas, y trabajadores pobres a los que urgía redimir mediante una educación apropiada. (Molina y Palmer, 1997: 63 y 65).

Según la lógica liberal y a partir de la ideología del progreso, las fuerzas del mercado por sí mismas regularían la economía basada en las exportaciones agrícolas y en la creciente industria,² y esto conduciría el país al pro-

1 Para profundizar en el tema de los orígenes de la salud pública y la higienización en Costa Rica, cf. Malavassi (2003).

2 En este sentido, el sociólogo Mario Ramírez señala: «Con el desarrollo capitalista el mercado interno se cumplía en un doble sentido: por un lado, artículos y actividades del sector informal de la economía se convierten en mercancías; por el otro, capitales ociosos o de baja rentabilidad en los mercados tradicionales buscan nuevos ámbitos donde valorizarse. Así, productores de industrias de autoconsumo se ven impulsados a la pequeña producción mercantil como medio para organizar su mano de obra. También los artesanos se arriesgan a erigir modestos talleres, algunas veces organizados en uniones o agrupados en sociedades mercantiles. La gran masa de ellos apenas reproduce su propia existencia como pequeño-burgueses hasta la nueva generación, en un proceso de lento empobrecimiento que confunde la vejez con la inutilidad y la decadencia. Algunos sectores tienen el "privilegio" de proletarizarse solo cuando lo permiten las coyunturas del mercado y la producción, o su propio estilo de vida, en la medida que la clase proletaria debe interiorizar una disciplina laboral y política. La férrea disciplina laboral permite a unos pocos aburguesarse (...)» (Ramírez, 1983: 102).

greso, la civilización y la prosperidad para todos, pero ante las consecuencias económicas de la Primera Guerra Mundial iniciada en 1914 y de la gran depresión de 1929, resultó más que evidente que este proyecto económico liberal no tenía las respuestas adecuadas y necesarias para afrontar la nueva situación económica; por ello, cuando cayó el modelo agro-exportador debido a la disminución de los precios del café y el banano en el mercado internacional, resultó necesario plantear y aplicar nuevas políticas públicas y entonces las élites gobernantes optaron por la intervención estatal para regular la economía y mantenerla lo más sana posible.

En este contexto, se conforma en nuestro país un nuevo núcleo generacional (los «intelectuales radicales») cuyos orígenes podemos ubicar durante las primeras grandes crisis de régimen liberal y del capitalismo agrario dependiente. (Quesada Soto: 1986, 1988)

Estas crisis ponen en evidencia los grandes problemas, tanto de índole política como económica, del llamado estado nacional, pero también hacen que estos nuevos intelectuales cuestionen los límites de la democracia y del patriotismo (asociado generalmente a la defensa de la soberanía nacional) que pregonaba a los cuatro vientos la oligarquía liberal costarricense. Esta oligarquía comienza a ser cuestionada por la nueva intelectualidad, que consideraba que muchas veces los oligarcas anteponían sus intereses personales (comerciales y financieros) a los intereses de la nación, es decir, pensaban que el pueblo, la clase trabajadora, les importaba poco.

Las fracturas generadas a lo interno de la estructura oligárquica, ya se evidenciaban hacia 1860, año en que fueron fusilados los generales Juan Rafael Mora y José María Cañas por orden de sus adversarios políticos. A pesar de estas divisiones, la unidad que simbolizaba esta élite dominante era suficiente para que otros grupos sociales subalternos surgieran en oposición a sus propuestas económicas, políticas y culturales. Podríamos decir que en estas primeras dos décadas del siglo xx, la sociedad costarricense estaba claramente fragmentada en razón de la división de clases, es decir, había ricos y pobres.

Ahora bien, lo cierto es que tanto dentro de la llamada generación del Olimpo como dentro de la llamada generación del Repertorio Americano encontramos intelectuales que podríamos considerar defensores del racionalismo ilustrado, pero son precisamente muchos de esos intelectuales los que llegan a comprender que no todo lo que llamamos realidad puede ser explicado racionalmente, es decir, que existe un punto de fractura o de quiebre dentro de la lógica de la razón. Para explicar esto, muchos de ellos recurren al

estudio de lo terrorífico, lo misterioso, lo oculto, lo oscuro, lo inexplicable; por eso no es extraño que muchos de estos intelectuales liberales y radicales se adentraran en el esoterismo, la teosofía y el ocultismo, tal y como lo podemos constatar estudiando sus referencias biográficas.

En este sentido, David Roas señala que, «si bien el desarrollo del racionalismo [se refiere al racionalismo surgido y consolidado en el siglo XVIII en Europa] eliminó la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la emoción que producía como encarnación estética el miedo a la muerte y a lo desconocido (un sentido de lo sobrenatural ajeno al que exploraba, por ejemplo, el cuento de hadas)» (Roas, 2011: 17).

Es muy importante entender que el hecho de que muchos de estos escritores costarricenses eligieran la veta gótica para «desviarse» del camino del racionalismo realista tiene que ver con su certeza de que en el horizonte de expectativas de los lectores costarricenses de este período (y en el suyo propio) permanecía todo ese mundo monstruoso y terrorífico; en palabras de López Santos:

Si bien (...) las supersticiones y los milagros habían sido arrinconados por los preceptos de la razón, lo sobrenatural pertenecía aún al horizonte de expectativas del lector; fantasmas, monstruos y demás fenómenos y seres infestos se conservaban latentes en la memoria colectiva como restos de un pasado lejano y oscuro. Los narradores góticos, en el deseo de experimentación con los terrores humanos y ante la falta de referencia directa en su mundo diario, vieron en aquel pasado un marco perfecto para el desarrollo de sus tramas. (López Santos, 2010)

Así pues, entre 1880 y 1940 se publicaron en Costa Rica diversos relatos cuya preocupación fundamental consistía en detenerse en lo misterioso, lo extraño, lo oculto e incluso lo terrorífico. La mayoría de estos relatos mezclan o conjugan características de lo que hoy claramente distinguimos como fantástico y como gótico, pero que en aquellos años no se distinguía con claridad. Lo cierto es que estos autores costarricenses quisieron abrir un espacio dentro de su producción literaria a estas historias extrañas, sorprendentes y misteriosas.

En este sentido, resulta muy pertinente la afirmación de Roas: «La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura. Ese nuevo interés estético coincide (y no por casualidad) con el desarrollo del gusto por lo horrendo y lo terrible, una nueva sensibilidad –lo sublime– que tomaba el horror como fuente de deleite y de belleza» (Roas, 2011: 17).

Así pues, el cuento «La poza de la Sirena» (1880) de Manuel Argüello Mora, quizá sea uno de los primeros que se centra en una temática misteriosa. En este relato se mezclan la leyenda con lo fantástico y lo moralizante; el personaje principal, Arturo, es un hombre joven, de buena posición económica, bien casado, ambicioso en exceso, e insatisfecho con lo que la vida le había dado, que según el narrador, era mucho. La irrupción de la sirena en la vida cotidiana de Arturo constituye el único elemento fantástico del cuento (se recurre a la leyenda para explicar su origen); esta es presentada como un ser misterioso, poderoso, y capaz de ver y cambiar el futuro.

Cabe destacar que, para darle verosimilitud al texto, el encuentro con la sirena es narrado en primera persona por Arturo y no por el narrador omnisciente que se encarga de relatar el resto de la historia. Ahora bien, hacia el final del cuento ese narrador omnisciente se ocupa de explicarnos que todo lo que hemos leído hasta ese momento no es más que el producto de una ensoñación experimentada por Arturo como fruto de una droga, «el hastchiz», recetada por el Dr. Weber para mejorar el ánimo de su paciente. Esta explicación racional le resta su carácter fantástico al cuento, pues, saca al lector de la indispensable duda; en el último párrafo del cuento, más bien se brinda la moraleja: «Cuidado, pues, lector de mi alma, con las pastillas de hastchiz y procura sacar de esta novelita, la moralidad que en ella pudiera seros útil» (Argüello Mora, 1880, en Chaves, 2012: 31).

