

Violeta DÍAZ-CORRALEJO: *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, 277 pp.

A fuer de reseñista, debemos comenzar avisando al lector de que el título del nuevo libro de Violeta Díaz-Corrales resulta algo engañoso. Seguramente en función de criterios editoriales, la autora ha escogido un título demasiado general, que parece enlazar su estudio con la corriente de los *cultural studies* anglosajones o con alguna rama de la semiótica aplicada al conjunto de la literatura medieval. En cambio, nos encontramos con un estudio de dantología, especialmente dirigido a especialistas en la materia (o, más en general, a estudiosos de la literatura italiana), en el que los gestos se estudian de un modo profundo y sistemático en el *Inferno* de la *Divina Commedia*. Es indudable que cualquier estudio sobre la obra de Dante supone una imprescindible aportación de carácter general al conocimiento de la literatura medieval, así como el hecho de que un estudio de estas características no puede, hoy en día, sustraerse al influjo de los *cultural studies* o de la cinésica, pero ello no debe desviar la atención del hecho de que Violeta Díaz-Corrales está realizando con este trabajo una aportación fundamental al estudio de la *Commedia*, al incidir, como veremos, en la necesidad de realizar una lectura alegórica de las acciones narradas en ella.

Nos encontramos ante un libro que destaca por su utilidad, tanto para el estudiante como para el estudioso, en un triple sentido. En primer lugar, nos ofrece una reflexión teórica sobre el modo de leer la *Commedia* en general y sus acciones gestuales en particular, una reflexión que es, al tiempo, una contextualización precisa en la cultura y la ideología que generó la obra de Dante; en segundo lugar, aporta algunos valiosos ejemplos de dicho tipo de lectura, o de análisis, en los cuales muestra cómo los gestos son un elemento fundamental para alcanzar la *vera sentenza* del texto; por último, pero no menos importante, presenta al lector una auténtica enciclopedia de gestos del *Inferno*, ordenados según las diversas partes del cuerpo. A todo esto debemos añadir que, si la estructura del libro es de una precisión rigurosa, consecuencia de la confianza de la autora en las bondades de un «procedimiento cartesiano» (pág. 32), no menos riguroso es su estilo, que si bien para algunos puede resultar un tanto sobrio, en nuestra opinión supone un sano contrapeso ante tanta retórica hueca que demasiado a menudo infla los estudios literarios.

La reflexión teórica abarca los dos primeros capítulos, «¿Por qué los gestos?» (pp. 7-27) y «Alegoría en la obra de Dante Alighieri» (pp. 28-59). En el primero de ellos se explica la importancia de los gestos en la sociedad medieval, en la que, por ser «mayoritariamente analfabeta, los mensajes que se transmiten a la población tienen que ser audiovisuales y no escritos.» (pp. 10-11). Partiendo de las aportaciones de la escuela francesa de historiadores que han estudiado el lenguaje medieval de la imagen (Raynaud, Garnier, Schmitt, etc.), la autora estudia «las ideologías que los [a los gestos] codifican» (p. 12) como muestra en el exterior de los movimientos internos del alma, por un lado, y, por otro, como elemento que, a la inversa, sirve para disciplinar el alma. A ello se añade que a partir de la segunda mitad del siglo XI los gestos se convierten en un medio ritualizado de distinción social. Violeta Díaz-Corrales recoge las ideas al respecto de ideólogos medievales como Hugo de San Víctor, Allain de Lille, Tomás de Aquino, etc., tendentes, en general, a distinguir el *gestus*, que implica modestia y autodisciplina, de la *gesticulatio*, «que indica un gesto exagerado, excesivo e inmoral, lo que lo asocia inmediatamente a las categorías sociales peor consideradas» (p. 15), así como al propio diablo. La autora termina este recorrido afirmando que «tenemos que suponer *a priori*, que un autor inmerso en esta cultura de lo gestual no podía desconocerla y que, muy probablemente, al imaginar su creación, lo hiciera utilizando deliberadamente los códigos gestuales cuyas claves eran de dominio público, códigos que se actuaban de manera automática en el comportamiento medieval. El lector contemporáneo de la *Divina Commedia* descifraría, al leerla, de un modo igualmente automático, los gestos que en ella se describen.» (p. 18). Ahora bien, este desciframiento de los gestos no es, para el hombre medieval, una simple operación semiótica, sino que, dado que vive un mundo sacralizado, este proceso supone una *anagoge* por la cual se establece «en nosotros una relación secreta con la realidad trascendente» (p. 21). Por ello, «Parece, pues, verosímil, que los gestos, a los que ya vimos que la convención añadía un significado a la mera apariencia física, significado convencional que podemos considerar como su sentido literal, pueda tener, además, por lo que hemos visto, otros sentidos ocultos tras el literal y dependientes del contexto en el que se producen, o lo que es lo mismo, sentidos alegóricos que los exégetas medievales veían en todo lo que les rodeaba. Ésta ha sido mi hipótesis de trabajo inicial por considerar al campo gestual susceptible de concentrar significados cargados de connotaciones muy variadas, lo que lo hace especialmente apropiado para la aplicación alegórica.» (p. 27).

El segundo capítulo estudia más en profundidad la alegoría en la *Divina Commedia*, como medio para situar su estudio en un marco general de referencia interpretativa. Violeta Díaz-Corrales se sitúa conscientemente en la larga tradición de dantistas que han considerado la alegoría como parte fundamental de la obra (cita entre otros a Mazzotta, Singleton, Hollander, Baranski, Armour, Eco, etc.), y hace suyos, porque lo son, los métodos del Seminario de la Asociación Complutense de Dantología, hasta ahora aplicados esencialmente sobre los símiles. Reconoce la autora la virginidad del territorio que va a recorrer, «ya que el campo de la gestualidad apenas ha interesado y, desde luego, es casi inexistente su estudio sistemático referido a obras literarias, no ya medievales, sino ni siquiera modernas» (p. 33), lo

que da idea de la utilidad, del alcance y de las dificultades de su trabajo. A continuación, explica con sobriedad y precisión ejemplares dos principios estructurales de la *Commedia* que el mencionado Seminario considera perfectamente demostrados: por un lado, el carácter visionario de la obra, que narra un sueño de Dante, lo que se relaciona con la afirmación de Schmitt según la cual «en los textos medievales en los que la palabra *gestus* aparece más frecuentemente son los relatos de visiones y de sueños.» (p. 36); por otro lado, la estructura moral del *Inferno* constituida, según las investigaciones de Carlos López Cortezo, no por dos secciones como quiere la tradición, sino por tres (o, para ser más exactos, por dos superpuestas), de modo que a la división clásica entre pecados de incontinencia y pecados de maldad (clasificación que atañe a los fines del pecado) habría que superponer la división entre pecados irracionales y pecados racionales (que atañe al medio que se usa para pecar): tendríamos así pecados de incontinencia, pecados de violencia contra la naturaleza y pecados de fraude, con las murallas de Dite y el abismo de Gerión como fronteras entre ellos.

Siempre a la búsqueda de criterios claros para enmarcar sus pesquisas, Violeta Díaz-Corrales se introduce en la espinosa cuestión del tipo de alegoría a que responde la *Commedia*, alegoría de teólogos que responde al estatus ontológico del sueño inspirado, así como en la de los niveles de interpretación alegóricos. En este sentido, la autora establece una diferencia muy importante: mientras que en los niveles alegórico y anagógico Dante utiliza un método analítico, en el que la alegoría se produce elemento por elemento, el nivel moral es imposible de descomponer pues «el significado se reduce a una sencilla recomendación de aplicación práctica que el lector debe preocuparse por deducir del sentido literal.» (p. 48). Con estas premisas, puede la autora exponer como hipótesis los valores alegóricos de los personajes y la evolución que van siguiendo en la trama alegórica subyacente: por una parte, Virgilio como parte racional del alma y Dante como parte irracional que escucha a la racional y de ella va aprendiendo, es decir, tomando sus valores alegóricos; por otra parte, Virgilio como razón y Dante como imaginación, animal o no racional primero, y poco a poco convirtiéndose en la imaginación racional, purificada, que ascenderá a las estrellas. En este sentido, resulta especialmente sugerente el uso de las alegorías de Ricardo de San Víctor en *La preparación del alma a la contemplación o Benjamín menor* como clave para desentrañar las dantianas.

La segunda parte de la obra, que podríamos denominar exegética, abarca el capítulo tercero, «El significado de la gestualidad infernal» (pp. 60-147), en el que se escoge un episodio de cada zona del *Inferno* —el canto VI de la zona de incontinencia, el IX de la violencia contra natura, y el conjunto formado por los cantos XXI, XXII y principio del XXIII de la zona de malicia— y se lo interpreta utilizando los gestos como elemento, aunque no el único, para realizar el *transfert* de lectura a los niveles alegóricos, poniéndolos así en relación con otros aspectos del episodio como los símiles, el *contrapasso*, los mitos, la *interpretatio nominum*, la orografía infernal, etc. De esta manera los gestos se contextualizan en el episodio (complementando así el análisis enciclopédico de los gestos de la tercera parte), lo que sirve para que este alcance una dimensión novedosa y más coherente que la simplemente literal, y así la naturaleza del pecado queda desvelada ante los ojos de la imaginación que va aprendiendo (Dante

personaje y la del propio lector). Obviamente, no es este el lugar adecuado para reseñar minuciosamente cada análisis: sólo señalaremos que en ellos se combinan la mirada del filólogo que debe someter a crítica la letra del texto y sus variantes, la del crítico capaz de contemplar el episodio en el marco de toda la obra y de la cultura que la genera, relacionando pasajes y elementos varios y utilizando textos de apoyo teológicos, jurídicos, etc., y la del estudioso dispuesto a leer la obra desde una mirada novedosa, no literalista, que exige de una perspicacia y una agudeza singulares.

