

Leopardi en la perspectiva del fantástico

Sebastián Carricaberry
Universidad de Buenos Aires
Argentina
sebastian1979@gmail.com

Resumen

El género fantástico emerge como género cuando surge la necesidad de contrastar la representación de la realidad que instaló el paradigma moderno; es una reacción a la racionalidad e inmanencia que provocó la erradicación de lo trascendente a través de la recuperación necesariamente verosímil de ese componente inquietante del cual la razón no logra dar cuenta.

En este marco es que se puede reconocer una problemática en común con Leopardi: autor romántico con una formación premoderna y religiosa en la que se aceptaba la presencia de lo trascendente y mitológico como una verdad, cuando ingresa en el ámbito cultural a él contemporáneo se encuentra con un paradigma cultural que no responde a esa presencia. Luego de pasar por el período del «vero» en el que intenta adaptarse a sus normas, Leopardi reacciona para generar una representación que converge con el género fantástico en el intento de restablecer una experiencia del mundo que resulte intensa aunque sosteniendo la verosimilitud incondicional que impuso la Modernidad para que la representación pueda ser aceptada.

Palabras clave: Género fantástico – Modernidad - Giacomo Leopardi - Teoría del placer - Romanticismo

Abstract

The fantastic genre emerges as such when the need to resist the representation of reality installed by the modern paradigm appears. It's a reaction to the rationality that triggered the eradication of transcendence through the (necessarily verisimilar) retrieval of that disquieting component, unrecognizable by reason.

It's in this context that we recognize an issue that also involves Leopardi: he's a romantic poet with a premodern and religious education, in which the presence of transcendence and mythology were accepted as a truth. When he enters the contemporary cultural world, he finds a paradigm that doesn't answer to this presence.

After his "vero" period, when he tries to adapt his poetry to this new paradigm, Leopardi reacts and generates a representation that coincides with the fantastic genre in its attempt of reestablishing an intense world experience, although still maintaining the unconditional verisimilitude for the representation to be accepted

Keywords: Fantasy- Modernism - Giacomo Leopardi - Theory of pleasure - Romanticism

El siguiente trabajo, se propone revisar la obra de Leopardi y su trayectoria intelectual a partir de la noción de fantástico. Si bien Todorov (1981) señala que «la

lectura poética constituye un obstáculo para lo fantástico» porque «las imágenes poéticas [...] deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal» y por lo tanto no constituyen una representación ficcional, condición de lo fantástico (p. 44), también es posible pensar a la poesía como un uso desautomatizado del lenguaje, por lo que desnaturalizaría la representación que este instala de la realidad. El mismo efecto busca el género fantástico que, a través de la recuperación de una presencia indefinida, desestabiliza la representación dominante y la señala como una construcción del lenguaje y de la cultura, quebrando la igualdad entre lo visible y lo real que instala la cultura en la Modernidad (Jackson, 1981, pp. 42-43). En tal sentido, la poesía constituye un formato conveniente, en la medida en que enfatiza la experiencia de la realidad en términos subjetivos ajena a las conceptualizaciones impuestas por las representaciones totalizantes de la Modernidad cuya forma conveniente es la novela, ya que busca asignarle un sentido a todo, incorporar todo aspecto de la realidad a una estructura (Barthes, 2009, pp. 179-187), reducir todo a signo (Barthes, 2005, p. 38). La subjetividad dominante de la poesía permite registrar las sensaciones más allá del reconocimiento de lo establecido, así como el género fantástico se funda en la posibilidad de una experiencia de lo extraño.

Un primer elemento que acerca a Leopardi con este es la convergencia entre la trayectoria intelectual del poeta y el proceso cultural que lo originó. El género fantástico surge como una crítica al paradigma instalado por el Iluminismo que impone una representación racional, científicista e inmanente cuyo correlato literario es el modelo narrativo realista decimonónico; advierte lo pretensioso de la voluntad representativa totalizante de tal modelo y lo insatisfactorio de la imagen de la realidad que instala al erradicar la intensidad: la racionalidad en la que se funda la Modernidad instala una representación del mundo desencantada y desapasionada (Weber, 2012, pp.