En «La perla negra», publicado por Ricardo Fernández Guardia en 1894 dentro de su colección *Hojarasca*, se nos habla de un objeto maldito, el mismo que da título al cuento. Esta perla produce la ruina o la muerte de todo aquel que la posee y por eso Villers, el personaje de ascendencia europea que le cuenta la historia de la perla a nuestro narrador, desea que esta sea adquirida por un «yanqui», pues él los detesta. Este objeto maldito no produce situaciones propiamente fantásticas, solo es generadora de catástrofes, con lo cual habría que valorar con detenimiento si «La perla negra» es en efecto un relato fantástico o se acerca más bien a la leyenda.

Por otra parte, en los cuentos «Espiritismo» (1918) de Carlos Gagini, «La medalla» (1920) de Ricardo Fernández Guardia y «Doble existencia» de Roberto Brenes Mesén encontramos un tema recurrente en la literatura gótica: la aparición de los muertos a los vivos. En estos tres relatos se trata de mujeres que después de muertas se les aparecen a los hombres amados, a quienes –por diversas circunstancias del destino– nunca pudieron entregarse carnalmente. Dos de los protagonistas, Raúl y Raimundo («Espiritismo» y «Doble existencia», respectivamente) mueren después de este encuentro con las amadas

muertas, mientras que Fernando («La medalla») cae en la locura, la melancolía y la depresión; el cuento finaliza con las siguientes palabras de Fernando, dirigidas a nuestro narrador testigo: «Entre una muerta y yo existe un lazo misterioso e indisoluble, del que esa medalla desprendida de la cadena de mi reloj y encontrada por usted es el inexplicable y pavoroso testimonio.» (Fernández Guardia, 1920, en Chaves: 2012: 90). En ninguno de los tres casos se brinda una explicación lógica ante lo ocurrido, sino que se deja abierta la posibilidad para que el lector juzgue por sí mismo y saque sus propias conclusiones.

Ya en 1929, Jenaro Cardona publica un cuento titulado «La caja del doctor», como parte de su colección de relatos *Del calor hogareño*; aquí se acentúan los rasgos góticos presentes en los tres cuentos arriba mencionados, pues encontramos a un hombre extranjero, suizo para más señas, el doctor Milianikoff, quien por diferentes vueltas del destino se encontraba laborando en el Museo Nacional de Costa Rica, y a quien le ocurre un «extraño caso» (en clara alusión a la novela de R. L. Stevenson) que nos van a relatar. Este doctor era un alcohólico que lograba mantenerse abstinencia por ciclos de siete años, al cabo de los cuales volvía a caer en el vicio irremediablemente; en una de estas recaídas, y mientras trabajaba en La Sorbona de París, el doctor mató a su esposa y metió el cadáver en una caja de la cual no se separaba nunca. Pues bien, ya instalado en San José, llegó el día en que se cumplían sus siete años de abstinencia: el 25 de noviembre. El doctor se encontraba en su laboratorio del Museo Nacional y se tomó el alcohol de los frascos que contenían reptiles y batracios, con lo cual no solo rompió su largo período de abstinencia, sino también la promesa que le había hecho a su esposa moribunda: no beber alcohol nunca más para así alejar el espíritu del mal que lo poseía cuando bebía.

La ruptura de esta promesa genera la ira del esqueleto de la esposa encerrado en la famosa y misteriosa caja, quien logra liberarse de su prisión y mata al doctor golpeándolo en la cabeza con una pesada maza de jade. Se trata entonces de un esqueleto asesino que castiga al mentiroso doctor; es importante señalar que el narrador omnisciente no nos brinda ninguna explicación racional de este macabro hecho, sino que más bien cierra el relato describiendo la escena del crimen, tal y como la encontró el conserje del museo al día siguiente, es decir, se trata de un narrador que procura ser objetivo e imparcial. En palabras de Cardona:

La cabeza del doctor presentaba una profunda herida en el parietal derecho, por la cual podía verse, entre coágulos sanguinolentos, una porción de la masa encefálica. La caja de ébano, que había contenido por tanto tiempo el esqueleto de marfilina blancura, estaba abierta a lado de unos pedazos de cristal de dos

frascos (...) El esqueleto mantenía entre los huesos de la mano derecha, una maza de jade, primorosamente labrada, simulando una calavera, y manchada de sangre. (Cardona, 1929, en Chaves, 2012: 45)

Una descripción bastante gótica la descripción. «La marca azul» de Eduardo Calsamiglia es un cuento que presenta muchas características de la literatura gótica, pues se desarrolla en un lugar lejano a la realidad del lector costarricense de las primeras décadas del siglo xx, describe un hecho macabro y ofrece una explicación lógica de lo sucedido acorde con la verosimilitud intradiegetica. Conviene señalar que estructuralmente este cuento resulta bastante novedoso para su época, pues Calsamiglia recurre al recurso del hallazgo de un manuscrito fragmentado e incompleto, que el narrador reconstruye de la mejor manera posible para nosotros, sus lectores. Gracias a este recurso, se nos presenta una historia fragmentada, con grandes saltos temporales e interrogantes sin responder.

La historia se desarrolla en el sombrío y lejano castillo de Tarento, España (como buen relato gótico) y nos habla del conde Diego de Tarento, quien amaba profundamente a su joven y bella esposa rusa, Aida, pero dudaba de su fidelidad. El conde visita a un astrólogo (especie de brujo) para que este le ayude a salir de dudas y le ofrece un brebaje que el conde debe poner en la bebida de su mujer. El efecto del brebaje consistía en dejar una marca azul en el rostro de cualquier hombre que besara Aida que no fuera su marido. Sin embargo, Nicolás Hartoff, un hombre despechado al que Aida había despreciado para casarse con el conde, escucha desde un escondite las instrucciones del astrólogo y le pone una trampa a Diego y Aida. Como resultado de esto, Diego mata a su inocente mujer y realiza con su cuerpo un acto absolutamente macabro: «Al otro día todo era duelo en el palacio de Tarento: tristes cruzaban los criados por las espaciosas góticas galerías. El cadáver de la joven fue quemado y sólo se conservó la cabeza por voluntad del conde con esta inscripción mortuoria: ‘Para escarmiento de infieles’. Aquel fúnebre despojo fue sepultado en un enhiesto torreón cercano al Castillo» (Calsamiglia, 2008, en Chaves, 2012: 154).

El último cuento que aquí analizaremos se titula «El retrato hechizado» y fue publicado en la década de 1950 por Gonzalo Chacón Trejos como parte de sus *Tradiciones costarricenses*. Este cuento también presenta muchos rasgos propios de un relato gótico; desde las primeras líneas, el narrador señala que el cuento dará a aquellos que creen «en la magia, la hechicería y la brujería, motivo para afianzar su fe en las potencias sobrenaturales que ope-

ran en el arcano de las fuerzas ocultas» (Chacón Trejos, 1956, en Chaves, 2012: 181). Esta introducción sin duda nos ubica más en el terreno de lo gótico que de lo fantástico, pues nos remite de inmediato al mundo del ocultismo y el espiritismo; en palabras de Chacón Trejos, nos lleva al mundo de los «creyentes apasionados en las manifestaciones, según ellos casi tangibles, de la vida más allá de la muerte» (Chacón Trejos, 1956, en Chaves, 2012: 181)

El hecho insólito y sorprendente que se narra en este cuento es el estallido de un espejo que se encontraba en casa de la familia Romero, en San José, Costa Rica. Las causas de tal estallido no quedan claras, pero lo que interesa relatar es que debajo del vidrio del espejo se hallaba un retrato del Dr. Castro Madriz.³ La explicación que nos brinda el narrador ante este extraño suceso es que el Dr. Castro Madriz era un hombre inteligente, bien parecido, con un gran don de gentes, todo lo cual generó gran envidia hacia él entre sus contemporáneos.

Esta fuerza negativa de la envidia ocasionó el hechizo del espejo de las Romero, pero ese hechizo se rompió el día en que un grupo de admiradores del Dr. Castro Madriz acordó brindarle un homenaje nacional al prócer:

El hechizo, el embrujo del retrato del doctor Castro ¿fue hecho por un enemigo mortal? ¿Lo hizo una mujer enamorada? Eso no se sabrá nunca. El hecho cierto y sorprendente es que al culminar la devoción hacia aquel hombre eminente, en la fiebre entusiasta por honrar y enaltecer su memoria, el embrujo, el hechizo, se desvaneció, quedó deshecho. ¿Hizo estallar al espejo una fuerza oculta y mágica? El retrato apareció, con triunfal esplendor, sugiriendo el hechizo y su inescrutable misterio. (Chacón Trejos, 1956, en Chaves, 2012: 186)

Como vemos, la explicación brindada no resulta muy racional, sino que más bien abre la puerta a otras posibilidades ubicadas más bien en el ámbito de lo sobrenatural.

4. CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar al analizar estos cuentos, en la mayoría de ellos se presenta un elemento extraño o sobrenatural, pero que no necesariamente funciona como elemento generador de lo fantástico. Según apunta David Roas, una condición indispensable para señalar el carácter fan-

3 El doctor José María Castro Madriz fue Presidente de Costa Rica de 1847 a 1849 y de 1866 a 1868. La historiografía lo reconoce como el fundador de la primera República. Fue un liberal y creía firmemente en las bondades de la Ilustración y la racionalidad.

tástico de un texto es la intromisión de lo sobrenatural, si bien aclara el autor que no todos los textos en los que sucedan hechos sobrenaturales –literatura medieval, literatura gótica, libros de caballerías o ciencia ficción– son fantásticos.

El contexto socio-cultural de las últimas dos décadas del siglo XIX y las primeras tres o cuatro décadas del siglo XX, posibilitó la publicación de una literatura marcadamente realista, costumbrista o incluso modernista, pero al mismo tiempo de una literatura, eso sí mucho menos numerosa que la anterior, a medio camino entre lo gótico y lo fantástico. Tuvimos que esperar hasta la década de 1960 para encontrar textos marcadamente fantásticos, como los publicados por Alfredo Cardona Peña, *Cuentos de magia, de misterio y de horror* (México, 1966) o *La fábula contada* (San José, 1972), los cuales han sido poco estudiados por la crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, Pampa (2001): *Apuntes sobre géneros literarios*, Epoké, Córdoba.
- BAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París.
- ____ (1970): *Imágenes, imágenes...*, Sudamérica, Buenos Aires.
- BARRENECHEA, Ana María (1978): *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*, Monte Ávila, Caracas.
- BONILLA, Abelardo (1957): *Historia de la literatura costarricense*, Editorial Costa Rica, San José.
- BOZZETTO, Roger (2002): «El sentimiento de lo fantástico y sus efectos» en *Quimera*, (218-219), (julio-agosto de 2002), (pp. 35-40).
- CABRE, Jean (1992): *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, París.
- CALVO DÍAZ, Karen (2013): *La literatura gótica en Costa Rica: el discurso de lo subversivo a partir de la narrativa breve de José Ricardo Chaves*. Tesis de Maestría en Literatura, Universidad de Costa Rica.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantástico en letteratua*, Carocci, Roma.
- ____ (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión» en ROAS, David (Comp.) *Teorías de lo fantástico*, Arco libros, Madrid, pp. 151-191.
- CHAVES, José Ricardo (2012): *Voces de sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica. Primera mitad del siglo XX*, URUK editores, San José.
- CLLIS, Markman (2000): *The History of Gothic Fiction*, Edinburgh University Press, Edimburgo.
- FERRERAS, Daniel (1995): *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Ediciones Vosa, Madrid.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid.

- GARCÍA SÁNCHEZ, Francisco (1998): «Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica», *El relato fantástico. Historia y sistema*, Biblioteca Filología, Colegio de España, Salamanca.
- JACKSON, Rosemary (1986): *Fantasy: Literatura y subversión*, Editorial Catálogos, Buenos Aires.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010): «El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?». Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-genero-gotico-genesis-de-la-literatura-fantastica/html/458dbc94-a0f8-11e1-b1fb-00163eb-f5e63_6.html [15 de enero de 2014]
- MALAVASSI, Ana Paulina (2003): *Entre la marginalidad social y los orígenes de la salud pública: leprosos, curanderos y facultativos en el Valle Central (1784-1845)*, EUCR, San José.
- MOLINA, Iván y PALMER, Steven (1997): *Historia de Costa Rica*, EUCR, San José.
- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (1991): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Michigan.
- NIKOLAJEVA, María (1998): *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*, Almqvist & Wiksell International, Estocolmo.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004): *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, pp. 23-73.
- QUESADA, Álvaro (1986): *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*, EUCR, San José.
- ____ (1988): *La voz desgarrada: la Crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)*, EUCR, San José.
- ____ (2008): *Breve historia de la literatura costarricense*, Editorial Costa Rica, San José.
- RAMÍREZ BOZA, Mario (1983): *El desarrollo de las clases sociales y la industria en Costa Rica (1880-1930)*, Tesis de Licenciatura en Sociología, Universidad de Costa Rica.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico» en ROAS, David (Comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco libros, Madrid, pp. 7-44.
- ____ (2002): «Lo fantástico: literatura y subversión» (dossier monográfico), en *Quimera*, 218-219 (Julio-agosto de 2002), pp. 35-40.
- ____ (2003): «El género fantástico y el miedo» en *Quimera*, 218-219 (Julio-agosto de 2002), pp.41-45.
- ____ (2004): «Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable» en *Odiseas de lo fantástico*, CILF, México.
- ____ (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial.
- ____ (2011): *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Devenir, Madrid.
- ____ (2001): *Teorías de lo fantástico*. Arco/libros, Madrid.
- ____ (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco (1995): *Ficción y géneros literarios*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

- ROJAS, Margarita y Ovares, Flora (1995): *100 años de literatura costarricense*, Editorial Farben Norma, San José.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio (2009): *Fantasía de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Editorial Ariel, Barcelona.
- SANDOVAL, Virginia (1978): *Resumen de la literatura costarricense*, Editorial Costa Rica, San José.
- SEGRE, César (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- VALDEPERAS, Jorge (1979): *Para una nueva interpretación de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica, San José.
- VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*, Eudeba, Buenos Aires.
- ____ (1975): *La séduction et l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, PUF, París.

DE LA TRADICIÓN GÓTICA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: «LA GRANJA BLANCA», DE CLEMENTE PALMA

ENCARNACIÓN LÓPEZ GONZÁLEZ
Universidad de Guadalajara (México)
elgonzalvez@gmail.com

Recibido: 15-06-2014

Aceptado: 19-11-2014

RESUMEN

En el presente trabajo se ejemplifica la presencia de la tradición gótica, a partir de lo que se ha denominado *American Gothic*, en el texto «La granja blanca», de Clemente Palma. Para ello, se señalan algunos textos y temas ampliamente vinculados e identificados con dicha tradición, como los del escritor estadounidense Edgar A. Poe «El retrato oval», «Ligeia» o «Morella»; y se apuntan brevemente otras características del gótico literario, como es el caso del exceso y la transgresión, en palabras de Fred Botting (1996) o la transformación de los personajes femeninos en referencia precisa al *American Gothic*, como señala Louis S. Gross (1989). Todo lo anterior con el fin de rastrear una de las huellas y presencia de la tradición gótica de corte anglosajón en la literatura hispanoamericana.

PALABRAS CLAVE: Literatura gótica, literatura hispanoamericana, modernismo, American Gothic, transgresión.

ABSTRACT

This work illustrates the presence of what is known as the «American Gothic» in Clemente Palma's text «La granja blanca». To this end, several texts and themes related with this tradition are notes, such as Edgar Allan Poe's «Oval Portrait», «Ligeia» or «Morella»; other internal and external features of literary gothicism are also pointed-out, such as excess and transgression (Fred Botting: 1996) or, referring to the inner characteristics of the female gender, its transformation in an explicit reference to American Gothic (Louis S. Gross: 1989). In light of the aforementioned, we will seek the traces and presence of the Anglosaxon Gothic tradition in Hispanic Literature.

KEYWORDS: Gothic Literature, Latin American Literature, Modernism, American Gothic, transgression.

Clemente Palma (1872-1946) es un autor poco conocido en la actualidad, su obra no es extensa y tampoco fácil de conseguir, ha pasado a formar parte de la lista de autores extraños y casi olvidados. Publicó dos libros de cuentos, *Cuentos malévolos* (1904) e *Historietas malignas* (alrededor de 1920), y una novela de ciencia ficción, *XYZ* (1934), basada, según el propio autor, en la idea que desarrolló Villiers d l'Isle Adam en la *Eva futura*, aunque adecuada al ámbito del cine.

