

anclar una información vinculada al contexto precedente, mientras que la subordinada permite que progrese la información, lo que representa una articulación informativa de considerable complejidad y, por tanto, más propia de textos elaborados y no espontáneos.

Se responde así a la pregunta que servía de punto de partida a la obra: ¿cuál es entonces la función discursiva de estas construcciones? No, como se ha dicho, introducir con el elemento focalizado un nuevo referente textual, sino asumir un papel de naturaleza metadiscursiva: identificar un elemento del cotexto precedente como el único pertinente para hacer progresar la información (pp. 146, 157).

Una única crítica menor a una obra sin duda excelente tanto por el interés del tema como por la claridad expositiva: se echa en falta la lectura directa de muchos de los trabajos de la Escuela de Praga, especialmente los de Daneš dedicados a la progresión de la información en el texto, y de la principal monografía de Firbas, autor del concepto de dinamismo comunicativo que con tanta frecuencia aparece en estas páginas. También hubiera sido deseable la consulta de las descripciones que de estas estructuras se han hecho en otras lenguas románicas –por ejemplo, de los numerosos trabajos existentes en español solo se cita uno–, si bien es cierto que el estudio comparativo excede los objetivos que el autor se ha fijado en su investigación.

En cualquier caso, una clasificación y estudio empírico equivalente serían necesarios también en otras lenguas románicas, donde, al menos por lo que al español se refiere, no nos consta que nadie haya emprendido una tarea semejante, aunque sí contamos con buenos trabajos descriptivos en sintaxis como los de Fernández Leborans, Kovacci y Pinuer. Solo entonces será posible un análisis contrastivo panrománico que dé cuenta del uso efectivo que en cada lengua tienen estas construcciones y de cuáles son los mecanismos de focalización que entran en competencia directa con ellas. En dicho análisis contrastivo la obra de Roggia será sin duda un punto de referencia imprescindible, como lo es ya por su aportación a la sintaxis descriptiva y funcional del italiano.

Margarita BORREGUERO ZULOAGA

Elisa TONANI, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*. Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, 318 pp.

Advertía en 1713 el «maestro de primeras letras en Sevilla» Francisco Sánchez Montero, en su *Escuela de primera ciencia*, que la misma dualidad compositiva que se daba en el hombre, con la suma de cuerpo y alma, se hallaba también en la escritura, que tiene por cuerpo las letras o caracteres y por alma la puntuación. Tal entusiasmo valorativo en relación con este segundo elemento no se ha visto históricamente correspondido, desde luego, salvo raras excepciones, por el interés de los

estudiosos, que tendían a considerar los signos de puntuación como elementos anclares y secundarios, prácticamente invisibles en el conjunto de fuerzas del texto, y en todo caso difícilmente sistematizables en la variedad de sus usos. Durante siglos han sido objeto solo de la exclusiva y limitada atención de los tipógrafos, que a menudo debían suplir con su buen hacer el desinterés de muchos escritores a ese respecto, y de los gramáticos, que en capítulos generalmente sucintos de sus obras recogían sumariamente la lista y principales usos de esas marcas gráficas, cuya función no iba más allá que la de señalar las pausas fónicas y las curvas entonativas (facilitando la lectura) o la de marcar adecuadamente la dirección de los meandros sintácticos para hacer legible el texto (permitiendo su comprensión).

Esta situación, sin embargo, ha experimentado un notable cambio en los últimos tiempos, con un inusitado interés hacia las cuestiones de puntuación tanto en el ámbito académico como, incluso, entre los lectores cultos comunes. Testimonio de ello son, por limitarnos a nuestro espacio más cercano, los trabajos escritos o dirigidos por Bice Mortara Garavelli (*Prontuario di punteggiatura*, 2003; *Storia della punteggiatura in Europa*, 2008), o el éxito editorial de obras de divulgación entre el gran público como la inglesa de Lynne Truss *Eats, Shoots & Leaves: The Zero Tolerance Approach to Punctuation*, de 2003, o la española de José Antonio Millán *Perdón imposible*, de 2005.