200-201). Frente a esto, el género fantástico busca recuperar la posibilidad de una experiencia inquietante pero concebible en el marco de la Modernidad: es necesario inscribir esa aparición dentro de la realidad que el lector reconoce como propia, los hechos fantásticos deben ser representados como reales (Bonifazi, 1982, p. 13). La aparición del hecho fantástico solo puede acontecer en ese mundo en el cual lo sobrenatural ha sido erradicado; en caso contrario, no generaría el escándalo que constituye su valor porque entraría dentro del horizonte de expectativas.

Este mismo proceso podemos reconocerlo en Leopardi: su formación responde a un paradigma premoderno en el que la trascendencia constituye la fuente de legitimidad de todo orden y la experiencia sobrenatural es concebible, como aparece en su producción infantil. Por ejemplo, en *Trionfo della verità* (1809¹), Dios castiga cruelmente al rey que se opone a la fe y el profeta que explica el sacrificio logra una intervención concreta de la divinidad:

[Il profeta Elia] Ristora dunque l'altare del vero Dio, e un canale d'acqua vi scava intorno. Sopra vi conpone le legna, e la vittima, e quattro idrie d'acqua. Ogni cosa è pronta. Ad ognuno si raddoppia l'attenzione, e l'anima corre sugli occhi per essere spettatrice dell'aspettato prodigio [...] Non ha ancora terminato [il Profeta Elia] di dir queste parole, quando d'improvviso vedesi risplendere per l'aria il fuoco. Subito una gioia mista di meraviglia, e di timore si spande per ogni parte. Il fuoco e già disceso, e già la vittima è consumata. Galleggiando l'fiamma lambe l'acqua quasi olio fosse, che pascolo gli dia. Un fragoroso applauso per ogni parte s'innalza (p. 655).

[Reconstruye [el profeta Elías], entonces, el altar del Dios verdadero y cava alrededor un canal de agua. Sobre él coloca la madera, la víctima y cuatro hidrias de agua. Todas las cosas están listas. La atención se duplica en todos, y el alma sube a los ojos para ser espectadora del esperado prodigio [...] [El profeta Elías] no ha terminado aun de decir estas palabras cuando de repente se ve resplandecer el fuego por el aire. Inmediatamente, una gloria mezclada con maravilla y temor se expande por todas partes. El fuego ya ha bajado, y la víctima ya se consumió. Flotando, la llama lame el agua casi como si fuese aceite que la alimenta. Un fragoroso aplauso se eleva desde todos lados (p. 655)]

¹En el caso de las obras de Leopardi, el número entre paréntesis indica el año de redacción y no el de publicación. El número de página remiten a la edición usada. Todas las obras literarias de Leopardi en idioma original fueron citadas de *Tutte le poesie e tutte le prose* (1997).

Son presencias que no se pueden considerar fantásticas en la perspectiva leopardiana de la época porque «hasta ese momento lo sobrenatural pertenecía al horizonte de expectativas del lector» (Roas, 2001, p. 8). Para que lo fantástico pueda emerger en su obra, es necesario que Leopardi adhiera plenamente al paradigma racional. Esto sucede apenas entra en contacto con el mundo intelectual: en *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) niega todo lo sobrenatural y critica la recuperación de las figuras divinas o imaginarias como forma de educación, proyectando, entonces, una representación del mundo estable, previsible y cognoscible a través de la razón (p. 872).

Pero no tarda en advertir la inconsistencia de tal modelo y la insatisfacción que conlleva: cuando los hombres se vuelven «prácticos y doctos», pierde la espectacularidad que tenía para los antiguos (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, 1816); cuando se reconoce que el mundo entra en una «breve carta», se advierte que «*tutto é simile*» [«Todo se parece»] (*Ad Angelo Mai*, 1820, [vv. 98-99] p. 83) y emerge la «*Noia*». Concomitantemente, la erradicación de la posibilidad de una trascendencia hace imposible la experiencia viva del mundo que tenían los antiguos ante el reconocimiento de su carácter alucinatorio: en *Alla primavera* (1822) –que no casualmente se subtitula «o delle favole antiche»– describe ese mundo antiguo atravesado por presencias divinas en el que se aceptaban las metamorfosis; en cambio, él debe aclarar que el eco no es un «*vano error de' venti, / ma di ninfa abitò misero spirto*» ([vv. 62-63] p. 101) [«vano error del aire, / mas de ninfa habitó mísero aliento» (Leopardi, 1998, p. 179)].