La tercera parte del libro (capítulo cuarto, «El análisis de los gestos», pp. 148-247), a la que hemos llamado enciclopédica, es probablemente la más útil desde el punto de vista del no especialista en la obra de Dante. La exposición adquiere aquí las dimensiones de una obra de consulta o de referencia, de modo que no es necesaria (aunque tampoco vana) una lectura seguida de la misma, sino que se puede usar al modo de un diccionario de gestos dantescos. Está dividida según las partes del cuerpo (gestos de la cabeza, del rostro, de los ojos, de la boca, de los brazos, de las manos, etc.) y luego, a su vez, subdividida según el actor del gesto, Dante, Virgilio y los condenados. Previamente al estudio concreto de algunos gestos particulares de la obra, la autora recorre la significación de los mismos en obras de referencia medievales como la Biblia, las *Distinctiones* de Allain de Lille, San Isidoro, el *De institutione novitiorum* de Hugo de San Víctor, Tomás de Aquino, obras del propio Dante, especialmente el *Convivio*, etc., así como, en menor medida, en diccionarios de símbolos generales, lo que da una panorámica muy enriquecedora y que se demuestra muy útil para su aplicación posterior al análisis puntual del gesto. Este se presenta aquí como un recorrido global en el que cada uno de ellos permite la relación con uno o más conceptos abstractos (*obduratio mentis*, ira justa, *bona operatio*, *medietas*, etc.), poniéndose así de relieve, por un lado, la economía estructural que suponen los gestos como portadores de significado, y, por otro, cómo la moderación o la incontinencia del gesto es una de las claves para su interpretación.

En este sentido, las conclusiones estadísticas que realiza como resumen la autora en el quinto y último capítulo («Los gestos literarios comunican», pp. 248-256) son bien significativas: los gestos se van intensificando a medida que se profundiza en las zonas de pecados más graves, y, además, en la zona de los pecados de astucia hay un claro predominio de los gestos de ojos y manos, acorde con el hecho de que estos pecados sean operaciones malvadas (manos) cometidas con inteligencia (ojos). En general, se puede decir que «Dante hace primero una representación iconográfica, dramático-gestual que alegoriza, anticipa y representa lo que luego va a desarrollar narrativa y discursivamente» (p. 250) y que, «en repetidas ocasiones, los gestos nos dan una visión distinta del significado del canto, añadiendo información a la literal.» (*Ibidem*). Por otra parte, resulta coherente que los gestos del Dante personaje suelen tener que ver con la mirada, es decir, con el conocimiento, mientras que los de Virgilio aporten una doble dimensión del alma racional, la de guía-maestra y la de protectora, aunque a veces presentan también ante Dante defectos de ella propios de las humanas limitaciones.

En conclusión, podemos decir que Violeta Díaz-Corrалеjo ha hecho con este libro una importante contribución a la renovación del dantismo, demostrando que los gestos son una de las claves para una imprescindible lectura alegórica de la obra,

y que ello responde a una estricta lógica medieval. Asimismo, aporta un instrumento utilísimo para el estudio de los gestos en otros autores medievales, y para que aprendamos a percibir el humus alegórico que empapa la cosmovisión, y por tanto la literatura, del llamado otoño de la Edad Media.

Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA

Francesco PETRARCA: *Cançoner. Tria de sonets*, trad. de Miquel Desclot, introd. de Rossend Arqués, «Clàssics Universals» 8, Barcelona, ed. Proa, 2003, 318 pp.

Dada la escasez de estudios petrarquescos en lenguas hispánicas, y más aún en las catalanas, de entrada, se recibe con aplausos la iniciativa de Miquel Desclot de traducir una parte del *Cancionero* (121 sonetos), ofrenda que además se avanza como parte de la inminente traducción completa de los *Rerum vulgarium fragmenta*, según nos informa Rossend Arqués en la Introducción (p. 42). En ésta, se acusa el desinterés que ha habido hacia Petrarca en estas letras, frente al interés que se ha mostrado hacia otros autores italianos (Dante, Manzoni, Leopardi...; p. 42); aunque, en conjunto, el desconocimiento y en una palabra la falta de familiarización con la obra petrarquesca ha sido bastante general en las letras hispánicas. Hay que tener en cuenta también que, en el caso del *Canzoniere*, el verterlo a otra lengua, por su fuerte resonancia y significación privilegiada para las letras occidentales, presenta una dificultad especial (pp. 39-42).

Por mi parte, he de anticipar que no soy italianista experta en Petrarca, aunque he tenido que escribir a menudo sobre él¹, así como tampoco puedo considerarme especialista en métrica, a pesar de haber trabajado sobre la catalana con fines de docencia², ni soy licenciada en traducción, tarea que he cultivado siempre con gran placer³. Sin embargo, el tema me interesa y atrae por todos lados, cosa que uno a la amable invitación a efectuar una aproximación a la valoración de este trabajo.

En primer lugar, me referiré al estudio introductorio, acertadamente dividido en los capítulos que permiten un correcto acercamiento a la obra petrarquesca traduci-

¹ El motivo es el ser una fuente importantísima de Bernat Metge, por lo que en su monografía (*En los orígenes del Humanismo: Bernat Metge*, UNED, Madrid 2002) le dedico bastante más de 50 páginas; su presencia también es clave en *Del Griselda català al castellà*, «Series Minor» 7, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona 2002. (Anteriormente, publiqué varios artículos en que estudiaba su influencia en las letras catalanas; entre ellos: «Cicerón, Ovidio, Agustín y Petrarca en *Lo Somni* de Bernat Metge», *Epos* 10, 1994, pp. 173-201; «De Boccaccio a Metge pasando por Petrarca», *Epos* 9, 1993, pp. 217-231; «Dues esmenes al *De Remediis* i dues adhesions al *Somnium Scipionis* en el prehumanisme català», *Revista de L'Alguer* 5, 1994, pp. 195-208; este influjo ha sido asumido por la crítica (L. Badia, S. M. Cingolani), según recojo en *En los orígenes del Humanismo*, o. c., p. 13, n. 5). Cabe añadir que el enfrentamiento de Metge con Petrarca —vía san Agustín y el *Secretum*— ofrece un interés de primer rango al denunciar en el humanista aspectos medievalizantes, cosa que no extrañará tras haber sido estudiados también en cuanto a Boccaccio por V. Branca (*Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, ed. Sansoni, Florencia 8.^a ed. 1992).

² *Métrica comparada española, catalana y vasca*, en colab. con J. Domínguez Caparrós (dir.) y P. Urquiza, UNED, Madrid 1995.

³ Recientemente lo he manifestado en *Algunos comentarios sobre la traducción de la crónica del Conquistador o «Libro de los hechos» del rey Don Jaime*, en *Ética y política de la traducción*, coord. por Assumpta Camps, Universidad de Barcelona, 2004, pp. 267-293.

da; se trata de la acidia y la subjetividad lírica, la obsesión amorosa, el papel de los amantes y su comparación con otros autores y mitos. Así como, con habilidad, se nos brindan expresamente interrelacionadas la vida y la obra de Petrarca (p. 15 y n. 12).

El influjo petrarquesco en Cataluña, bien resumido, en lo literario y como estilo de vida, en buena lógica se hace partir de Bernat Metge. Con posterioridad, se advierte acertadamente que el petrarquismo poético catalán tuvo que esperar y, finalmente, se hizo evidente a caballo de los siglos XIX y XX, «acompanyant alguns dels registres d'aquell conjunt de modulacions estètiques i ideològiques que la nostra historiografia literària anomena 'modernisme', i els italians 'decadentisme', dins el qual parnassians i simbolistes tornaren a tenir els sonets petrarquistes com a referent» (p. 42). La proyección de Petrarca en las letras catalanas se sigue con especial sensibilidad para el siglo XX, concretamente en Foix (p. 43). De todos modos, echamos en falta aquí la referencia a un autor del siglo XVI, Pere Serafi, en cuya edición crítica Josep Romeu i Figueras⁴ señala 27 sonetos que acusan influencia petrarquesca, sobre todo por la estructura rimada (p. 53), amén de otras sabrosas anotaciones relacionadas con el autor italiano (p. 290).

Pero, ¿qué ha pasado en este lapso de siglos, desde aquella temprana captación por parte de Bernat Metge, a muy poco de morir Petrarca? He mantenido recientemente⁵ que, a la par que en Europa tomaba alas, aquí se dio —y esto hasta nuestros días— no sólo un olvido o ruptura sino una radical incomprensión del Humanismo; y si esto es distorsionador para cualquier caudal literario, lo es muy en especial en nuestro caso, en que este movimiento había formado parte importante ya del bagaje cultural de estas letras, puesto que irradia sobre obras muy principales de la Edad Media mediterránea y en el momento de su primerísima recepción en la Corona de Aragón: además de la producción de Bernat Metge, en aquellos orígenes, baste recordar la de Ausiàs March, o el *Curial* y el *Tirant*, por ejemplo. Todo ello, sin olvidar las sinuosidades y matices que muestra normalmente la adhesión al movimiento humanista, tan difícil de encontrarse en estado puro.

No sería éste lugar adecuado para exponer teorías particulares, pero sí creo conveniente hacer referencia a ello en la medida que incide sobre hechos literarios que están en el meollo de nuestra traducción o bien pueden contribuir a aclarar incógnitas. El talante de Metge —conocedor sólo de la prosa petrarquesca: además de las epístolas, el *De remediis* y el *Secretum*— es, no sólo de admiración, sino que le otorga el mayor relieve. Asimismo, esta última obra conforma su gran diálogo *Lo somni*, como viera ya Riquer en 1933; ahora bien, según he ido apuntando —y queda mucho aún por investigar—, en contenidos el notario catalán arremete fuertemente contra el maestro, efectuando una profunda rectificación de su moral amorosa. A su vez, trata temas filosóficos desde parecidas posiciones psicológicas, no sólo de introspección —con trasfondo asimismo agustiniano—, sino manifestando además

⁴ *Poesies catalanes*, «Els Nostres Clàssics», col. B, 21, ed. Barcino, Barcelona 2001 (edición que probablemente se ha superpuesto a la que reseñamos).