En este contexto de nuevo e inédito interés por los temas de la puntuación se inserta felizmente este libro de Elisa Tonani, que a lo largo de trescientas páginas estudia con gran precisión y acierto los efectos expresivos de la puntuación, entendida en sentido lato, en la narrativa italiana desde el siglo XIX hasta la actualidad. Decimos en sentido lato porque, junto a lo que entendemos propiamente por signos de puntuación (de los que solo estudia intensivamente algunos) la autora incluye el análisis de los espacios blancos, tanto en sentido horizontal (líneas blancas) como vertical (alineación o sangría). Lo que se aborda en el libro no es el estudio puramente instrumental de tales elementos, reconducible tradicionalmente, en el caso de la puntuación, a las dos funciones arriba señaladas, sino que se centra en una tercera: el uso literario o estilístico de los espacios blancos y los signos de puntuación, entendido como una desviación de la norma estándar y enfocado a la modulación de lo narrado y a la producción de determinados efectos expresivos. Dos restricciones que voluntariamente se impone Tonani consisten en limitar su análisis a la prosa narrativa, y, en el caso de los blancos, en centrarse en las líneas blancas entre párrafos y las sangrías, excluyendo las divisiones en capítulos o unidades mayores.

La parte del león, equivalente a las dos terceras partes del libro, se la lleva, desde luego, el estudio de la función del espacio blanco en la *mise en page* de la narrativa italiana, desde *I promessi sposi* hasta nuestros días. Se arranca con el análisis de la novela italiana que va desde mediados del XIX a principios del XX, partiendo de Manzoni y llegando hasta Svevo, previo paso por Tommaseo, D'Annunzio, Verga, De Roberto, Fogazzaro, Pirandello y Tozzi. Con gran finura crítica y con la útil apoyatura visiva, en cada caso, de una clara muestra textual acompañada por la reproducción fotográfica de las páginas correspondientes, Tonani va analizando la presencia y particular uso de los blancos en las obras que analiza, que pueden tener un

cometido instrumental (marcar un salto espacio-temporal o un cambio de escena, introducir a un nuevo actante, presentar a un mismo actante en escenas sucesivas, señalar la sucesión de diégesis y mimesis, introducir una cita, preparar la presentación de un evento inesperado o de una fractura en el itinerario narrativo de un personaje) o más puramente expresivo, modificando el ritmo narrativo, amplificando con su aislamiento el contenido expresivo de unas pocas líneas con las que concluye un capítulo o creando efectos de suspensión, o incluso de perturbación –porque lo blanco, obviamente, está vacío, y remite, por tanto, a lo no dicho– en el modo de recepción del lector.

Los capítulos III y IV extienden este estudio a través del análisis de la novela desde los años treinta del siglo XX hasta nuestros días. Concretamente, desde *Gli indifferenti* de Alberto Moravia hasta *Oceano mare* de Alessandro Baricco. Es un arco cronológico y narrativo en el que, al lado de formas conservadoras de las clásicas funciones del blanco, pueden darse derivas hacia proyecciones poético-emotivas (Bernari), puramente temáticas y argumentales (Pavese), enfatizadoras (Lampedusa), o pueden usarse tales blancos como elementos narrativos que agudizan el *pathos* de una situación (Buzzati) o imponen a lo narrado un ritmo inesperado (Luigi Malerba). La cuarentena de páginas con las que se concluye el análisis de las funciones del blanco se dedica a los textos de la nueva vanguardia italiana, con su experimentación extrema, y a algunos escritores de la segunda mitad del siglo XX como Italo Calvino y Francesco Biamonti.