Sus textos y la temática de los mismos han sido vinculados con frecuencia con la tradición fantástica, de ciencia ficción y a veces con la gótica, sobre todo en lo que concierne a lo extraño e inquietante; en ellos es frecuente encontrar temas como la necrofilia, el incesto y el ocultismo. Esto nos lleva a afirmar, como ha apuntado Gabriela Mora (2000),¹ que Palma podría conectarse con cierta tradición de la literatura gótica, puesto que en sus textos nos hallamos frente a frente con lo perturbador que, en gran medida, ha caracterizado a la literatura gótica desde su inicio. No es intención de este trabajo argumentar concienzudamente si podría considerarse a Palma como un escritor gótico o no, sobre todo por cuestión de tiempo y espacio; sin embargo sí me gustaría señalar cómo el cuento «La granja blanca» puede conectarse con la tradición gótica por varios motivos: en primer lugar, por la presencia de temas y características propias del género, y en segundo lugar por la presencia de ciertos textos que sí pertenecen sin lugar a dudas al mismo, como es el caso de «Morella» y «Ligeia» de Edgar Allan Poe.

En *El cuento peruano hasta 1919*, Ricardo González Vigil señala al respecto de la labor narrativa de Clemente Palma, que pese a que considera que está sobrevalorado –menciona para ello los testimonios de Luis Alberto Sánchez o de Alberto Escobar, autores que lo ubican como uno de los mejores cultivadores de lo fantástico en Perú y América–, apunta que hay dos momentos diferentes en la narrativa de Palma que deben tenerse en cuenta. Por un lado, la publicación de obras de corte realista con el pseudónimo Juan Apapu-

¹ Véase Gabriela Mora (2000) o el artículo en el que esboza un vínculo similar (1996: 62-69).

cio Corrales, cuya labor destaca principalmente como renovadora en ciertos aspectos de la narración costumbrista. Y, por otro lado, la obra que publicó con nombre propio de índole fantástica, sobre todo a partir de *Cuentos malévolos*, «y que lo muestra embriagado de decadentismo, truculencia, voluptuosidad, agnosticismo y tono «maldito» (aprendido más que en los franceses en los maestros rusos: el humor negro de Andreiev, Gogol y Averchevko)» (González Vigil, 1992: 640).

Fred Botting (1996: 1-20) señala dos características principales de la novela gótica inaugurada por Walpole en 1767: el exceso y la transgresión. El exceso, implícitamente transgresor, viene referido a cruzar o traspasar los límites de la realidad y lo posible, así como de la moralidad, mostrando de este modo las pasiones más descarnadas y las conductas más depravadas, representadas la mayoría de las veces en la figura del villano. Por otro lado, el exceso gótico, referido en la estética gótica a los sentimientos y las emociones reflejadas formalmente durante el primer gótico en un exceso de ornamentación, se refiere a la ausencia de límites de la novela gótica en este sentido, lo cual formaba parte de cierta reivindicación estilística frente a la novela del periodo neoclásico de corte realista, que insistía en las reglas estéticas de claridad, medida y equilibrio. Explica Botting:

In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social properties and moral laws [...]. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds [...]. Associated with wildness, Gothic signified an over-abundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability. The boundlessness as well as the over-ornamentation of Gothic styles were part of a move away from strictly Neoclassical aesthetic rules [...] (1996: 3)

De este modo, el exceso es implícitamente transgresor puesto que en su uso de la sobre-ornamentación y la ausencia de límites traspasa continuamente las barreras de lo socialmente «normal». Por ello, la novela gótica se puede considerar esencialmente transgresora, ya que cuenta lo que nadie quiere o se atreve a contar, los temores más profundos del ser humano, moviéndose en un ambiente oscuro y de temor y sin atenerse a ningún tipo de límites sociales. Paradójicamente toda esta transgresión sirve para restablecer y fortificar ciertos valores sociales:

The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and property: transgression, by

crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits [...]. The tortuous tales of vice, corruption and depravity are sensational examples of what happens when the rules of social behaviour are neglected. (1996: 7)

Así, no sería desatinado llegar a afirmar que la novela gótica llega a ser, en este sentido, un género tradicionalmente conservador, aun cuando existen textos que precisamente por no restablecer el orden –como *The Vampyre* de Polidori, «The True Story of a Vampire» de Stenbock, *Frankenstein* de Mary Shelley, por ejemplo–, abren la posibilidad de un cuestionamiento de los valores sociales y una necesidad de cambio, más que de reafirmación de lo establecido. Sin embargo, a pesar de este «aspecto» conservador no podemos olvidar que un género de esencia transgresora siempre representa un desafío y conlleva a cierto cuestionamiento, aun cuando los límites vuelvan a restablecerse y a reafirmarse lo que se había puesto en duda.

El modo de representación de la transgresión en la novela gótica fue cambiando desde una exteriorización de lo gótico, sobre todo durante el siglo XVIII, dada por la ambientación espacial, esto es, castillos, ruinas, galerías, bosques tenebrosos..., que provoca terror; hasta una interiorización psicológica que se da fundamentalmente a partir del siglo XIX, basada en los ideales románticos de individualidad y que provoca, de este modo, horror. Ya no son necesarias las oscuras galerías arquitectónicas, pues estas se encuentran en los recovecos de la mente. En este proceso de interiorización, la concepción del sentimiento de lo sublime como algo que despierta el temor adquirirá mucha importancia, tal como veremos más adelante.

Debido a este proceso de interiorización del gótico, influencia de las ideas románticas de individualidad, la novela gótica desemboca en lo que se ha denominado «gótico psicológico» o romántico, sobre todo a partir de 1820. En este, el espacio se convierte en psicológico, «convirtiendo el secuestro en mental, además de la detención física, con personajes atrapados por mentes, ciudades, familias y estructuras sociales obsesionadas» (Solaz, 2003). A partir de este momento el género establece dos caminos principales: seguir los cánones establecidos por Walpole, o no hacerlo, como fue el caso del *American Gothic* o «gótico americano o sureño»,² que exploró y criticó la cultura del sur de Estados Unidos basándose en aspectos como la raza, el género, la religión y la política a partir de un cuestionamiento de la lógica, la moralidad y la humanidad.

2 Nos referiremos con «gótico americano», siguiendo una traducción literal del término, al gótico exclusivo de Estados Unidos.

Otra de las características internas del género gótico que establece Botting se refiere a lo sublime. Tal como ya habíamos mencionado, la novela gótica ofrece una apuesta estética basada en los sentimientos y las emociones, radicalmente opuesta a los cánones neoclásicos basados en la armonía y la medida. Así, no es de extrañar que esta «libertad» desemboque durante el romanticismo en el sentimiento de lo sublime. Por ello, y debido al proceso de interiorización o subjetivización ya apuntado más arriba, la sublimidad de los paisajes se convierte en una simple marca del proceso interno de pensamiento o ánimo de los personajes. Fred Botting define lo sublime para los románticos como lo que «stimulated powerful emotions of terror and wonder in the viewer. Their immense scale offered a glimpse of infinity and awful power, intimations of a metaphysical force beyond rational knowledge and human comprehension [...]. Linked to poetic and visionary power, the sublime also evoked excessive emotions» (1996: 4).

Lo sublime, entonces, sería el sentimiento que se despierta en el ser humano ante la contemplación o experimentación de ciertas situaciones o emociones, como el miedo, cuya cercanía a la sensación de infinitud provoca la expansión espiritual y anímica y, consecuentemente, la reflexión metafísica: «Wonder, awe, horror and joy were the emotions believed to expand or elevate the soul and the imagination with a sense of power and infinity. Mountains were the foremost objects of the natural sublime» (1996: 38).

Por otro lado, se considera que la primera novela del gótico americano fue *Wieland* (1796), de Charles Brockden Brown. El texto inauguró un género que, a pesar de guardar reminiscencias del británico, pronto se adaptó a la nueva sociedad americana y generó algunas características propias. En este sentido, el gótico permitió a los autores americanos, al igual que a los británicos, explorar nuevos horizontes de la fantasía, lo cual ofreció resultados diferentes.