⁵ *Sobre el Humanismo catalán y otras periodizaciones*, en prensa en «Revista de Llenguas i Literatures Catalana, Gallega y Vasca» 9 (monográfico sobre Humanismo).

una inseguridad, con la que acentúa la actitud de modernidad, pues le caracteriza un talante agnóstico, en ocasiones incluso burlesco.

Pero en el ámbito moral, Metge no es inseguro ni oscila, como hizo Francesco en cuanto al amor humano, ya que este personaje del *Secretum* acaba renunciando a su propia argumentación; mostrándose desde el principio buen conocedor de san Agustín, Metge opone otra visión de la ética amorosa, fundado en una armonía de las tradiciones⁶. Ahora bien, hemos de tener en cuenta que esa defensa por parte del personaje Metge, que de hecho era muy cercana a una defensa de Laura⁷, es tan radical que él a quien defiende —como elección «rahonable e bona»⁸— y si fuera preciso en contra de su conciencia— es, no ya a una mujer más o menos real o idealizada, sino a su amante. Aún más, ésta se revela como un dechado de vicios, según texto del *Corbaccio* absorbido o «imitado» en el III libro de *Lo somni* por el infalible Tiresias, quien precisamente habla por boca del Agustín del *Secretum*⁹. Metge, con su oposición a ultranza, rechaza la actitud rayana en lo dogmático que mantiene este santo en aquella obra doctrinal de Petrarca.

Es más, a pesar de mostrarse percatado del prestigio de Petrarca, que bien se hace manifiesto a principios del libro II, en que lo cita con brillantez y quizás con un deje irónico, se atreve a diferir de él y llevarle pronunciadamente la contraria.

Ahora bien, ¿qué hubiera ocurrido de conocer el *Cancionero*, donde Petrarca ha encumbrado lo que allí Agustín recomendaba abandonar? Entramos aquí en el terreno de la especulación, pero no podemos dejar de abrir el interrogante; al parecer, hubiera centrado el rechazo a la ideología petrarquesca en cuanto al tema de la Fortuna —cosa que hace a principios del libro IV de *Lo somni* y en el *Griselda*—, pero no hubiera podido ser tan drástico oponiéndose a aquella filosofía amorosa cuando el mismo Petrarca, en sus poemas, no aplica la condena agustiniana de fulminar y olvidar el amor y la mujer.

Los expertos en Petrarca calibrarán respecto a esa alternancia. Por parte de Metge, observamos que el personaje Metge parte en el I libro de *Lo somni* de una profunda vacilación sobre temas filosófico-teológicos y lo cierra con una firme actitud de fe-racional, pendiente de ser calificada por los teólogos, para pasar a marcar en los siguientes libros su solidez moral. Pero no es menos humanista en una faceta que en otra; en todo caso se trata de diferentes manifestaciones; es decir, de posiciones comunes que presentan variaciones en cuanto a los distintos planteamientos, pero bajo unas coordenadas fundamentales. Y ya es sabido cuánto les preocupaba la filosofía moral.

⁶ El hipotexto que lo hace gráfico puede verse en «La proyección de Boccaccio en las letras catalanas de la Edad Media», en *Cuadernos de Filología Italiana: Actas del Seminario Internacional «La recepción de Boccaccio en España»*, ed. M. Hernández Esteban, Universidad Complutense [2000], Madrid 2001, pp. 530-533.

⁷ «Laura és el tu necessari per al funcionament d'una poesia de la introspecció, objecte i, alhora, destinatari de les reflexions i dels pensaments», p. 35.

⁸ A principios del libro IV, p. 322 de *Obras de Bernat Metge*, ed. M. de Riquer, Universidad de Barcelona 1959.

⁹ Cabe recordar aquí —sin presuponer que Metge conociera todo el epistolario de Petrarca— que, en contra de su Laura fingida, Petrarca esperaba que le ayudara un Agustín simulado (p. 31 y *Familiares*, II, 9).

A Metge, sin desdoblamiento posible entre autor y personaje en cuanto al tema moral, pues en los dos últimos libros el personaje Metge se rebela sin contemplaciones contra Tiresias —o sea frente a la ley vieja de la misoginia a través del *Corbaccio* y el *Secretum*¹⁰—, no hay que verlo como al espectador de una ascensión como la dantesca, evidentemente, pero tampoco como un pensador a la deriva¹¹. Como filósofo expone un sistema¹², crítico y rotundamente separado de la escolástica ya desde el *Libre de Fortuna e Prudència*, obra de cuya importancia debe ser consciente cuando tanto se preocupa de datarla: en 1381 (n.15 *infra*). Su filosofía se enmarca en los ideales conceptuales y de praxis del Renacimiento como una filosofía moral, a la vez que arraiga muy platónicamente en una filosofía del amor¹³. Pero el conversar con un texto y hacerlo suyo, corrigiéndolo —en eso consiste su *Griselda*, enmarcado como el Griseldis entre dos cartas—, así como la actualización de los clásicos por medio de una nueva lectura, son lecciones que ha aprendido del maestro, algo de cuya deuda nos deja cumplidas señas en sus obras.

Tras esta circunvalación a Petrarca, yendo conducidos por Metge, volvemos a nuestro libro. Arqués nos explica también el predominio del soneto por parte de Petrarca, cuya utilización había él estudiado desde los orígenes con Giacomo da Lentini, y que «havia estat la manera que havia adoptat la nova poesia, que reunia en un mateix text els tecnicismes del raonament escolàstic amb els de l'anàlisi fisiològica de la medicina àrab, per penetrar en l'ànim adolorit del jo líric i explicar els perquè i els efectes de la seva malaltia» (p. 29). Por último y casi en un aparte, cabe comentar que las líneas finales de la Introducción son muy oportunas como fulminante alegato contra la vulgaridad y frivolidad de nuestros días (pp. 44-45).

La Bibliografía es de utilidad por estar no sólo bien agrupada, sino hábilmente seleccionada. Resalta aquí bastante ostentosamente la aludida escasez de traducciones y estudios petrarquescos. Constituyen éstos, en concreto, un breve artículo del introductor a esta traducción (p. 62), además del conocido trabajo de Francisco Rico sobre Petrarca y el Humanismo catalán —que ya cuenta con 20 años, aunque ha sido reeditado con variaciones recientemente—. Aquel panorama se confirma con la *Guia bibliogràfica de la Literatura Catalana medieval* (Universidad de Alicante, 2.^a ed. 1997, p. 221) de Rafael Alemany, que, en el apartado de traducciones de Petrarca cuenta 5 títulos, dos de ellos de los años 30. Aquí se dan 6 muestras —que no coinciden con las recién mencionadas—; aparte de una del mismo autor, Desclot, dos de ellas son de los años 20 —de M.^a Antònia Salvà—, referidas en la p. 42.

Este panorama tan poco halagüeño sin duda ha tenido que obstaculizar el estudio de nuestras mismas literaturas, dada la poderosa influencia de Petrarca, directa o indirecta; ello ha venido secundado por la dificultad de acceder a la obra petrarquesca,

¹⁰ Su concepto de virtud queda claro, también en el libro IV, al rescatar rasgos naturistas y classicistas del original de Valerio Máximo tras el texto de las *Familiares* (XXI, 8) que Metge iba siguiendo.

¹¹ Según M. Batllori, es el primer filósofo laico y humanista de la Península (*Obra completa*, V, *De l'Humanisme i del Renaixement*, «Biblioteca d'estudis i investigacions» 22, ed. Tres i Quatre, Valencia 1995, p. 46).

¹² Parte esencialmente de la introspección de las *Confesiones* y de la tendencia al sincretismo de Llull, puntos y actitudes que confluyen en las ideas de gentilidad y profetismo del *De Civitate Dei*.

¹³ Para este último aspecto, véase *Bernat Metge, defensor de la dona i l'ideal de la pau*, «Revista de Filología Románica» XVIII, en prensa.

aún hoy en día e incluso en bibliotecas. Y ello ha impedido estudiar en toda su dimensión a autores de obra anterior a la difusión del *Cancionero*, pero que indudablemente caen de un modo u otro bajo la égida petrarquesca, sea por su obra en prosa, sea por el temprano impacto del Humanismo italiano en tierras catalanas¹⁴; sin pretender justificar con este aserto la incomprensión hacia el Humanismo catalán, comentado al principio, ello ayuda no sólo a explicarlo sino a constatar lo pernicioso que son en el ámbito filológico los vacíos, olvidos o descuidos, incluso involuntarios.

Un punto claro de lo recientemente comentado lo tenemos —respecto a Metge precisamente— en el poema 51 (CLXXV, p. 169):

«et de ciò vivo, et d'altro mi cal poco
i d'això visc, i d'altro curo poc»,

por su —sorprendentemente quizás— parecido a una de las frases más famosas de *Lo somni*, en que el personaje Metge, contesta al espíritu del rey muerto que se le ha aparecido, escéptico ante su misma presencia:

«Ço que veig crech, e del pus no cur».¹⁵

Las cinco páginas del cuadro cronológico también son de utilidad; si bien —haciendo un comentario en atención a la audiencia catalana, la principal de este libro; aunque lejos de cualquier visión empequeñecedora— opino que sería interesante anotar algún hecho histórico posterior al reseñado: el del nacimiento de Pedro el Ceremonioso, en 1319; por ejemplo, merece consignarse su subida al trono en 1336 o bien algún hecho significativo de su política italiana, en Alguer y Sicilia —todo ello en vida de Petrarca—, hechos que podrían explicar o al menos predisponer a entender las relaciones apuntadas aquí entre ambas literaturas. Convendría dar esas notas a modo de marco y situación, al igual que, perteneciendo al ámbito literario pero sin haber ningún tipo de relación, aparecen acertadamente en el cuadro datos de Vicent Ferrer o Eiximenis.

En cuanto a la traducción, que ya viene avalada por haber recibido el Primer premio de traducción Vidal Alcover («Premis literaris Ciutat de Tarragona»), efec-

¹⁴ «La catalana quindi è una letteratura europea che ritarda a partire, ma che alla fine del Medioevo sembra anticipare i gusti della nuova era», A. M.^a Compagna, *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare, II, La circolazione del testo*, ed. Salerno, Roma 2002, p. 595.