A la bien demostrada agudeza crítica de Elisa Tonani no se le escapa que en este tipo de análisis hay que estar extremadamente atentos a saber darle a cada uno lo suyo: en el *layout* final de una página impresa puede ocurrir que no todo sea debido a la expresa disposición del escritor, sino a exigencias del estilo editorial, a la intervención en último término de tipógrafos y diseñadores gráficos o a simples pero perentorios requerimientos de disposición espacial del texto; podría, pues, caerse en la tentación de atribuir expresa funcionalidad estilística, expresiva o narratológica a lo que no es más que una simple y a veces ajena (es decir, no expresamente determinada por el escritor) solución tipográfica. Consciente de esta circunstancia, la propia Tonani advierte de la necesidad, en este tipo de estudios, de atenerse a ediciones muy cercanas a la voluntad compositiva de sus autores o, en todo caso, muy controladas filológicamente.

La parte dedicada a lo que estrictamente entendemos como signos de puntuación comienza en el segundo capítulo, y de ahí salta, pasando por los contenidos que acabamos de señalar, a la parte segunda del libro. Ese segundo capítulo aborda una interesante cuestión de la historia de la puntuación: la indicación o explicitación gráfica, en el interior del texto narrativo, del discurso directo o mimético, es decir, de los diálogos o intervenciones habladas de los personajes. Puede parecer una cuestión elemental o de escasa relevancia, pero lo cierto es que, en la historia de la puntuación occidental, este fue uno de los aspectos más dificultosa y tardíamente resueltos. Se llegó relativamente pronto a encontrar la manera de señalar gráficamente la introducción de una cita externa en el texto, usando la cursiva o las comillas colocadas en el margen izquierdo de cada línea perteneciente a la cita, pero la indicación de un fragmento dialogado resultó ser un asunto mucho más

complicado, hasta el punto de que hay ediciones de muy avanzado el siglo XVIII en las que las indicaciones gráficas dialógicas, al menos en ediciones españolas, son simplemente inexistentes. Tonani aborda las formas de resolución de este problema en algunas ediciones de finales del XIX, pasando revista a obras de Manzoni, Tommaseo, Verga, D'Annunzio y Tozzi, en las que se comprueba la variedad de soluciones adoptadas: desde las comillas con punto y aparte para las partes dialogadas y el guion para el monólogo interior en Manzoni hasta la variabilidad y falta de sistematicidad en Tommaseo, pasando por la multiplicidad de usos que al guion atribuye Verga, que lo usa incluso para señalar el discurso indirecto libre, o la mayor regularidad de D'Annunzio. Es un análisis interesante para comprobar cómo, a finales del XIX, la indicación gráfica de los diálogos no estaba aún sistematizada, y esto prescindiendo de los particulares usos estilísticos que cada autor pretendiera atribuirle. Aún hoy, la variabilidad de los procedimientos que se observan en los textos italianos, que pueden valerse de las comillas o del guion largo, contrasta con el reduccionismo del español, que usa exclusivamente este último signo. Sobre este tema volverá la autora en el capítulo VI, donde se analizan algunos procedimientos experimentales mediante los cuales se suprimen los signos indicadores de diálogo sustituyéndolos en ocasiones por un uso hipertrófico de la coma. Al final de su libro, y entre los aspectos que la autora considera dignos de estudio en posteriores trabajos, se cita el uso, originariamente anglosajón, del guion que aísla una secuencia al final de la frase, prácticamente desconocido en la tradición tipográfica española; y, efectivamente, rastrearlo en el ámbito tipográfico italiano sería interesante.

La segunda parte del libro aborda el estudio de los usos estilísticos de los signos de puntuación a partir del Neorrealismo (Vittorini, Pavese, etc.): los momentos y formas de construcción del estilo paratáctico, el uso de la puntuación para crear efectos rítmicos y melódicos, la *variatio* sintáctica obtenida mediante la compresión y expansión del discurso sobre la base de una precisa disposición de signos de puntuación como el punto y la coma; el particular uso dado a los dos puntos, con su repetición a corta distancia o su recuperación del tradicional valor de pausa (efectos, ambos, extraños a la reciente grafía española); la fuerte acotación puntuadora, al menos ocasionalmente, de autores como Morante, Ginzburg o Sciascia. Un interesante capítulo, el V, se dedica a las formas de la extrema fragmentación paratáctica basada en el reinado del punto, seguido de otro en el que, por el contrario, se analiza la función continuativa y no rompiente de la coma, extremos entre los que se ha bandeado el estilo de no pocos autores contemporáneos. El libro concluye con algunas reflexiones sobre el nivel de uso actual de los dos puntos y el punto y coma y con diferentes propuestas de estudio sobre recientes formas de explotación literaria y estilística de ciertos signos (la coma de inciso o parentética, el guion aislador de secuencias finales, los puntos suspensivos).