Una de las primeras consideraciones importantes que hay que tener en cuenta a la hora de abordar las especificidades del género en Estados Unidos es que los primeros pobladores europeos que llegaron en el siglo xvii fueron los puritanos provenientes de las corrientes más conservadoras del protestantismo, quienes posiblemente vieron la tierra como un Nuevo Mundo, un paisaje vasto e imponente. Sobre ellos recayó la construcción de una nueva sociedad, la sociedad americana, que fue creada a partir de ciertos preceptos basados en el temor de Dios, la culpabilidad heredada del pecado original y la visión de la mujer como responsable de este.

En el planteamiento de los nuevos pobladores hay una dicotomía que combina lo sagrado y lo profano; estos pobladores eminentemente religiosos

y moralistas reencarnan el deseo burgués de hacerse a sí mismos, por su condición de migrantes en una tierra nueva y por las posibilidades de novedad que el territorio americano ofrecía, y hacerlo bajo los preceptos de lo moralmente correcto que Dios impone. Louis S. Gross señala que este planteamiento de vida entre lo profano y lo sagrado fue un aspecto decisivo que caracterizó la naturaleza de la sociedad americana y está presente en *Wieland* (1989: 6-7).

Wieland, aun cuando es la iniciadora del gótico en Estados Unidos, posee ciertas características que se mantendrán a lo largo del desarrollo del género. Tal es el caso de los personajes a caballo entre Europa y América. La familia Wieland proviene de Europa y la novela narra su experiencia en tierra americana. Esta situación servirá para el contraste continuo entre el Nuevo y el Viejo Continente y la nueva vida que se abre alejada de este último.

También es un punto destacable la importancia de la soledad para la definición e identidad del individuo. Los personajes enfrentados a sí mismos y a sus miedos provocan un cambio que es al mismo tiempo temido y deseado porque supone, como afirma Gross, el temor a la transgresión de los límites sexuales y morales. Este cambio frecuentemente se exterioriza con transformaciones en el cuerpo del personaje o en la actitud del mismo.

En *Wieland* aparece otro rasgo que será característico para el género americano y es el relacionado con la voz narrativa. El narrador de *Wieland* está teñido por su propia subjetividad y es además actor, haciendo de su psicología la desencadenante del terror. Dicho narrador homodiegético o en primera persona gramatical, generalmente forma parte de una familia atípica, mediante la cual ha obtenido su educación y la que suele acentuar el sentimiento de soledad, represión y consecuentemente temor. Muchas veces es, por tanto, este tipo de familia la que provoca el cambio o metamorfosis del protagonista. A esta voz narrativa hay que añadir que la acción narrativa tiene lugar en un presente al que pertenece el narrador/actor.

Eric Savoy señala la alegoría como una de las características del gótico americano (1998: 3-19); mediante la alegoría cobran importancia ciertos aspectos que en apariencia son menos relevantes del relato, como es el caso de la casa o los paisajes, elementos que llegan a convertirse en claves a la hora de provocar el sentimiento de miedo. En este proceso de lectura alegórica la prosopopeya se hace especialmente interesante ya que a partir de ella elementos como la casa encarnan roles personificados y psicológicos muy específicos, aun cuando en muchas ocasiones se pueden leer como ampliaciones de la propia psique del narrador/actor, motor fundamental del miedo del personaje

y al mismo tiempo del lector, debido a la identificación de este con aquel. Un ejemplo claro lo encontramos en «La caída de la casa de Usher», de Edgar Allan Poe.

A estas características Gross añade la de las «mujeres que se transforman» para referirse a ciertos personajes femeninos del gótico americano, contruidos como una especie de «mujeres oscuras» o asociadas culturalmente al mal (como Lilith, Cleopatra u otros personajes arquetípicos similares), cuya malignidad se construye a partir de la transformación, que les permite demostrar la fuerza de su poder y voluntad. Tal es el caso de la Ligeia o la Morella de Poe (1989: 37-53).

Hasta aquí hemos mencionado algunas de las características principales que distintos estudios literarios han considerado como propias o incluso constitutivas del gótico americano. En adelante, veremos si están presentes o no en el cuento «La granja blanca», y de qué manera lo hacen, pero antes de ello sería importante apuntar el papel fundamental de los escritos de Poe en la literatura fantástica de los textos de final del siglo XIX.

En este sentido, hay que destacar la difusión y presencia de algunas traducciones de los textos de Poe en revistas literarias de la época.³ Sus escritos, así como el peculiar enfoque y tratamiento del hecho extraño, fueron de importancia decisiva para dar un sesgo diferente a la literatura fantástica en español, así como para renovar temas y modos narrativos que se consideraban anquilosados para el final del siglo XIX. Por medio de Poe, podría afirmarse casi sin reservas que la «nueva» estética decadentista se introdujo de manera importante en la literatura en español, y la ambigüedad del texto, rasgo casi esencial en el gótico americano, como se vio más arriba, permeó en cierto sentido los textos de la tradición hispanoamericana, desde las tramas argumentales de resolución ambigua hasta personajes que se mueven a caballo entre lo tangible y lo ilusorio.

En «La granja blanca», de Palma, es evidente esta presencia de la literatura de Poe desde el mismo argumento del cuento, que recuerda a la vez al de «Morella» o «Ligeia». A este respecto, Gabriela Mora señala que el cuento de Palma y los dos de Poe comparten el narrador homodiegético y el retorno de ultratumba (Mora, 1996: 63).

«La granja blanca» cuenta a partir de un narrador en primera persona gramatical la historia del protagonista (del que desconocemos el nombre) y su prima (novia, prometida y esposa del mismo), Cordelia, quien muere, regresa

3 Para más información, véase el trabajo de Hensley C. Woodbridge (1969: 18-19).

de la tumba y deja como prueba irrefutable de su retorno una hija, con la que el protagonista pretende casarse, una vez haya crecido; por esta razón el maestro del protagonista, uno de los pocos personajes secundarios del cuento, interviene y arroja a la niña por la ventana para matarla y frustrar de esta manera los planes del enloquecido protagonista. El cuento finaliza con reminiscencias de «El horla» de Maupassant, ya que ambos protagonistas prenden fuego al lugar (con los sirvientes dentro) en el que han perdido la cordura, mostrando de este modo la pérdida total del juicio, al menos moral.

Es innegable que Palma reconstruye el argumento de Poe, a su vez un argumento tratado desde la antigüedad, el regreso de la tumba, y le da un giro de tuerca: en «La granja blanca» el protagonista no es solo consciente de que Cordelia se ha reencarnado en la hija, cosa que sí ocurre en «Morella». El protagonista de Morella quiere darle voluntad propia a la hija, para que deje de ser la madre, a la que teme y en el fondo odia; en cambio, Palma decide anular cualquier personalidad propia de la hija para que sea de nuevo la madre y pueda casarse con ella; así, el exceso viene implícito en un argumento que propone, primero, el regreso de la tumba y luego el incesto como solución moral al amor frustrado. Se rompen de esta forma los límites naturales de la realidad, cosa que plantea el autor desde el primer fragmento («¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada?», dice el narrador en la primera línea), y refleja la transgresión como componente esencial de la acción narrativa.

En los cuentos de Poe, el amor acaba estando en cierta forma intelectualizado, mientras que en «La granja blanca» parece que este es el motor de la acción narrativa, puesto que el único motivo que tiene Cordelia para regresar de la muerte no es la voluntad o los celos, como ocurre con Morella y Ligeia, respectivamente, sino el amor o incluso la idea romántica de enfrentarse al destino fatal.

Si recordamos lo apuntado más arriba, una de las características esenciales del gótico americano venía dada con la transformación del personaje que tiene lugar casi siempre a partir del encuentro vinculado con lo sobrenatural. Así, el narrador protagonista de «La granja blanca» es un sujeto normal hasta que es consciente de que Cordelia estuvo muerta y regresó a la vida, por un lado, y lo ve de forma tangible en la persona de Cordelia hija; en ese momento algo cambia y provoca la pérdida del juicio moral, esto es, lo que es o no correcto socialmente hablando: «Las incoherencias del aterrado maestro y una frase que exclamó: «¡Es Cordelia que renace!», abrieron ante mis ojos un horizonte inmenso, terrible...».