Toda la obra de Leopardi está atravesada por la división a la vez histórica y biográfica entre una época antigua en la que «*Iddio, o per se, o ne' suoi Angeli, non*

isdegnava ne' principii del mondo di manifestarsi agli uomini, e di conversare in questa terra colla nostra specie» (*Abozzo all'Inno ai Patriarchi*, 1821, p. 470) [«En los inicios del mundo, Dios, o por sí mismo o a través de sus Ángeles, no desdeñaba manifestarse a los hombres y conversar en esta Tierra con nuestra especie»], cuyo correlato humano es la infancia y juventud cuando la naturaleza era «*piú cortese*» [«más compasiva»], un período durante el cual «*s'apre/ al lampo giovanil questa infelice/ scena del mondo, e gli sorride in vista/ di paradiso*» (*La vita solitaria*, 1820, [vv. 45-48] pp. 128-131) [«se abre/ al mirar juvenil la triste escena/ del mundo nuestro, y a modo le sonrío/ de paraíso» (Leopardi, 1998, p. 265)] y otra época signada por la asunción de una verdad irrefutable que en el plano biográfico tiene que ver con la adultez y en el histórico con la instauración de la civilización que implica la clausura del hombre frente a la naturaleza: cuando Caín, atormentado por las divinidades que lo acusaban de su crimen «*l'ombre/ solitarie fuggendo e la secreta nelle profonde selve ira de'venti,/ primo i civil tetti, albergo e regno/ alle macere cure, innalza*» (*Inno ai Patriarchi*, 1823, [vv. 43-47] p. 106) [«huyendo/ la sombra solitaria y la secreta/ en la profunda selva ira del viento,/ civil techo primero, albergue y reino/ de magras cuitas» (Leopardi, 1998, p. 189)].

Lo insatisfactorio de la percepción racional del mundo que se vuelve dominante y definitiva en la Modernidad es explicada por Leopardi a través de la «*Teoria del piacere*»: en la medida en que, como afirma en el *Zibaldone*, el deseo es constitutivamente infinito (Leopardi, 1997b, p. 70), cuando todo se torna mensurable y previsible ya no es posible proyectarlo. Es decir, ya no es posible proyectar el imaginario en la realidad: cuando se alcanza el conocimiento pleno, como sucede con el mundo a partir de Colón –que es de lo que Dios intenta preservar al hombre en sus inicios según *Storia del genere umano* (1824)– ya no hay posibilidad de pensar en algo

distinto, cuando la razón se vuelve dominante todo se vuelve idéntico. Es el planteo de Colón en el *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* (1824):

dico fra me: che puoi tu sapere che ciascuna parte del mondo si rassomigli alle altre in modo, che essendo l'emisfero d'oriente occupato parte dalla terra e parte dall'acqua, seguiti che anche l'occidentale debba essere diviso tra questa e quella? che puoi sapere che non sia tutto occupato da un mare unico e immenso? o che in vece di terra, o anco di terra e d'acqua, non contenga qualche altro elemento? (p. 568)

[entonces digo entre mí: ¿qué puedes tú saber si cada parte del mundo se parece a las demás de modo que, estando el hemisferio oriental ocupado parte por la tierra y parte por el agua, deduzcas que también el occidental debe estar dividido entre éste y aquella? ¿Acaso puedes tú saber si estará todo ocupado por un mar único e inmenso, o que en vez de tierra y agua, no contenga cualquier otro elemento? (Leopardi, 1999, p. 251)]

Ante a lo cual afirma que

la natura si vede essere fornita di tanta potenza, e gli effetti di quella essere così vari e molteplici, che non solamente non si può fare giudizio certo di quel che ella abbia operato ed operi in parti lontanissime e del tutto incognite al mondo nostro, ma possiamo anche dubitare che uno s'inganni di gran lunga argomentando da questo a quelle, e non sarebbe contrario alla verisimilitudine l'immaginare che le cose del mondo ignoto, o tutte o in parte, fossero meravigliose e strane a rispetto nostro (p. 568-569).