Vistos los resultados de estos minuciosos y detallados análisis llevados a cabo por Elisa Tonani, no se puede no coincidir con la autora en que, al menos en la narrativa más reciente, la puntuación ha ido adquiriendo una evidencia y relevancia hasta entonces mucho menores; los usos conscientes, estratégicos y calculados de al menos ciertos signos de puntuación demuestran que la visión ciega hacia estos ele-

mentos ha sido sustituida por una conciencia real de su importancia en el tejido textual y de sus posibilidades expresivas. Si la lengua literaria es el nivel de máxima explotación de los recursos lingüísticos, era ilógico que dentro de estos apenas se considerasen el papel y la importancia de aquellos.

Útil e innovador, pues, el brillante trabajo de Elisa Tonani, y doblemente esclarecedor: por un lado, de la materialidad de las formas y usos de los blancos espaciales y de los signos de puntuación en el texto narrativo; y, por otro, de las implicaciones que ello comporta en las estrategias de expresión literaria.

Manuel CARRERA DÍAZ

Caterina MARRONE, *I segni dell'inganno. Semiotica della crittografia*. Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, 2010, 199 pp. [Premio Castiglioncello per la Comunicazione 2011]

L'opera della semiologa e filosofa del linguaggio Caterina Marrone è l'avvincente ricostruzione della millenaria tessitura crittografica, che dal geroglifico egiziano fino al rebus dell'odierna enigmistica, mette in risalto la specificità univocante del linguaggio verbale, l'esclusiva tipicità della comunicazione tra esseri umani. Difatti – come tutti gli zoosemiotici sanno – la comunicazione sociale degli animali è priva della possibilità metacomunicativa di negare una sequenza comportamentale in corso e quindi anche di mentire. Se, per esempio, due cuccioli di cane azzuffati in un gioco di lotta o due cani adulti in contesa per la conquista riproduttiva vogliono evitare che la baruffa finisca in un azzannamento mortale, quello dei due che sta avendo la peggio si sdraia a terra e reclina la testa in modo da scoprire la gola e il punto della vena giugulare: questo è il segnale di resa che proclama l'altro vincitore e ne arresta l'aggressività. Ciò sta a significare che il comportamento di lotta canina come tale non può essere suddiviso in sottosequenze di comportamento, reciprocamente relazionate così da essere singolarmente modificabili nella loro rapportabilità all'intera sequenza significativa di una situazione; pertanto esso si manifesta come sequenza continua, non discreta, di atteggiamenti comunicazionali tendenti a un esito mortale, che sarebbe inevitabilmente raggiunto, se il soccombente non mutasse radicalmente il suo comportamento ostile, esibendone uno del tutto diverso dal precedente. Ogni comportamento animale può essere soltanto affermativo: comunica ciò che comunica, è privo di «doppi sensi», è a «senso unico» perché continuo, senza soluzioni interposte che ne potrebbero cambiare la direzione significativa.

Intendo dire con ciò che la dettagliata, cospicua e anche divertente analisi del fenomeno crittografico operata dalla Marrone evidenzia come tale fenomeno, rispondente alla necessità di segretezza sapienziale-informativa, dai tempi dei Faraoni fino agli odierni spionaggi militari e industriali, si sia reso possibile solo in grazia del fatto che possiamo usufruire dello strumento linguistico, che è duttile perché