Otro de los aspectos señalados al principio se relacionaba con la coetaneidad de los hechos, cosa que el texto también cumple en cuanto que es evidente que lo que narra ha tenido lugar al mismo tiempo en el que supuestamente vivió el narrador; no está ubicado en un pasado remoto, como otros textos del primer gótico británico.

El espacio es relevante también, entendido como alegoría y como proyección del estado anímico del protagonista. La granja blanca donde tiene lugar la vida idílica de esta pareja de amores ideales está ubicada a las afueras, alejada de la civilización; en un principio está en contacto con la naturaleza, rodeada de flores, espacios hermosos y limpios. Sin embargo, cuando el narrador sufre este cambio de juicio decide quemarla, aniquilarla, como se ha eliminado asimismo la ilusión, la esperanza y la razón del protagonista.

Si bien es cierto que Cordelia sufre una transformación que es la que sustenta, por un lado, la posible lectura sobrenatural del texto y, por otro, la pérdida de juicio moral del protagonista, lo cual provoca, a su vez, la repulsión moral del resto de la sociedad ante la idea del incesto, representada en el personaje secundario del maestro, esta transformación no está impregnada de atributos que connoten una naturaleza maligna, como podría ocurrir con el personaje de Morella. Por el contrario, Cordelia se construye como la bondad misma. Su belleza física se relaciona más con la estética prerrafaelita que con la de *femme-fatale*, lo cual la acerca incluso a la ingenuidad o la bondad. No hay en ello una muestra de amor ideal, sino por el contrario la pasión y el amor carnal es parte fundamental de esta relación, lo que la aleja por un lado de la irre realidad planteada en el amor intelectualizado de los personajes femeninos de Poe y, por otro, de esta idea de mujer ideal lejana a lo terrenal.

Uno de los motivos que provocan la desaparición definitiva de Cordelia es el retrato, lo cual tiene reminiscencia no solo de uno de los motivos largamente vinculados con la literatura de corte fantástico o sobrenatural, sino también con otro texto de Poe bien conocido: «El retrato oval». La diferencia principal podríamos apuntar que reside en que es ella misma la que se pinta y cuando desaparece también lo hace del cuadro, como ocurre también en otro texto de importancia para el tema como es *El retrato de Dorian Gray*. La transformación de Cordelia, esto es, su regreso de la tumba, estaba anunciada desde el comienzo del texto puesto que el narrador la compara con la doncella que aparece en *La resurrección de la hija de Jairo*, un cuadro que hay en la capital. Es obvia la relación entre ambos textos así como el indicio temático de la acción narrativa.

Asimismo, lo que preocupa realmente al autor, más allá de lo incestuoso o el tema del regreso de la muerte, es la cuestión ontológica de la realidad,

lo que da pie a la justificación fantástica del argumento: «¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada? ¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia?» (Palma, 1974: 123).

Así, Cordelia logra dar vida después de muerta, conjugando de este modo la dicotomía vida/muerte de una manera efectiva, y la ilusión de ambas, precepto fundamental del que parte la narración.

«La granja blanca» constituye un relato que contiene, de forma evidente, un modo de narrar y entender lo aparentemente sobrenatural que se vincula con el gótico americano, tal como hemos visto: el uso del narrador actor y la ambigüedad que esto provoca, la coetaneidad de los hechos narrados, el espacio alegórico, la transformación del protagonista y la construcción de lo sobrenatural a partir de un personaje femenino cuya naturaleza cambiante transgrede los límites naturales y la realidad. Son todos ellos elementos que identifican «La granja blanca» como un cuento conformado a partir del gótico.

BIBLIOGRAFÍA

- BOTTING, Fred (1996): *Gothic*, Routledge, Londres.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1992): *El cuento peruano hasta 1919*, Cope-Petroperú, Lima.
- GROSS, Louis S. (1989): *Redefining American Gothic: from Wieland to Day of the Dead*, Ann Arbor, UMI Research Press (Studies in Speculative Fiction, 20).
- MORA, Gabriela (1996): ««La granja blanca», de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe», *Revista de la Casa de las Américas*, núm. 205, pp. 62-69.
- ____ (2000): *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*, Instituto de Estudios Peruanos (Lengua y sociedad, 16), Lima.
- PALMA, Clemente (1974): «La granja blanca», *Cuentos malévolos*, Peisa, Lima.
- SAVOY, Eric (1998): «The Face of the Tenant. A Theory of American Gothic», en Robert K. Martin y Eric Savoy (eds.), *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, Iowa, pp. 3-19.
< <http://dx.doi.org/10.1017/ccol0521791243.009>>
- SOLAZ, Lucía (2003): «Literatura gótica», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html>> [marzo de 2014].
- STEVENS, David (2000): *The Gothic Tradition*, Cambridge University Press (Cambridge Contexts in Literature), Cambridge.
- WOODBIDGE, Hensley C. (1969): «Poe in Spanish America: A Bibliographical Supplement», *Poe Newsletter*, vol. II, núm. 1 (enero), pp. 18-19. Versión digitalizada disponible en <http://www.eapoe.org/pstudies/ps1960/p1969105.htm>.
< <http://dx.doi.org/10.1111/j.1754-6095.1969.tb00112.x>>

RESEÑAS

REVIEWS

Patricia Allmer, Emily Brick y David Huxley (eds.) *European Nightmares. Horror Cinema in Europe Since 1945*. Columbia University Press/WallFlower, Nueva York, 2012.
ISBN: 978-0-231-16206

El estudio del cine de terror europeo, del que el volumen colectivo *European Nightmares. Horror Cinema in Europe Since 1945* constituye una de las últimas y más consistentes muestras, mantiene, por lo general, un problema del que, al menos en este caso, sus editores parecen conscientes: el riesgo de considerar Europa como una única cinematografía, ajena a las singularidades de sus distintos países e industrias audiovisuales. Allmer, Brick y Uxley solventan esta cuestión mediante dos vías: por un lado, abordándola abierta y directamente en su introducción al volumen, y por otro mediante una estructura que divide su libro en siete secciones, la primera de ellas general y las seis restantes dedicadas a las correspondientes cinematografías seleccionadas (a saber: Gran Bretaña, Francia, España, Italia, Alemania y países del norte y, finalmente, Europa del este).

Respecto al primer aspecto, los editores/autores reconocen, en efecto, la enorme dificultad que su-

pone delimitar no sólo lo que consideramos cine europeo, sino el propio concepto de Europa, pero al mismo tiempo advierten una «geografía cultural en común» que permite homologar el cine de terror europeo desde unas ciertas coordenadas; en particular, desde la transgresión/cuestionamiento que este mismo cine realiza de las reglas cinematográficas (escritas o no) que componen lo que se ha dado en llamar el modelo clásico de Hollywood (entendiendo clásico, en este caso, desde una perspectiva estrictamente temporal). En este sentido, no es arbitrario que el volumen acote el periodo a estudiar desde 1945 en adelante. Ciertamente, la Segunda Guerra Mundial supone, para muchos teóricos y críticos, la brecha que determina de forma irremisible el devenir de la industria cinematográfica europea, en particular, claro está, de aquellos países que se vieron involucrados en el conflicto de forma directa. Puede afirmarse, a riesgo de simplificar, que, en la inmediata pos-gue-

rra, dos son las líneas de producción principales que se erigen entre los cineastas europeos empeñados en retomar su oficio. Por un lado, aquellas vanguardias de corte comprometido dispuestas a dar testimonio de lo que está ocurriendo, con el neorrealismo italiano a la cabeza; por otro, aquel cine de género que, en su empeño por desarrollar productos rápidamente rentables que revitalizaran la industria, fija su atención en los géneros populares canónicos (peplum, western, terror, policíaco...) para, muchas a veces a modo de co-producción (ya sea con otros países europeos o con los propios Estados Unidos), reinventar, reescribir las señas de identidad formales y estéticas que el éxito de estos géneros ha implantado a lo largo de décadas en la memoria cinéfila de los espectadores. Desde esta posición, y considerando siempre los muchos matices que la co-existencia de tantos países distintos exige, se puede abordar el cine de terror europeo post-1945 como un cine en constante reinención, que sentó, mediante nuevas formas narrativas y expresivas como el *giallo*, el gótico a la italiana, el *gore* alemán o el fantaterror español, las bases del horror moderno, e influyó a su vez, de forma decisiva, no sólo en el *mainstream* estadounidense, sino también en francotiradores más o menos independientes

tan esenciales como John Carpenter, Tobe Hooper, Brian de Palma o el más contemporáneo James Wan.