[La naturaleza está dotada de tanta potencia, y sus efectos parecen ser tan múltiples y variados, que no solo no se puede abrir juicio cierto de lo que ella ha obrado y obra en partes lejanísimas y totalmente desconocidas para nuestro mundo, sino que podríamos también dudar de que estamos errados en gran medida argumentando de éste a aquéllas, y no sería contrario a la verosimilitud imaginar que las cosas del mundo desconocido, todas o en parte, pudieran ser maravillosas y extrañas en comparación al nuestro (Leopardi, 1999, p. 251)].

El objeto de deseo se vuelve, entonces, imaginario: en *Alla sua Donna* (1823) la mujer, como objeto de deseo, es algo que pertenece a la fantasía. No solo no puede asumir una forma sensible sino que el «*secol tetto*» y el «*aer nefando*» ([v. 42] p. 139)[«oscuro siglo» y «aire infecto» (Leopardi, 1998, p. 289)] le impide conservar su imagen, la experiencia de la realidad desdibuja la posibilidad de imaginarla.

Esto explicaría el pesimismo asignado por la crítica a Leopardi. Sin embargo, si bien la asunción de la verdad incontrastable constituye una condición de valor de todo planteo, como afirma en *Dialogo di Timandro ed Eleandro* (1824), la obra de Leopardi puede concebirse, como afirma en *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1816), como la búsqueda de la posibilidad de una mirada sobre el mundo que permita, como la antigua, una plenitud sin que se reconozca como una falsificación. Es decir, la recuperación del imaginario que permita una experiencia de goce. Un ejemplo de este proceso incierto es *Il risorgimento* (1828), donde muestra los distintos desengaños que fueron provocando una progresiva pérdida de la sensibilidad que es periódicamente desmentida aunque nunca superada. Esta poesía funciona como una metáfora de su labor intelectual que consiste en una constante dialéctica entre el contexto penoso y la captación de un elemento que desencadena el placer. En ese marco es que aparece un elemento fantástico.

En la etapa de los «*Piccoli idilli*», se advierte ya una afición por las situaciones en las que la percepción sufre una desestabilización, como el sueño: en *Il sogno* (1820) detalla la instancia de ingreso al sueño y la confusión que esa realidad otra en la que aparece una muerta le genera al sujeto; en *Lo spavento notturno* (1819) el sueño relatado lleva a cabo una de las operaciones con las que se define a lo fantástico, tomar lo figurado como literal: en su sueño, el pastor ve como «*distaccasi la luna; e mi pareo/ che quanto nel cader s'aprossimava,/ tanto crescesse al guardo*» ([vv. 6-8] p. 211) [«se desprende la luna; y parecía/ que cuanto más cayendo se acercaba,/ más crecía a la vista» (Leopardi, 1998, p. 503).

La formulación de la «*Teoria del piacere*» le permite pensar en las configuraciones escénicas en las que, al menos en términos de efecto, se logra quebrar

la clausura que caracteriza a la civilización y acceder a un goce equivalente al de los antiguos.

En algunos casos, en la experiencia se conserva la conciencia de la imposibilidad de acceder a él: en *La sera del dí di festa* (1820), la escena de apertura que responde a los parámetros del «*piacere*» le permite saludar a «la antigua natura onnipotente» (Leopardi, 1998, [v. 13] p. 239), es decir, lo que recupera las lenguas de la antigüedad pero no las modernas (Leopardi, 1997b, p. 409). El saludo es ya la marca de una distancia que en *Alla luna* (1819) caracterizó como irremediable: es una escena que pierde nitidez, el llanto vuelve el rostro de la luna «nebuloso y trémulo» y esto debido al «*travaglio*» (Leopardi, 1998, p. 246-247) que, según afirma en el *Zibaldone*, es producto de la vida civilizada (Leopardi, 1997b, p. 40).