¹⁵ Igualmente puede parecer curiosa la coincidencia con la costumbre petrarquesca de dar al detalle la cronología de un hecho importante:

«Sapjats que'l primer jorn de may,
l'any, de la nativitat santa
de Deu, mil e trecents vuytanta
ez un de plus» (*Libre de Fortuna e Prudència*, vv. 26-29),

que enfrentamos a:

«L'any mil tres-cents i vint-i-set, al punt
de l'hora prima, el dia sis d'abril» (poema CCXI; también el CCCVI).

(Puede consultarse *Un nou «Libre de Fortuna e Prudència»*, «Revista de Llenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca» VIII, 2002, pp. 27-62. En cuanto a Petrarca, F. Rico, *Petrarca, precursor del humanismo*, «El País», 25 julio 2004, p. 31).

tuaré algunos comentarios, que precautoriamente he de alegar más subjetivos que propiamente fundados. El decasílabo —el verso característico catalán— usado ya desde el Barroco sin cesura, hace gala aquí de una plena flexibilidad y ricos juegos acentuales; aunque ello no fuerza a eliminar el uso de la cesura tradicional en la cuarta sílaba cuando requiere ser mantenida («Pau no conec, i no puc moure guerra», p. 151, v. 1). Habrá de todos modos quien sepa distinguir finamente si la elaboración del decasílabo responde a un tipo de vía o de otra —directo o a través del uso del mismo verso castellano—, según dibuja Parramón (*Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, ed. Curial, Barcelona 1992, p. 21); pero, a mi parecer, una vez abiertas las vías —de la herencia trovadoresca a las experiencias más recientes— el traductor ha acudido libremente a la mejor adaptación o trasvase.

Algunas versiones de versos famosos me parecen incluso atrevidas y positivamente innovadoras, como: «I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora / Jo exalto el lloc i l' hora encisadora» (XIII, pp. 78-79, v. 5). Ello implica a veces añadir matices, a modo de licencias de la traducción; así, en el v. 13 del poema 49, CLXV («nasce 'l gran foc, di ch'io vivo et ardo / neix el foc de què visc i cremo isard»), solución que otorga a la última estrofa un matiz nuevo pero idóneo, o en el v. 4 del 68 (CCXIX), en que se suprime felizmente una palabra. En algún caso parecen aportaciones innecesarias, lo cual supondría, por encima de la labor traductora, una voluntad poética, que se puede apreciar en el v. 1 del poema 62 (CXCVI, p. 191), donde ha desaparecido la connotación del color: «fra *verdi* fronde», resaltando con más nitidez la imagen y el concepto («L'aura serena que per dins la fronda / mormolant a ferir-me el rostre ve»); también aprecio acentuada la fuerza en el último verso del 102 (CCCX): «sono un deserto, et fere aspre et selvagge / són un erm i feram traïdorena». De modo que, si con frecuencia se pueden advertir felices soluciones de traducción, a menudo se aprecia que los poemas resultantes son auténticas recreaciones, con su propia musicalidad.

En cuanto a la rima, si en ocasiones se permite una bastante estrecha adhesión al italiano (anni/affanni-anys/afanys; perde/verde-perd/verd..., poema 20, LX, p. 107), en otros casos se acierta a romper la naturalidad recurriendo a un estridente arcaísmo: «em puny Amor, m'enarta i em *trucida*» (p. 149, CXXXIII, v. 11), de *TRUX* «fiero, salvaje», con significado de «degollar, matar».

En conjunto, se observa respeto hacia la estructura del soneto, evitando distorsiones gratuitas, o sea permitiéndose las mínimas alteraciones; pondría como ejemplo de lo dicho el poema 67 (CCXVI, p. 201). Observo, sin embargo, un uso novedoso al introducir un encabalgamiento en el último terceto del poema 107 (CCCXXXIII). Como modelo de sujeción en todo su esplendor pondría el último terceto del poema 91 (XXLXIX).

Entre las estrofas de más bella adaptación al catalán resaltaría la primera del poema 29, XC: «El cabell d'or a l'aura era escampat / que en mil sedosos rulls l'entorcellava, / i fora mida el llumener cremava / d'aquells bells ulls que ja s'han apagat» (p. 125). O bien la última del poema 39, CXXIII (p. 145).

Y en cuanto a contenidos, la adecuación entre las dos lenguas es tan natural que se diría que ambos poemas viven en simbiosis; así, puede verse trasvasada con naturalidad la escisión íntima del poeta en el poema 76 CCXXIC, p. 219. Son hechos

que no me duele parangonar con otra famosa traducción de versos entre ambas letras, si bien de situación muy dispar: los tercetos de Andreu Febrer de la *Divina Comèdia*.

En resumen, repito: felicitaciones. Pues creo haber apuntado mínimamente lo beneficioso que es, no ya con el fin del mejor disfrute, sino a efectos del estudio honesto y serio, que se traduzcan y se den a conocer los textos de las figuras importantes, por ellas mismas y por sus relaciones; utilidad que puede paliar el que entre las diferentes culturas no haya ni haya habido una mayor y mejor comunicación. Y en este caso, además, favorecerá el mejor y mayor conocimiento del Humanismo en general.

Julia BUTIÑA JIMÉNEZ

Álvaro, ALONSO: *La poesía italianista*, Madrid, Ediciones del Laberinto (Colección Arcadia de las Letras), 2002, 283 pp.

La poesía italianista de Álvaro Alonso, profesor de Literatura Hispánica de la Universidad Complutense de Madrid y reconocido estudioso de la poesía cancioneril y renacentista, se inscribe dentro de una colección —*Arcadia de las Letras*— que persigue ofrecer a los lectores más exigentes monografías rigurosas sobre los principales campos de estudio de la literatura hispánica desde una perspectiva renovadora. Presentar una visión de conjunto sin por ello dejar de ahondar en temas fundamentales de cada época literaria, esbozando el estado de la cuestión y apuntando las principales líneas de investigación, requiere no sólo un enorme esfuerzo bibliográfico sino también una notable agudeza y una excepcional capacidad de síntesis, cualidades que Alonso demuestra poseer y que destacan ya desde las primeras páginas de este estudio, dedicado a una materia de larga tradición literaria y crítica, tanto en España como en Italia. Nos hallamos, pues, ante un instrumento imprescindible para cualquier acercamiento a la poesía italianista, definida por el autor como la lírica española que, en el siglo XVI, «adopta las formas métricas que se introducen en nuestra literatura a partir de Boscán y Garcilaso» (p. 7).

Rigor y claridad presiden este volumen que, tras un útil cuadro cronológico, se estructura en dos grandes apartados: los cinco primeros capítulos dan cuenta, de forma concisa, pero sólida y actualizada, de las características esenciales —temas, metros, artificios, etc.— de la poesía italianista, así como de su origen y evolución, mientras que los cinco últimos profundizan en la vida y obra de los poetas españoles más significativos de esta corriente lírica.

En el primer capítulo, tras presentar los principales rasgos y la estructura del *Canzoniere* petrarquesco, se subraya su carácter ficticio y destaca el sutil equilibrio existente entre su autonomía como texto poético y el efecto autobiográfico causado por las múltiples referencias históricas y la disposición narrativa del conjunto, disposición que será la propia de la forma «cancionero» que después se estudiará en la poesía italianista española. Al perfilar, a continuación, las marcadas diferencias que se dieron entre las principales orientaciones del movimiento petrarquista italiano de los siglos XIV a XVI, Alonso desmiente su carácter unitario, a pesar de reconocer «un sustrato compartido de ideas y de fórmulas» (p. 19).

Será en el capítulo segundo donde el autor enumere y estudie los aspectos temáticos y formales inherentes a la poesía italianista en España, procedentes no sólo del *Canzoniere* y del petrarquismo italiano de los siglos XV y XVI, sino también de otras tradiciones «como la poesía cancioneril o la de Ausias March» (p. 21), que confluyen y se entrecruzan con la petrarquista: la concepción del amor (infeliz), el convencionalismo en la descripción física de la amada y el carácter idílico de la naturaleza (una de las novedades de la poesía petrarquista con respecto a la del siglo anterior). Se hará especial hincapié en los distintos usos de la mitología, en las imágenes comunes a todos los poetas italianistas y en la métrica, siendo de particular interés los apartados dedicados a la estructura del soneto, a la forma de «cancionero» petrarquista y al concepto de *imitatio* propios de esta poesía.

Una vez apuntados los principales elementos que integran el código petrarquista en el ámbito español, Alonso ofrece, en el tercer capítulo, una visión de conjunto de la historia de este movimiento lírico en la Península: hasta 1526 los poetas castellanos, si bien conocen las obras de Petrarca y de algunos seguidores suyos como Serafino dall'Aquila, modifican sus fuentes y las adaptan a su propio sistema métrico y estético. En la citada fecha se producirá la entrada del nuevo petrarquismo con el conocido encuentro entre Boscán y Andrea Navagero en Granada, durante las bodas de Carlos I. La anécdota es relatada por Boscán en su *Carta a la Duquesa de Soma*, considerada el texto «fundacional del petrarquismo en España» (p. 53) y en la que el barcelonés defiende los méritos de la nueva poesía y refuta las críticas que hasta entonces había recibido, entre otros de Cristóbal de Castillejo, poeta cuya intransigencia Alonso se ocupa de matizar, recordando, por ejemplo, que adaptó al latín un idilio del propio Andrea Navagero y que la poesía cancioneril de su época no le mereció mejor consideración que la italianista. Es también en este tercer apartado donde Alonso expone y evalúa los aciertos y dificultades de las principales clasificaciones cronológicas existentes (la ya clásica de Fucilla, la de Alberto Blecua, la de Juan Montero y la de Antonio Alatorre), optando por una división en tres generaciones poéticas o etapas del petrarquismo en España, que será la que después siga en la segunda parte del libro: la etapa fundacional comenzaría con el célebre encuentro en Granada y acabaría en 1543, fecha de la edición *princeps* de las obras de Garcilaso y Boscán. El segundo período se establece entre 1550 y 1570, paréntesis cronológico en el que se produce la lenta asimilación de la poesía italianista y publican sus versos autores como Jorge de Montemayor y Ramírez Pagán. A la década de 1570-1580 corresponden las obras de Fray Luis de León y Fernando de Herrera. Tras precisar las distintas acepciones de la voz *manierismo* y entendiéndolo en el sentido que Curtius generalizó —esto es, en tanto que «orientación del gusto caracterizada por los rasgos opuestos a los del clasicismo» (p. 59)—, Alonso señala la posibilidad de describir la evolución de la poesía a lo largo del siglo XVI como el triunfo progresivo de la sensibilidad manierista, de un «proceso histórico que lleva desde Garcilaso al 'Renacimiento inquieto' de Fernando de Herrera y los poetas de Felipe II» (p. 60). Dicho proceso se ilustrará siguiendo, en la obra de los principales poetas de la centuria, la incidencia progresiva de algunos artificios como las correlaciones, ciertos juegos de palabras, el gusto por lo anecdótico, el léxico suntuario, etc.