El libro se abre, pues, con una introducción general que aborda estas cuestiones ya mencionadas, para, a continuación, ofrecer una primera sección de título *Reception and Perception of European Horror Cinemas* que aborda precisamente, en sus distintos capítulos, el papel de este cine en la construcción del concepto «cine de culto» y discute los límites de sus señas de identidad. De seguido, se pasa a abordar cada una de las cinematografías seleccionadas de forma individual, empezando por la británica, donde se analiza, por un lado, una película tan emblemática como *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960), y por otro los nuevos horrores del cine británico de última generación. Se sigue con el cine de terror francés, que se detiene en estudiar la modalidad narrativa *Rape-Revenge* y la reinención del *slasher* que lleva a cabo *Alta tensión* (*Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003). La siguiente sección está dedicada al cine de terror español, e incluye estudios de películas tan representativas del fantaterror como *Exorcismo* (Juan Bosch, 1974) y la tetralogía de los caballeros templarios de Amando de Ossorio (1971-1975) para concluir con un análisis de *Los otros*

(*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001) en relación al terror español contemporáneo. Le sigue la cinematografía italiana, probablemente la más emblemática del terror europeo de la segunda mitad del siglo xx, que se escinde en dos partes: un análisis del subgénero zombi italiano, tan determinante e influyente para el resto del subgénero, y un estudio del cineasta Darío Argento,

tanto o más importante en el desarrollo del género mundial. Las últimas dos secciones están dedicadas a Alemania y las cinematografías de Europa del Norte (con especial atención a Ingmar Bergman y a Robert Siodmak) y a las cinematografías de Europa del Este, donde se repasa el cine de terror turco y películas tan relevantes como *Taxidermia* (György Pálfi, 2006).

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS
U-Tad

NOTA SOBRE LOS AUTORES

ABOUT THE AUTHORS

MIGUEL CARRERA GARRIDO

Miguel Carrera Garrido es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Formado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, actualmente trabaja como Lector de la AECID en la Universidad Marie Curie-Skłodowska de Lublin (Polonia) y colabora como Profesor Ayudante en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Entre sus intereses se encuentran la literatura, el teatro y el cine españoles de los siglos xx y xxi, especialmente la producción de Juan Benet y, en los últimos años, la ficción fantástica y de terror, abordada desde una perspectiva tanto histórica como teórica. Autor de numerosos textos de corte científico, aparecidos en revistas como *Anales de la literatura española contemporánea*, *Revista de literatura* o *Hispanic Research Journal*, ha participado en eventos celebrados en siete países, en Europa y América. Destaca su coorganización de los Congresos Internacionales «Literatura popular y de masas en el ámbito hispánico: de la oralidad al best-seller (siglos xx-xxi)», a comienzos de 2010, y «Los múltiples rostros de la violencia en la literatura, el teatro y los medios hispánicos (Edad Media-Siglo xxi)», en 2014, así como su coedición del volumen *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos 20 y 21)* (2011). Miembro del Instituto del Teatro de Madrid desde 2008, colabora con el proyecto de investigación «Análisis de la dramaturgia actual en español».

MARIASTELLA CASSELLA

Mariastella Cassella è Professore Associato presso la Università di Alcalá de Henares.

Si laurea con Lode in Forme e Tecniche dello Spettacolo presso l'Università La Sapienza di Roma (2004-2009) con una tesi diretta in co-tutela dalla Prof. Sonia Bellavia e dal Prof. Lorenzo Mango, «Teatro della Contingenza: Performer, Postmoderno».

Nel 2010 realizza il Master *Critica Giornalistica* dell'Accademia Nazionale Silvio d'Amico di Roma ed è redattrice di contenuti teatrali, d'arte contemporanea e cinema nelle riviste d'approfondimento culturale *Vespertilla* e *Recensito* (2004-2010).

Nel 2011 frequenta, con Matrícula de Honor, il Máster Universitario en Historia del Drama de la EDUAH (Escuela de Doctorado de la Universidad de Alcalá) presentando, al termine del percorso accademico, la tesi «Los inicios del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas. Logros y resultados» diretta dalla Prof. Mar Rebollo Calzada.

Attualmente lavora nel Programma di Dottorato in Estudios Teatrales della medesima Università, investigando sulla performance contemporanea in Italia e titolando la propria tesi: «La reescritura neovanguardista de los textos y temas grecolatinos en el teatro italiano del periodo 1980-2010», sotto la direzione del Prof. Luis Alfonso Miguel Hernández.

La sua linea di ricerca si è andata specializzando nei rami della Semiotica teatrale, della Performance, del Teatro Contemporaneo Europeo e della Scrittura Scenica. Continua sviluppando l'interesse per questi temi intervenendo a numerosi congressi, come il XI Congreso Internacional de Traducción, Texto e Interferencias, il XV Congreso Internacional: El Canon y su Circunstancia o il VI Congreso Internacional de SELICUP.

MONICA CRISTINI

Dottore di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici (Università di Bologna), Monica Cristini è cultore della materia presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona. Collabora con Marco De Marinis presso il DAMS di Bologna, dove è membro del gruppo di ricerca afferente a «Culture Teatrali» e della redazione della rivista. Studiosa del Novecento Teatrale, ed esperta di Rudolf Steiner, attualmente si sta occupando di Michael Chekhov e del suo metodo per l'attore e di Gordon Craig in Italia. Collabora con il gruppo di ricerca 'Teatro e Fantastico' (diretto da Nicola Pasqualicchio presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Verona), con un approfondimento sul perturbante nel più recente teatro di ricerca italiano. Tra i suoi ultimi lavori si segnala la monografia *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni 2008; *Spiritualità e teatro: elementi antroposofici per la Tecnica dell'attore* in «Culture Teatrali», No 23, 2014, pp. 77- 86; *Fantastico o metafisico? Faust dalla ricezione ottocentesca alla messa in scena di Steiner* in N. Pasqualicchio (ed.), *La meraviglia e la paura (1750-1950)*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 239-259. *The*

theatre and the marionette of Gordon Craig in the letters to Danilo Lebrecht. Their first year of correspondence, in (C. Guidicelli, ed.) *Surmarionettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, L'Entretemps, Lavérune 2013, pp.63-76; *Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio*, in «Acting Archives Review», II, n.4, 2012, pp. 36-67.

RUTH CUBILLO PANIAGUA

Ruth Cubillo Paniagua (San José, Costa Rica, 1970). Doctora en Literatura por la Universidad Autónoma de Barcelona. Máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica (UCR). Profesora catedrática del Departamento de Literatura y del Posgrado en Literatura, ambos de la UCR. Coordinadora del Programa de Investigaciones en Literatura Comparada de la UCR. Productora y presentadora del programa radial *Mis lecturas por la radio* de Radio Universidad de Costa Rica, desde 2011 hasta la fecha. Ha publicado los libros *Mujeres e identidades. Las escritoras del Repertorio Americano (1919-1959)*, EUCR (2001); *Mujeres ensayistas e intelectualidad de vanguardia en la Costa Rica de la primera mitad del siglo xx*, EUCR (2011); *Novelistas españolas del siglo de oro: la obra de Mariana de Carvajal y Saavedra*, EUCR (2014), y *Representaciones de la pobreza y la desigualdad social en la narrativa costarricense: 1890-1940*, EUCR, (2015). También ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas. Actualmente se encuentra desarrollando las siguientes investigaciones: Las concepciones de pobreza en la narrativa de la Generación de 1940; Historia y crítica comparadas de la dramaturgia costarricense de 1950 a 1980: una lectura desde la perspectiva de género, y Las representaciones del transnacionalismo en la narrativa breve centroamericana y caribeña (1970 y 2010).

MATTEO DE BENI

Matteo De Beni es Profesor Titular de Lengua española en la Universidad de Verona. Es Doctor por las Universidades de Verona y de Zaragoza con la Tesis *Lo fantástico en escena. Formas del imposible en el teatro español contemporáneo* y fue galardonado con el «Premio Extraordinario de Doctorado» (2010). Durante los cursos 2009-10, 2010-11 y 2011-12 desarrolló su actividad docente como Profesor Contratado en las Universidades de Padua, Trieste, Udine, Venecia y Verona.