Sin embargo, en otros casos surge la posibilidad de entrar en contacto con un más allá indefinido, y es en esos casos en los cuales se puede establecer una relación clara con el género fantástico a partir de la recuperación de una presencia indefinida que resulta inquietante: en *La vita solitaria*, el sujeto líricose establece en una zona ajena a la civilización; se ubica en un límite en la que accede a una experiencia de pérdida del yo y del mundo:

*Tien quelle rive altissima quiete;
Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo
Sedendo immoto; e già mi par che sciolte
Giaccian le membra mie, né spirto o senso
Più le commova, e lor quiete antica
Co' silenzi del loco si confonda* ([vv. 33-38] p. 262-264)

Hondísima quietud reina en la orilla;
tanto que a mí y al mundo casi olvido
sentado inmoto; y creo que ya libres
yacen mis miembros, ni sentido o aliento
ya los conmueve, y su silencio antiguo
con la calma del sitio se confunde. (Leopardi, 1998, p. 263-265)

Es un estado remite una «tendencia de un organismo a moverse hacia la estabilidad, donde lo orgánico se mezcla con lo inorgánico y donde se funden las unidades separadas» (Jackson, 1981, p. 39) en un proceso al que Jackson le asigna la función de acentuar la inestabilidad de las formas naturales en tanto se borran los límites establecidos. A su vez, se reconocen en la escena las características que según señala Leopardi en el libro 7 del *Saggio* favorecen la aparición de los dioses, es decir, lo sobrenatural que erradicó la Modernidad (p. 889). Leopardi señala que estas presencias hoy en día generan mayor efecto que en la antigüedad porque su sensibilidad transforma en dulce lo que es bárbaro (Bonifazi, 1991, p. 103).

Eso lo logra a partir del reconocimiento intelectual de la puesta en juego del imaginario que genera la escena que describe: la aparición de lo trascendente no es concreta sino que aparece sugerida a partir de sus efectos físicos y del contexto adecuado, Leopardi «*si accorge, fin dall'inizio, che nella sua scrittura s'infiltra una "cosa invisibile e incomprensibile" que "è esprimibile solo "in modo vago e incerto»* (Bonifazi, 1991, p. 119) [«advierte, desde el principio, que en su escritura se infiltra una “cosa invisible e incomprensible” que “sólo puede expresarse “de un modo vago e incierto”»].

La formulación más acabada de una experiencia en la que emerge lo inconcebible es *L'infinito* (1819). En *La vita solitaria* había logrado hacer emerger del mundo esa presencia inquietante que no nombra ni define; mientras que en *Il risorgimento* describirá al mundo como lo que Agamben (2007) llama ser-dejados-vacíos: cosas que están pero no tienen nada para ofrecernos (p. 121); un mundo del que no se puede tener experiencia porque carece de estímulos: «*terra inaridita*», «*deserto il dí*», «*spenta per me la luna*» ([vv. 19-24] p. 146) [«tierra desecada», «desierto el día», «la luna apagada para mí»] donde se advierte la ausencia. En cambio, en *L'infinito*

plantea la posibilidad de tener experiencia de aquello que está ausente, «*the absence, are made present, [...] by virtue of the contrast with the present concrete voice of the wind and with the concrete presence of the edge*» (Binni, 1997, p. 62) [«la ausencia es hecha presente [...] por medio del contraste entre la voz concreta presente del viento y con la presencia concreta del límite»]. La escena que desencadena el imaginario en *L'infinito* es la misma que aparece en *La vita solitaria*, pero en la primera lo fingido se vuelve palpable: si en la última el goce de la naturaleza fue posible gracias a la pose asumida, en *L'infinito* el goce es posible gracias a una operación intelectual que se sobrepone al miedo, la comparación del viento con lo fingido que permite el «*sovvenire*» de lo eterno que se torna sensitivo.