La primera sección del volumen se cierra con los capítulos 4 y 5, donde Álvaro Alonso estudia, respectivamente, las demás tradiciones que enriquecen la poesía italianista (la poesía cancioneril, Ausias March, los géneros clásicos como la oda, la elegía, la epístola o la égloga, el neoplatonismo y la poesía neolatina) y la influencia de la nueva métrica en otros tipos de lírica no amorosa, como la poesía moral, la satírica, la burlesca, la celebrativa y la heroica.

En la segunda sección del volumen (caps. 6 a 10), Alonso presentará a los poetas quinientistas españoles más destacados, atendiendo a la periodización propuesta en el capítulo segundo e identificando, en la obra de cada uno, la presencia o no de aquellos rasgos temáticos y formales que, en el capítulo segundo, se estudiaron como propios de la poesía italianista, sin dejar de señalar las innovaciones que cada uno de ellos introduce. Y así, el capítulo sexto estará dedicado íntegramente a Boscán y a Garcilaso de la Vega, el séptimo a los primeros petrarquistas (Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña), el octavo a los poetas del medio siglo (Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor y Ramírez Pagán), el noveno a Fray Luis de León y Fernando de Herrera, y el décimo capítulo, a los poetas que desarrollan su actividad entre 1570 y 1590: Baltasar del Alcázar, Francisco de Figueroa, Pedro Laynez, Francisco de Aldana, Francisco de la Torre, Jerónimo de Lomas Cantoral, Juan de la Cueva y Vicente Espinel. Las acertadas conclusiones de Alonso se encaminan a resaltar la falta de unidad del petrarquismo español, subrayando la existencia en él de distintas orientaciones y, sobre todo, la evolución que en sus filas se percibe a medida que avanza el siglo: si bien ya en Garcilaso y en los primeros petrarquistas pueden rastrearse algunos elementos manieristas e, incluso, prebarrocos, lo cierto es que a partir de 1565-1570 los artificios del petrarquismo se exageran y deforman, especialmente en los autores de la tercera y última etapa. En la base de estas alteraciones del petrarquismo más ortodoxo, Alonso destaca la importancia de la renovación que se estaba produciendo en la propia literatura italiana y también, en la misma medida, la influencia de la vieja tradición cancioneril y popular.

El estudio se cierra con un esclarecedor apartado («Los caminos de la crítica») en el que el lector hallará información actualizada y comentada acerca de los principales estudios y líneas de investigación existentes, bien sobre Petrarca y la historia del petrarquismo en Italia y Europa, bien sobre el petrarquismo español y la obra de todos y cada uno de los autores tratados en el volumen. Una cuidada bibliografía y dos índices (uno de motivos e imágenes y otro onomástico) constituyen el broche de oro de un trabajo que, por su utilidad, rigor y solidez, resulta de obligada consulta no sólo para el lector exigente sino también para el especialista.

Itziar LÓPEZ GUIL

Giovanni DELLA CASA: *Galateo*, Edición de Anna Giordano y Cesáreo Calvo, Madrid, Cátedra, Letras Universales, 2003, 227 pp.

El fenómeno de la reescritura aparece con frecuencia, como es sabido, en todo el Renacimiento italiano (piénsese en las distintas redacciones del *Cortesano* y del

Orlando Furioso, o en la metamorfosis significativa de la *Liberata* tassiana en *Conquistata*); al constatarlo, apreciamos el equilibrio inestable de una época etiquetada, demasiadas veces, con los marchamos de la solidez y la armonía. Pero en ocasiones la misma sensación se produce al encontrarnos directamente ante la provisionalidad y la viveza de un único texto *in fieri*, materia en ebullición aún susceptible de ser moldeada: es éste el caso del intrigante *Galateo* de Della Casa. Un libro que pudo ser tildado incluso de pedante y aburrido, debido al pretendido conformismo de las normas de comportamiento que contiene (el transgresor Alfieri, por ejemplo, así lo juzgó antes de leerlo). El contraste singular de tal «conformismo» con cierto desaliño inorgánico en lo formal, hace, sin duda, más atractivo el texto; sin embargo, también multiplica las dificultades actuales de su lectura y análisis.

Llevar a cabo una traducción española actualizada y una nueva introducción de este texto conllevaba, a buen seguro, cierto reto para cualquier estudioso. Un reto que ha sido afrontado con competencia y rigor por Anna Giordano y Cesáreo Calvo en esta reciente edición, que toma como texto base el fijado por Emanuela Scarpa (Módena, 1990) reproduciendo de forma crítica el de la *editio princeps* de Venecia, Nicolò Bevilacqua, 1558.

Los autores han dedicado al estudio preliminar (pp. 1-136) un espacio ligeramente superior al de la propia edición del *Galateo* (pp. 137-225), lo que sin duda se corresponde con la amplitud de la problemática textual e interpretativa de una obra caracterizada (excepcionalmente en la época) por su brevedad. Esta exhaustiva introducción se divide en tres partes: «Vida y obra de Giovanni Della Casa», «La crítica» y «Balance final». El primer apartado, dedicado en especial a la biografía, es el más extenso y se vale de una riquísima documentación. Las opiniones contradictorias sobre el Della Casa «personaje» aparecen ya en los testimonios de su contemporaneidad, a los cuales su carácter singular no podía dejar indiferentes. Como tantas veces en la época renacentista (no hay más que pensar en un Aretino o en un Berni) hay que tener en cuenta la evidencia, no sólo del documentado renombre de libertino, merecido enteramente por el personaje, sino también la del mensaje realmente poco edificante transmitido en algunas de sus obras. «¿Cómo juzgar esta obscenidad y estos ataques virulentos, especialmente contra el clero y la mujer, por parte de estos escritores?» (p. 16). La pregunta surge de un modo casi inevitable para un estudioso del Renacimiento, que aspiraría a aceptar la unidad indisoluble, de rai-gambre humanista, entre el hombre y su obra. Pero A. G. y C. C. optarán, en definitiva, por una actitud más afín a la crítica del siglo XXI, es decir, la de no juzgar, y tener en la debida cuenta tales contradicciones como señales de la crisis histórica que atravesaba la sociedad italiana del Renacimiento tardío. Incluso, sugieren, «podríamos hallar un paralelo con ciertas estéticas en la Italia de hoy en día» (p. 17). En el estudio de las varias etapas de la vida de Della Casa se rehuye, así pues, cualquier actitud hagiográfica, definiendo con precisión y objetividad el alcance de los cometidos inherentes a los cargos eclesiásticos desempeñados por el autor del *Galateo*, tanto en su papel de inquisidor y de nuncio papal en Venecia, como en el de compilador del primer catálogo de libros prohibidos. Pese a no exculpar al autor de estos cargos poco gloriosos, no se deja de resaltar debidamente la faceta de su desencanto personal ante las ambiciones no satisfechas; con ello la figura del libertino se

enriquece con el tinte melancólico que aparecerá en las *Rimas*, cuya inquietud sombría sobrepasa el cinismo de superficie, a veces más exhibido que sentido. Su retiro temporal en la abadía de Nervesa, cerca de Treviso, constituye un relativo remanso en aquella vida ajetreada; en ese estado anímico se produce, entre otras obras, el *Galateo*, en un periodo de intensificación de la actividad literaria antes de sumergirse, de nuevo y por última vez, en la ansiosa carrera hacia ese cardenalato que nunca consiguió. Y ello por haber sido, con su conducta escandalosa, fácil objeto de descrédito para sus enemigos.

La centralidad del *Galateo* en la producción de Della Casa no impide a A.G. y C. C. otorgar el debido relieve a las obras menores, tratadas de un modo especialmente claro y didáctico. En relación con *An uxor sit ducenda* se aborda la cuestión del antifeminismo del autor. Si tal actitud aparece por doquiera en el Renacimiento de forma solapada, en este opúsculo latino el Monseñor tomó partido de modo claro y contundente; los autores enuncian tres diferentes motivaciones posibles de su antifeminismo, no decantándose por ninguna en concreto. No dejan de destacar, en cambio, la posición socialmente muy avanzada de Della Casa en relación con su tiempo, que se manifiesta en el *De Officiis inter potentiores et tenuiores amicos*, obra en la que domina «el concepto moderno de las relaciones diplomáticas y el valor del dinero» (p. 28), con que el escritor se hace eco del dinamismo de la nueva sociedad. Frente al interés sociológico de estas obras, se destaca en las *Rimas* al Della Casa poeta, como voz de una inquietud, una tensión, un contraste que marcan la crisis del Renacimiento y anuncian ya el claroscuro de Tasso.