Entre sus intereses de investigación destacan: el análisis y la traducción de textos teatrales españoles; la modalidad fantástica en el teatro español contemporáneo; la lexicografía y la lexicología españolas, sobre todo en relación

a los vocabularios especializados de los ámbitos científicos (Cosmografía, Astronomía, Zoología, Botánica) y el estudio filológico y lingüístico de la obra del aragonés Hugo de Urriés (siglo xv).

LUISA GARCÍA-MANSO

Luisa García-Manso (Oviedo, 1985) disfruta en la actualidad de una beca de investigación postdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en la Universität Passau (Alemania). Es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo y cuenta con un Máster Universitario en Estudios para la Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP-CSIC). Forma parte del Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes Escénicas (InGenArTe) del CSIC, institución en cuyo Centro de Ciencias Humanas y Sociales (Madrid) llevó a cabo sus investigaciones predoctorales. Ha realizado estancias de investigación en la Universität Passau (2012), la University of Exeter (2011) y la Real Escuela Superior de Arte Dramático (2010). Sus principales líneas de investigación se centran en las relaciones del teatro y las literaturas hispánicas con la construcción identitaria, a través de temas de gran impacto social como la revisión de la Historia, la memoria colectiva, el Exilio Republicano de 1939 y la representación de la inmigración y la xenofobia. Sobre estos temas ha publicado capítulos en volúmenes colectivos y artículos en revistas especializadas como *Anales de la Literatura Española Contemporánea* o *Estreno*, así como la monografía procedente de su tesis doctoral *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)* (Oviedo: KRK, 2013). Actualmente desarrolla un proyecto sobre la representación del Mal en la literatura española e hispanoamericana reciente.

ENCARNACIÓN LÓPEZ GONZÁLEZ

Encarnación López González es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Almería (España), Maestra en Literatura Comparada por la UNAM (México) y doctoranda del programa de Doctorado en Letras de la misma institución. Es profesora de la Universidad de Guadalajara y ha participado activamente en diversos proyectos relacionados con la literatura de terror, horror y misterio, como el Foro de Novela Negra que se desarrolla anualmente en Guadalajara desde hace seis años.

Entre sus publicaciones cabría destacar «Salamandra, de Efrén Rebolledo: la femme fatale mexicana», en Cecilia Eudave y Angélica Maciel (coords.) (2012): *La vuelta al signo. Análisis discursivos y semióticos actuales de la literatura*

mexicana. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 143-158 (ISBN 978-607-450-577-1) y «La araña como metáfora vampírica en un cuento de Alejandro Cuevas», en Cecilia Eudave y Encarnación López Gonzálvez (coords.) (2012): *Zoomex. Los animales en la literatura mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, CUCSH, pp. 47-58 (ISBN 978-607-450-670-9).

TERESA LÓPEZ-PELLISA

Teresa López-Pellisa es doctora en Humanidades (Área de Literatura) por la Universidad Carlos III de Madrid. Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comprada por la Universidad Autónoma de Barcelona y Licenciada en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en la Université de Genève (Suiza), en la Universidad de Buenos Aires (Argentina), en la Pontificia Universidad Católica de Perú y en The Graduate Center, CUNY (Nueva York). Es miembro del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid y de la Asociación GENET (Red de Estudios de Género) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Forma parte del Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes (InGenArte) del CSIC, es miembro del Consejo de Redacción de *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (sobre narrativa, teatro, poesía, cine, cómic y videojuegos en España y Latinoamérica siglos xx y xxi), y jefa de redacción de *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Y decana de la Universidad Desconocida en Brooklyn (EEUU). Ha sido profesora en la Universidad Carlos III de Madrid (2005-2011) y actualmente trabaja en el Departamento de Filología Española (Área de Teoría de la Literatura) de la Universidad Autónoma de Barcelona, donde desarrolla su investigación sobre las relaciones entre literatura y cibercultura en el marco del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF) y del Grupo de Investigación Cos y Textualitat con un contrato Juan de la Cierva.

Entre sus publicaciones cabe destacar *Patologías de la realidad virtual. Ciencia Ficción y Cibercultura* (Fondo de Cultura Económica, 2015), y la coedición de *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)* (E.D.A. Libros, 2014) y *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica* (Universidad Carlos III, 2009), además de varios artículos en revistas especializadas. Sus líneas de investigación se centran en la literatura de ciencia ficción y sus relaciones con la realidad virtual, literatura y cibercultura, teatro y nuevas tecnologías y ciberfeminismo.

NICOLA PASQUALICCHIO

Nicola Pasqualicchio è ricercatore di Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Verona. I suoi interessi riguardano in particolare la drammaturgia e le teorie teatrali europee dei secoli XIX e XX: in tale ambito ha pubblicato un volume sul teatro di Beckett (*Il sarto gnostico*, 2006) e vari saggi su Artaud, sul quale ha anche in preparazione una monografia, oltre ad articoli su Delsarte, Ibsen, D'Annunzio, Savinio, Pirandello, Genet, Fo: si è inoltre occupato della recitazione fra teatro e cinema e di alcuni aspetti tematici del teatro shakespeariano.

Negli ultimi anni, coniugando i propri precedenti interessi sulla letteratura fantastica (che avevano tra l'altro portato alla pubblicazione, nel 1993, del volume *Maladea* sul ritorno degli dei antichi come fantasmi nella narrativa ottocentesca) con quelli relativi alle arti sceniche, ha indirizzato le proprie ricerche sul teatro fantastico, in particolare dell'Ottocento e inizio Novecento, sia con riflessioni storiche ed estetiche di carattere generale (come quella apparsa nel 2012 sulla rivista *Pygmalion*, o l'introduzione al volume collettaneo da lui curato *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo*, 2013), sia con analisi specifiche di alcuni testi drammatici (in particolare *Le Vampire* di Alexandre Dumas père e alcuni drammi italiani ugualmente incentrati sulla figura del vampiro, e *Il cuore di cera*, progetto di balletto fantastico del pittore simbolista Alberto Martini). Ha inoltre analizzato il tema della «casa perturbante» tra la tragedia antica e la drammaturgia di Materlinck e Strindberg.

LAETICIA ROVECCHIO ANTÓN

Laeticia Rovecchio Antón es Licenciada en Filología Hispánica (2007) y en Teoría de la literatura y literatura comparada (2009) por la Universitat de Barcelona, Máster en Formación e investigación en teatro en el contexto europeo por la UNED (2011), es también codirectora de la revista de investigación teatral *Anagnórisis*.

Ha presentado comunicaciones en diversos congresos tanto nacionales como internacionales: «La subversión de un mito en el teatro de Itziar Pascual» en el congreso Penelope e le altre, celebrado en la Universidad de Salerno; «Una relectura contemporánea de la *Numancia* de Cervantes: *La ciudad sitiada* de Laila Ripoll» en el congreso de la Aitenso, celebrado en la Universidad de Aix-Marseille; «El caso de *Anagnórisis*: una revista y una editorial digitales» en el congreso de Humanidades digitales, celebrado en la Universidad de Pamplona; «Entre el esperpento y la tragedia lorquiana: *Atra bilis* y *Santa Per-*

petua de Laila Ripoll» en el congreso teatro siglo XXI, celebrado en Vigo; entre otros.

Ha publicado diferentes reseñas y artículos académicos en las revistas *Crítica bibliográfica*, *Astorica*, *Cuadernos de investigación filológica*, *Boletín hispánico helvético*, entre otras.

Se encuentra actualmente terminando su tesis doctoral sobre la dramaturgia femenina contemporánea en la Universitat de Barcelona.

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS

Rubén Sánchez Trigos es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos con la tesis *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*, y es profesor de cine en U-Tad (Madrid), y miembro del grupo de investigación «Imaginarios, Estudios Narrativos en Medios y Artes Audiovisuales». Ha publicado la novela *Los huéspedes* (Drakul, 2009), finalista del «Premio Drakul de Novela, así como diversos cuentos en distintas antologías. Es co-guionista de *El intruso*, nominado al Goya al Mejor Cortometraje de Ficción 2005.