Se establece, entonces, un nuevo modelo de representación que incorpora lo que está más allá de la civilización a través de un quiebre posible de la clausura que impuso la representación racional en su pretensión totalizante. Y lo determinante en esa operación es la superación del miedo, el quiebre de la protección creada por la civilización. Por lo tanto, son experiencias asociables a lo fantástico no solo desde un punto de vista formal sino también en la función crítica que cumplen, que determina tanto su valor cuanto su reconfiguración: en lo que respecta a su valor, la recuperación de esa presencia desestabiliza un orden que resulta insatisfactorio; de hecho, en *La vita solitaria*, la figura de la luna que forma parte de las escenas que permiten el desencadenamiento de la imaginación y la emergencia del fantástico queda también asociada a lo que quiebra el orden establecido y la racionalidad: la danza de las liebres que desorienta a los cazadores, y las dos figuras fuera de la ley (el ladrón y el adúltero).

En lo que respecta a la transfiguración, luego de las *Operette morali*, en las que las divinidades aparecen antropomorfizadas y por lo tanto no está presente el efecto propio del género fantástico como efecto, la aparición que desestabiliza el orden cambia

de aspecto. Esta etapa se inicia con *Il risorgimento* (1828), donde el conocimiento de la condición del hombre no llega a apagar el deseo aunque no logre explicar por qué. Toda la última parte de la poesía constituye una interpelación a esa presencia que desencadena ese nuevo estado desiderativo sin poder identificarla. Pero en las poesías siguientes es posible advertir que la presencia inquietante que desencadena el goce en esta nueva etapa es lo que Bonifazi (1991) llama lo luctuoso: ya en *Il risorgimento* el despertar que describe surge cuando desea «el término/ de mi vivir» (Leopardi, 1998, [vv. 69-70] p. 313); del mismo modo, en *Il pensiero dominante* (1831) lo que permite la felicidad ya no aparece en un escenario que genera el efecto de inmensidad e indeterminación a partir de poses asumidas u operaciones intelectuales sino que es «consorte/ai lugubri miei giorni» ([vv. 4-5] p. 171)[«unido/ a mis días lúgubres»] y está asociado a una «natura arcana» cuyo poder todos sintieron, es decir, recupera la idea de la «antigua natura onnipotente» de *La sera del dí di festa*.

Esta presencia constituye una reformulación dentro de la misma búsqueda de una experiencia de goce en la que busca darle mayor realismo, como si las experiencias que aparece en *L'infinito* o *La vita solitaria* se tornan demasiado intangibles y por lo tanto ineficaces. Es un problema que ya había planteado en el *Zibaldone*, donde afirma que el castigo infernal resulta más efectivo que el premio celestial porque afecta a los sentidos y por eso es concebible (Leopardi, 1997b, p. 685) y que retomará en *La ginestra* (1836): la civilización moderna arrasó el contacto con lo horroroso de la fuerza de la naturaleza, por lo cual el hombre –protegido y acomodado en el marco de la civilización, como señala en *Storia del genere umano* (1824)– reconoce como enemigo al otro hombre. Entonces, si en su primera etapa lo inquietante que permitía el goce dependía de la recuperación de un elemento desestabilizante porque no responde a lo racional y no era delimitable, ahora lo que busca es despojar al hombre de esa