Al análisis del *Galateo* se dedica, naturalmente, mayor espacio, observando que «nace de la necesidad social de las buenas maneras, de un nuevo modo de relacionarse entre los hombres en un mundo ideal como el representado ya en el *Cortésano* de Castiglione» (p. 38) y relacionando la obra con la importancia social de los preceptores en el siglo XVI. En cuanto a la interpretación del tratado, se rehuye la simplificación anacrónica de acusar al *Galateo* de conformismo, pues tras esta apariencia de la obra se detecta el anhelo de armonía social, de un mundo que rehuya «lo malo y lo feo» físico y moral, y la aspiración a un estado anímico de equilibrio que depende también del aprecio que los demás nos tienen. Pues la Educación, el mejor fruto del Humanismo, tiene un solo principio: trata a los demás como tú quisieras que te trataran. Mas allá no habrá, pues, normas de comportamiento universales, sino ajustadas al lugar, al tiempo y en especial a las circunstancias: un signo más del sano relativismo y de la flexibilidad con que el Monseñor renacentista exhibe su saber estar. Dentro del tratado, se destaca la importancia de la conversación, y con ella el tema de la lengua, cuestión prioritaria en el siglo XVI italiano. A. G. y C. C. tratan con especial interés la relación de la obra con Boccaccio. Para contextualizar en mayor medida el tratado de Della Casa se inserta en el estudio el apartado titulado «Después del *Galateo*», que contempla, además del impresionante impacto europeo casi inmediato, también cierta sesgada consideración posterior, por la que los imitadores «se preocuparán por desarrollar precisamente un aspecto menospreciado por Della Casa, es decir, las ceremonias» (p. 48). A continuación, la sección titulada «La crítica» ofrece un completo estado de la cuestión a través de los juicios emitidos sobre la obra, exponiendo en primer lugar los positivos y a continuación

los negativos. Esta división, que A. G. y C. C. justifican en aras de una mayor claridad, no resulta del todo convincente, pues con ella se pierde algo de la *vis* polémica de un debate enriquecedor; si bien es cierto que los juicios que se exponen quedan ponderados por los propios autores, que reseñan voces de tanta autoridad como Santosuoso, Bo, Binni, Caretti, Dionisotti, Salinari, Barbarisi, etc., e incluso las recientes aportaciones críticas de Prandi y Ossola, discutidas por Di Benedetto.

De especial calado resulta el apartado siguiente dedicado a la lengua del *Galateo*, que tal vez habría sido mejor incorporar al análisis anterior a «La crítica». Resulta, de todos modos, un apéndice imprescindible. Queda allí bien resumida la participación de Della Casa en los diferentes posicionamientos quinientistas en torno a la *Questione della lingua*. En cuanto a la opción lingüística del *Galateo*, se sitúa, desde luego, a años luz de la pedantería; muy al contrario, se inserta dentro del más fecundo experimentalismo por ciertas soluciones de gran viveza y originalidad, comprobables a través del estudio que A. G. y C. C. realizan sobre las estructuras sintácticas, la eficacia expresiva del texto y su conexión con la oralidad.

En el penúltimo apartado, dedicado a la influencia del *Galateo* en España, tras destacar la escasa difusión de la traducción de Becerra (sobre la que ha trabajado C. C. en un estudio actualmente en prensa) se hace referencia a la de Lucas Gracián Dantisco (1543-1587), mucho más conocida y caracterizada, además, por la constante adaptación al entorno español. Ello induce a una reflexión: que al ser el *Galateo* la otra cara de la moneda respecto al *Cortesano*, el perfil de «un cortesano real, y no ideal como el de Castiglione» (p. 95) implique un menor grado de exportabilidad, necesitando de muchos más retoques. Esta consideración personal, de quien esto escribe, parece ajena a la reseña de la edición, pero en realidad no lo es, si se tiene en cuenta que el mayor de los méritos de un libro es el de hacer pensar.

El jugoso «Balance final» y la breve advertencia «Esta edición» (seguida de una útil Cronología) dan fe de lo ponderado de los criterios adoptados por los autores tras meditar largamente sobre la crítica anterior, resolviendo las dudas entre edición de la *princeps* o edición del manuscrito, entre el seguimiento de la praxis editorial de la división en capítulos o la reproducción del *continuum* de la redacción manuscrita, amén de los demás numerosos problemas de edición (intervención de manos ajenas en el manuscrito, censura o autocensura, lengua en menor o mayor medida ajustada al purismo de Bembo, etc.). Por algo se trata de una obra no sólo muy discutida, sino también editada más de cien veces, como aparece en el primer apartado de la Bibliografía final, que reseña todas las ediciones existentes en orden cronológico, registrando asimismo a continuación 23 traducciones. La bibliografía restante, en orden alfabético, resulta impecable para su consulta por estar organizada en 7 apartados: Estudios generales; Estudios sobre Giovanni Della Casa; Estudios sobre el *Galateo*; Estudios sobre las *Rime*; Estudios sobre otras obras; Estudios sobre la lengua; Estudios sobre las traducciones y la recepción de sus obras.

Arropado por esta sólida introducción, y sin desmerecer a su lado, aparece por último —*last but not least*— el resultado de la labor de A. G. y C. C. como traductores. Esta versión española del breve tratado resulta un acierto total de justeza y agilidad, tanto en la elección del registro adecuado como en las soluciones encontradas para cada problema en concreto, en particular la traducción de las citas en verso. Es

de alabar en especial el cuidado con que se han tratado las de la *Commedia*, optando «por ofrecer una traducción *ad hoc* en lugar de valernos de alguna de las traducciones al español existentes; ello se debe a que, al tratarse de fragmentos muy breves y servir para ilustrar características lingüísticas puntuales, aquellas traducciones no hubieran sido útiles en general para el propósito con que Della Casa usa estos versos» (p. 107).

Una mención particular merecen las numerosas y exhaustivas notas, concebidas en especial para el lector español. Ante una tan rica tradición crítica y editorial de la obra, sería absurdo no aprovechar las numerosas observaciones ajenas, y así lo hacen a veces los autores. Entrecomillan las citas puntuales como es costumbre, pero también cuando reelaboran completamente la información se preocupan de señalar debidamente su procedencia. Nada frecuente en la actualidad, este tipo de escrúpulos da fe de una actitud de rigor y honestidad, más que nunca necesarios en un tiempo en que los avances tecnológicos, siempre bienvenidos, demasiadas veces sustituyen indebidamente la originalidad y el esfuerzo personal del estudioso.

Cristina BARBOLANI

Fabrizio SCRIVANO: *Una certa idea del comico. Retorica e riso nella cultura del Seicento*, Pisa, Pacini Editore, 2002, 176 pp.

Fabrizio Scrivano, como se sabe, está estudiando (desde la perspectiva retórica y estética de su especialización) las relaciones que se establecen entre los signos y la experiencia y sensibilidad, y ha prestado especial atención en este sentido al mundo de la literatura y las artes figurativas. Este ensayo, el último publicado por el autor, es en cambio una auténtica reflexión de género que aborda, a través de una nomenclatura que funde crítica y texto, el sentido, la función y el valor que la risa tiene en la compleja producción del *Seicento* italiano.

El volumen está nítidamente dividido en dos partes. La primera consta de tres breves ensayos críticos a través de los cuales Scrivano esquematiza los tres grandes cauces del uso de lo cómico en la época que estudia: *Il riso, innocente e colpevole: parola e sacralità in Panigarola e Aresi* (pp. 12-29), *Il riso, strumento e artefice: filosofia del linguaggio in Peregrini e Tesauro* (pp. 20-30) e *Il riso, ambiguo e infido: esercizi di stile morale in Brignole Sale e Bartoli* (pp. 30-45).

Como se podrá notar en los propios títulos, esta esquematización recoge ya los ejemplos de autores y textos que Scrivano utiliza y que componen la segunda parte del libro, separada de la primera por una *Nota bibliografica* y una *Nota ai testi* (ambas de utilidad, sobre todo la primera que junto a estudios canónicos como el de Rak, incluye una selección muy actualizada de ensayos sobre el *Seicento* y el Barroco en general).

Como se decía, estas notas introducen la segunda parte, una propuesta antológica de extractos de las obras de los seis autores mencionados en la primera, que Scrivano ha preparado atendiendo a su coherencia con el tema tratado y que se presenta de forma ágil y clara, como él mismo nos señala en la nota: «Nella trascrizione dei testi sono stati eliminati i refusi; l'ortografia è stata parzialmente modernizzata

e normalizzata rispetto alle varianti presenti in uno stesso autore; la punteggiatura è stata modificata solo dove non si riscontrano ambiguità; è stata migliorata la lettura delle citazioni introduciendo il corsivo anche quando non usato dallo stampatore, mentre sono stati conservati altri corpi speciali como il maiuscolo» (p. 49).

La presentación de los textos, alejada de las exigencias de la edición crítica filológica, está en función exclusiva y directa de cuanto afirmado en la parte teórica que es lo que en realidad determina la composición misma de la antología, compuesta por extractos de *Il Predicatore* de Panigarola, *Arte di predicar bene* de Aresi, *Delle acutezze* de Peregrini, *Il Cannocchiale aristotelico* y *La Filosofia Morale* de Tesau-ro, *Il satirico innocente* de Brignole Sale y *De' simboli trasportati al morale* de Bartoli. Hay que subrayar, como se hace en la introducción al ensayo, que los textos son acompañados por un aparato de notas eruditas y esclarecedoras («una puntuale annotazione esegetica») entre las que encontramos profusión de datos para una correcta colocación diacrónica de los textos, así como para la localización de posibles fuentes, como son ciertos autores renacentistas y del Renacimiento más tardío que afrontan aunque sea *in limine*, el tema en cuestión. Es el caso por ejemplo de la referencia a la obra de Girolamo Fracastoro (nota 1 del texto de M. Peregrini, p. 103) de gran interés.

En el prefacio al ensayo, Pasquale Guaragnella nos señala el punto de partida de esta investigación («Il Seicento, incrocio contrastivo di antico e moderno, può trovare una icona emblematica nelle maschere, tanto speculari quanto sovrapponibili, di Eraclito piangente e Democrito ridente: immagini ambedue di una melanconia costitutiva...») (p. 5). En cierto modo, es decir, este ensayo hace una valoración de la risa y lo cómico en el barroco, como de algo que se intercala en el gran trasfondo filosófico del periodo («Un riso barocco e 'pensoso' insomma, che nasce da' tristitia' e da successiva, profonda consapevolezza dei contrasti propri della dimensione umana») (p. 6).