protección y exponerlo a esa fuerza incontenible y aniquiladora, el hombre queda expuesto a la inmensidad y por lo tanto el goce sobreviene cuando aparece la muerte, que es la presencia dominante de este período: en *A Silvia* (1828) construye un objeto seductor (esplendor, ojos rientes y figuaces) y una escena en los términos de la «*Teoria del piacere*» que provoca el imaginario (el canto que proviene de un lugar indeterminado, una mirada que se extiende en la amplitud y que alcanza un sentimiento inexplicable) en la que irrumpe el horror de la enfermedad y la muerte; en *Consalvo* (1832) la presencia de la muerte desmantela las prohibiciones sociales y hace posible la declaración del propio amor y la compasión de Elvira que finalmente le concede el beso; en *Amore e morte* (1832) se formula la teoría que da cuenta de este planteo: el amor es lo que permite rechazar la vida en la medida en que da coraje y por lo tanto la arriesga, comprende la banalidad del mundo (Brioschi, 1976, pp. 120-121). El hombre queda expuesto a las fuerzas imprevisibles de la naturaleza, como el campesino a los pies del Etna de *La ginestra* y carece de toda protección, como el hombre «*bianco, infermo, / mezzo vestito e scalzo*» que escapa «*al vento, alla tempesta*» «*per montagna e per valle, / sassi acutí, ed alta rena, e fratte*» del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (1830, [vv. 21-24] p. 161) [«enfermo y cano/ mal vestido y descalzo» que escapa «por valles y montañas, / y agudas peñas y alta arena, y riscos/ al viento, en la tormenta» (Leopardi, 1998, p. 349)].

Ambas etapas convergen en el intento de constituirse en un discurso incentivador en la medida en que, como afirma en *Canto notturno...*, el hombre está destinado a ser feliz: la recuperación de esa instancia es lo que aferra a la vida y no lo que la desprecia.

En conclusión, el elemento común de Leopardi y el género fantástico es el imaginario como proyección de las creaciones del hombre en la realidad. Leopardi recupera esa idea para marcar la diferencia entre antiguos y modernos, y lo reconoce

como el componente constitutivo, aunque invisible para ellos, de los primeros y como lo que la racionalidad obstruye en la Modernidad. En el intento de recuperarlo y en su reformulación es que aparece un elemento asociable a lo fantástico. Al margen de este, la noción resulta útil porque permite dar cuenta de una crítica a la cultura establecida: en primer lugar, de la cultura premoderna que constituye su formación, en segundo lugar de la cultura moderna que adopta y por último de su propia producción. En tal sentido lo fantástico constituye una categoría que permite ilustrar el recorrido intelectual leopardiano, su vínculo fluctuante y ambiguo con la realidad y su crítica a la cultura como forma establecida.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2007). *Lo abierto*[Traducido al español de L'aperto].Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Barthes, R. (2005). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*[Traducido al español de Le degré zéro de l'écriture]. Madrid: Siglo XXI.

Barthes, R. (2009). El efecto de realidad. En Barthes, R.*El susurro del lenguaje*[Traducido al español de Le bruissement de la langue](p.p.179-187). Barcelona: Paidós.

Binni, D. (1997). Giacomo Leopardi's Ultrafilosofia. *Italica*, 74(1), [p.p. 52-66].

Bonifazi, N. (1991). *L'immagine antica*. Torino: Einaudi.

Bonifazi, N. (1982). *Teoria del fantástico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*. Ravenna: Longo editore.

Brioschi, F. (1976). Ars Amandi, Ars Moriendi. Il Ciclo Di Aspasia Nella Storia Dei Canti. *MLN*, 91(1).

- Jackson, R. (1981). *Fantasy, literatura y subversión*[Traducido al español de Fantasy: the literature of subversion]. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Leopardi, G. (1998). *Cantos*[Traducido al español de Canti].Mádrid: Cátedra
- Leopardi, G. (1999). *El pensamiento infinito. Cronologías. Cantos. Opúsculos morales. Pensamientos*. Buenos Aires: Atuel.
- Leopardi, G. (1997). *Tutte le poesie e tutte le prose*. Roma: Newton & Compton.
- Leopardi, G. (1997b), *Zibaldone*. Roma: Newton & Compton.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En Roas, D. (comp.). *Teorías de lo fantástico* (p.p. 7-44). Madrid: Arco/Libros.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*[Traducido al español de Introduction à la littérature fantastique]. Mexico: Premia.
- Weber, M. (2005). La ciencia como vocación. En Weber, M. *El político y el científico*[Traducido al español de PolitikalsBeruf, WissenschaftalsBerulf](p.p. 180-231). Madrid: Alianza.