La tesis de Scrivano es que sólo a raíz de esta valoración preliminar la risa en el *Seicento* se transforma tanto en materia teórica sobre la que discernir (un juego metatextual que desborda hacia los problemas de género, como es fácil adivinar), como en materia pura, una más de las infinitas ramificaciones que persigue la *agudeza*. El texto parte pues de la constatación y aceptación de la ambigüedad sustancial con la que el barroco afrontó lo cómico. Señala por ello una anécdota (recogida por Marini, pp. 6 y 10) sobre la risa entendida como indicio de una melancolía difusa y al mismo tiempo como instrumento que empuja hacia sentimientos irracionales, que genera estados «morales» del sujeto. En pocas y muy sucintas palabras, todo el ensayo quiere voluntariamente evidenciar el multifacético valor que a la *vis comica* otorgan los barrocos y es, precisamente, la contención de tanta amplitud lo que este estudio persigue.

Scrivano es el primero en ser consciente del terreno resbaladizo sobre el que se mueve su ensayo. Al comienzo del mismo, en el importante capítulo que reproduce el título exacto del libro (y en el que hay que recordar el matiz implícito en «una certa idea del comico...») el crítico afirma: «Se c'è un adagio che qualsiasi letterato del Seicento avrebbe sottoscritto a occhi chiusi è l'ovvio 'il riso abbonda sulla bocca degli stolti' (p. 9). Sin embargo, inmediatamente después Scrivano orienta su

discurso y justifica su trabajo desde la única perspectiva posible a la luz de su primera afirmación, es decir, demostrando cómo el barroco reflexionó y utilizó la risa y lo cómico, precisamente para limitar un uso estúpido de ambos. Así pues «il riso in quanto segno esteriore di un'allegria e di una piacevolezza che fossero esito di una pratica intelligente e non vana» (p. 9).

Una reflexión inteligente por parte de los *retori* del barroco, teóricos finos de la palabra y de sus funciones, les llevó a buscar modelos, a estudiar técnicas de ejecución, a catalogar las múltiples variaciones de lo cómico, a emitir un juicio sobre su valor y sentido y son éstas precisamente las pautas que sigue el estudio de Scrivano, que reconstruye la relación (conceptual y profundamente especulativa) que el «espíritu» barroco establece con lo cómico.

A este respecto, los tres grandes ejes propuestos por Scrivano (que podrían resumirse en los de la oratoria sagrada, especulativa y moral) equivalen a otras tantas posturas, a juicios, (a parámetros podría decirse), que desde tres posiciones distintas el siglo dio sobre lo cómico. Además, y esta es otra de las mejores propuestas de este ensayo, cada perspectiva es ofrecida en su propia contradicción: Panigarola se opone a Aresi, Peregrini a Tesauro... como si el crítico hubiera optado por una estrategia que ahonda en la visión del barroco como siglo del pensamiento caleidoscópico, infinitamente abierto. Abiertas son, por otra parte, las conclusiones implícitas en los textos y en el propio ensayo, que en realidad no definen ni limitan en modo alguno el origen o la única o excluyente función de la risa y lo cómico, sino que colocan este innegable aspecto retórico y estilístico en un eje central del pensamiento barroco, que a través de los textos seleccionados, vemos en toda su extensión y profundidad, tocado por autores matriciales del periodo.

En este sentido nos parece de especial interés el último de los tres ensayos críticos, (*Il riso, ambiguo e infido*), en el que Scrivano apunta: «Per concludere questa indagine sul riso, che si è necessariamente rivelato sia nella dimensione della predica religiosa sia nella dimensione della teoria estetica e filosofica come un importante tratto di continuità tra retorica e etica, si propongono ora due prose (...) cioè che hanno esse in comune, in realtà, è la semplice (ma neppure tanto) assunzione di una figura che si è vista ricorrere con frequenza tra i retori: quella della zannata o del morso. Questa immagine colloca il riso in una precisa area semantica in cui l'atto di dire parole divertenti viene associato al danno, all'offesa... E' l'intero apparato fonetico e masticatorio a essere preso come luogo della rappresentazione, con una sorta di vero e proprio paralogismo in cui l'effetto del riso fisico (...) viene preso come causa efficiente (...) del danno che il dire burlesco produce» (p. 30).

Esta cita, reproducida en su amplitud por la importancia de sus observaciones, recoge ejemplarmente el problema de fondo de este ensayo, planteado entre líneas por las exigencias específicas del tema pero en absoluto ocultado, es decir, el elevado nivel de parentesco que en el barroco tiene el tratamiento de la risa y de lo cómico con las posturas contemporáneas. De hecho la asunción de lo cómico como género crítico, es decir, utilizado en su dimensión paródica, dirigido a la producción de un innegable e irónico «danno», es propia de la literatura contemporánea. Su fusión con un estado de melancolía ontológica, sentimiento universal y difuso del XX, así como su aparición sobre un trasfondo cultural y filosófico que también se sustenta

en la búsqueda de una agudeza intelectual irrenunciable y siempre metadiscursiva, otorga a la risa contemporánea, y a lo cómico en general, esa misma dimensión que une retórica y ética, literatura y moral. Hablamos, naturalmente, de cierta risa (de ahí la importancia del matiz en el título de Scrivano), la de Kafka, de Artaud, de Ionesco, de Gozzano o Palazzeschi, tan directamente relacionadas con las observaciones recogidas en la cita de Scrivano.

Tal vez precisamente en estas reflexiones subsidiarias, que las estimulantes lecturas y el no menos estimulante planteamiento crítico provocan, resida uno de los puntos de mayor interés de este trabajo de por sí interesante. Su lectura, la de las emocionantes fórmulas a través de las que los intelectuales del *Seicento* abordan una cuestión tan compleja (véase el ejemplar extracto del Libro Décimo Tercero de la *Filosofía Morale* de Tesaurò, pp. 125/150), causan un inmediato «placer del texto» a pesar de que su conclusión no se aparta de la idea de que «Il dar dottrina esatta del riso e del ridevole è difficilissima cosa» (Matteo Peregrini, p. 93).

Aurora CONDE MUÑOZ

Cristina BARBOLANI: *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Mucchi, 2003, 337 pp.

La influencia de la obra y del pensamiento de Alfieri en la literatura hispánica en general y en la del siglo XIX en particular es en la actualidad uno de los campos de la literatura comparada más descuidado, por no decir prácticamente abandonado, tanto por los italianistas como por los hispanistas, hasta el punto de que no se conocen estudios relevantes al respecto desde hace más de medio siglo. De ahí el mérito fundamental de este libro, que reúne una serie de artículos publicados entre 1986 y 2002 y cuatro estudios inéditos, necesaria y esperada continuación, pero al mismo tiempo superación y ampliación de horizontes de dos estudios clásicos en este campo: «The vogue of Alfieri in Spain» (1933) de E. Allison Peers y, sobre todo, «Traduzioni spagnole di tragedie alfieriani» (1942) de Amos Parducci.

El éxito del autor italiano, que se explica en buena medida gracias al contexto histórico-político de la España decimonónica, tan ávida de ideas «revolucionarias» y del mensaje de libertad que transmiten las tragedias alfierianas, es patente en la polimórfica presencia del escritor astigiano a lo largo del *Ottocento* español. A Cristina Barbolani le interesan fundamentalmente las traducciones y adaptaciones de sus obras, así como su influencia en obras literarias originales de autores españoles, aunque ello no impide que en las páginas de este volumen encontremos frecuentes referencias a la impronta alfieriana en tratados de poética, ensayos y comentarios críticos de autores de la talla de Moratín, así como en artículos periodísticos. Para seguir con facilidad la progresiva penetración de las ideas alfierianas en el panorama literario hispano, la autora ha tenido el acierto de disponer los capítulos según un criterio cronológico, trazando así un recorrido que comienza con las primeras traducciones neoclásicas y finaliza con la literaturización del autor como personaje romántico.

El primer e imprescindible contacto con la obra de un autor extranjero se realiza siempre a través de la atenta lectura y posterior traducción llevada a cabo por los

espíritus más abiertos y vivaces de una época, que suelen reunir las cualidades de grandes viajeros, a veces forzosos como en el caso de los exiliados políticos, y de ávidos lectores. Ello explica que siete de los catorce capítulos del libro estén dedicados al análisis de las traducciones y de los traductores de Alfieri en España, superando con creces el trabajo ya clásico de Parducci; de ellos se ofrece una excelente visión de conjunto en el capítulo cuarto, que a nuestro juicio merecía preceder a todos los demás.

De los tres tipos en que, según esta autora, pueden clasificarse los traductores españoles de Alfieri, los escritores de reconocida fama, los literatos de cierto prestigio y los autores prácticamente desconocidos, son los segundos los que despiertan un mayor interés en la autora, ya que precisamente por carecer de veleidades creativas, constituyen un «campo di ricerca ideale per indagare quello che chiamiamo il gusto e la poetica del tempo» (p. 49). El estudio intrínseco de los textos se ve perfectamente complementado gracias a la preocupación erudita por situar a cada autor y a cada obra en su entorno sociopolítico, para explicar, así, el porqué de la selección de una tragedia en lugar de otra, atendiendo tanto a las preferencias personales de los traductores, de los que se pone de relieve su particular trayectoria intelectual, como a la función social y educativa que estas obras pudieron tener en su momento, dado el contexto político en el que fueron representadas (si es que lo fueron).

Pero las traducciones son también instrumento privilegiado para acercarse a la obra original de los autores españoles estudiados, ya que la elección de los autores traducidos es determinante para configurar su «poética implícita». En este sentido se explica la especial predilección por *Mirra* de la que nos han llegado dos traducciones en verso de desigual valor: la más brillante y fiel es, sin duda, la del poeta catalán Manuel de Cabanyes (1831), que la profesora Barbolani ya había editado (Madrid, Cátedra, 1991) y a la que dedica en este libro dos densos estudios que constituyen un excelente complemento a la introducción de la edición bilingüe mencionada; de menor altura literaria la versión de Joaquín Roca y Cornet (sin fechar), cuyo descubrimiento en la Biblioteca del Ateneo de Barcelona es mérito de nuestra autora.

La influencia de la obra teatral de Alfieri tiene, al menos, dos vertientes que se corresponden con dos orientaciones bien definidas en las que puede dividirse su producción dramática, que llamaremos para simplificar la orientación política y la lírica. Cada una de estas dos líneas complementarias encontrará su momento de apogeo durante el Neoclasicismo y el Romanticismo, respectivamente. En relación con la primera línea, la exaltación de las libertades individuales, la denuncia de la opresión y de la tiranía, y la apelación a un sentimiento patriótico sincero y desinteresado encontró fácil acogida en un momento de la historia de España en el que tanto la clase intelectual como la popular sintieron de forma especial el peso del despotismo y la monarquía absoluta, la ambición de poder de los monarcas borbónicos y de los invasores franceses, y la fuerza de la voluntad popular para luchar por los propios derechos. No en vano, la autora ha elegido como ilustración de la portada el conocido cuadro de Goya, *El 3 de mayo de 1808, los fusilamientos en la montaña de Príncipe Pío*, que representa pictóricamente el mismo atropello contra la soberanía española.

En este clima sociopolítico muchos intelectuales, imbuidos de espíritu ilustrado, trataron de transmitir una serie de principios y derechos fundamentales sobre los que debía basarse una sociedad digna y una actuación política correcta. No hay que olvidar que gran parte de los traductores y adaptadores hispanos de las tragedias alfierianas vivieron la dolorosa y enriquecedora experiencia del exilio, durante la cual entraron en contacto con el pensamiento liberal y con modelos constitucionales enormemente sugestivos que avivaron en ellos el enraizado deseo de transformar la realidad española. En el género de la tragedia encontraron sin duda uno de los principales instrumentos para hacer llegar sus ideas a un público especialmente entregado al espectáculo teatral.

En esta misma línea, merece ser destacada la traducción de *Bruto primo* de Antonio Saviñón, publicada en España con el título *Roma libre* y representada precisamente en Cádiz en 1812 en plena euforia constitucionalista, así como la de *Virginia* atribuida a Dionisio Solís. En ambas se exalta la libertad de la patria como digna de los mayores sacrificios personales, lo que les ha valido el calificativo de «tragedias políticas» o incluso de «tragedie di libertà». Antonio Saviñón, a cuya vida y obra Cristina Barbolani dedica tres capítulos completos, es el más prolífico de los traductores de Alfieri, admirador suyo hasta el punto de proyectar la *Vita* en sus propias narraciones autobiográficas. Con Alfieri compartía, además, un exaltado sentimiento antifrancés y, precisamente por las ideas políticas que dejaban traslucir sus traducciones, fue acusado de incitar a la rebelión contra el poder invasor.

Mención especial merecen dos obras del poeta neoclásico español por excelencia, Manuel Josef Quintana, a quien la autora dedica el primero de los cuatro trabajos inéditos mencionados. El poema *El Panteón de El Escorial* (1805) se basa en la misma leyenda negra de la que se había hecho eco el *Filippo* alfieriano y presenta claras coincidencias ideológicas con los tratados políticos *Della tirannide* y *Del principe e delle lettere*, ambos imprescindibles para profundizar en la producción dramática de Alfieri. Es conocida la admiración de Quintana por el trágico italiano, al que consideraba gran imitador de los clásicos; por ello, en su más que mediocre tragedia *Pelayo* se apropia de temas tan típicamente alfierianos como la exaltación de la patria y la libertad, la lucha contra el tirano y el elogio de las virtudes. Resulta asombroso encontrar incluso frases completas que son traducciones fidelísimas de los parlamentos de los personajes alfierianos más emblemáticos.

Siempre dentro de la orientación política, Francisco Rodríguez de Ledesma realiza una adaptación libre, sin mencionar su fuente, de *La congiura de' Pazzi* con el título *Lucrecia Pazzi* (no publicada pero representada en 1805). En su versión, el componente político pasa a un segundo plano, ya que el episodio histórico era desconocido para el público español y no era necesario manifestar un compromiso explícito con una de las familias en contienda, sin que esto le reste contenido anti-conformista y rebelde. La acción se impone sobre la confrontación dialógica y la conjura constituye el eje en torno al cual aquélla gira, con un considerable protagonismo del pueblo que es tratado con mayor deferencia que en las tragedias alfierianas. Lo más significativo, sin embargo, es la presencia de una figura femenina central, la Bianca de Alfieri, a la que Rodríguez de Ledesma cambia el nombre y erige en protagonista absoluta hasta el punto de dar título a la obra; de ella intenta con-

servar la sinceridad y la pureza que contrasta con el mundo de oscuros intereses y viles traiciones en que se halla inmersa, si bien al añadirle tintes románticos, del todo ausentes en el texto italiano, se debilita la fuerza de la Bianca italiana. Esta tragedia sirve, pues, de puente entre las orientaciones política y lírica mencionadas anteriormente.

En cuanto a la segunda de estas orientaciones, el mundo interior conflictivo y apasionado de los personajes trágicos, que se debaten entre lo imposible y lo absurdo, constituye el legado alfieriano más apreciado por nuestros románticos. Se ha señalado en numerosas ocasiones la congenialidad de la tragedia con el espíritu angustiado y conflictivo de Alfieri, pues «la forma trágica, con su dualismo irreductible, es la que mejor vehicula el desasosiego vital y existencial del autor» (Barbolani, 1991, op. cit., p. 14). No hay duda de que entre las tragedias líricas que giran en torno al drama de un único personaje, que no representa a todo un pueblo como en las tragedias políticas, sino que es considerado en su individualidad específica, *Mirra* ocupa un lugar privilegiado por el magnífico retrato que ofrecen sus páginas de un alma atormentada por la soledad de lo inconfesable y la imposibilidad de contener una pasión prohibida y autodestructiva (ya hemos mencionado su éxito entre los autores españoles). A esta línea pertenece también *Sofonisba*, adaptada por Antonio Saviñón (probablemente antes de 1805), que llega a modificar los monólogos de la protagonista y a proponer un final de creación personal, confiriendo al personaje femenino una mayor dimensión heroica en su autoinmolación, si bien a costa de una mayor rigidez. Vale la pena recordar que el tema de Sofonisba había sido ya tratado con poca fortuna por un dramaturgo casi desconocido, José Joaquín Mazuelo, en 1784 en una tragedia que nada debe a la de Alfieri, punto éste que nuestra autora demuestra con rotundidad en el capítulo séptimo del libro. Es pues una prueba evidente de la preferencia por ciertos mitos y temas clásicos en la España de finales del XVIII, que explica también el éxito en el panorama literario español de la obra del trágico italiano.

Dejando a un lado la cuestión siempre polémica sobre la existencia de un verdadero Romanticismo en España y la más ardua aún acerca de la existencia de un teatro español genuinamente romántico, Cristina Barbolani busca indicios de esta otra visión de Alfieri en la producción teatral española de la primera mitad del s. XIX. Una minuciosa labor de lectura de las obras teatrales españolas neoclásicas y románticas le ha permitido descubrir una profunda huella alfieriana en el trasfondo ideológico y en la construcción de personajes de muchas de estas piezas, independientemente de la fortuna que hayan tenido posteriormente en nuestra literatura nacional. Especial atención presta a dos tragedias con tema histórico nacional: *La viuda de Padilla* de Martínez de la Rosa y *Blanca de Borbón* de Espronceda, a las que dedica dos de los estudios inéditos que abren una nueva línea de investigación en los estudios alfierianos. La primera, inspirada en las grandes heroínas, resulta, sin embargo, demasiado rígida en la apasionada defensa de sus ideales políticos; en cuanto a la segunda, su pasión irracional hacia un marido que la repudia recuerda inevitablemente a *Mirra*, y su sacrificio redentor, que permite el cambio de dinastía, tiene un claro precedente en *Virginia*, aunque la visión romántica esproncediana desmitifica la muerte con la introducción del demonismo. En la obra española no

encontramos ya ninguna reflexión sobre la tiranía que infundía vida a los personajes del escritor de Asti.

En efecto, a medida que nos adentramos en el siglo desaparece casi por completo el mensaje político que tanto había fascinado a los ilustrados, Alfieri deja de ser un autor de minorías intelectuales, divulgándose una imagen estereotipada que llega a transformarlo en un personaje con todos los rasgos de apasionamiento y libertinaje propios de los héroes románticos. Así aparece en el resumen de la *Vita* (cuya traducción española no vio la luz hasta 1921) publicado en un artículo de *La Revista europea* (1837). «[...] la susseguente mitificazione di Alfieri come scrittore e personaggio lo potrà convertire invece in una gloria scontata, di cui si potrà parlare anche per sentito dire» (p. 309). La creciente familiaridad del público español con las tragedias alfierianas hace posible la aparición de varias parodias, cuyo éxito solo podía asegurarse si el espectador conocía el modelo. Cristina Barbolani ha estudiado dos: una en el ámbito castellano y otra en la zona de Cataluña, que aparece íntegra en apéndice, cuya descripción y análisis son el curioso broche final del libro.

El estudio no sería completo, sin embargo, si no se señalaran aquellas características de Alfieri que nunca llegaron a cuajar en la producción teatral española y que fueron modificadas y alteradas tanto en las adaptaciones como en las traducciones. No hay que perder de vista la diversa tradición teatral de ambos países: el teatro-texto, dirigido al lector, no encuentra su lugar en un país como España donde el teatro es ante todo un fenómeno popular de masas y cada pieza se concibe para su puesta en escena. Esto obliga en ocasiones a los traductores españoles a ampliar las escuetas acotaciones de Alfieri y a suprimir elementos del texto que son transferidos a otros códigos propios de la expresión teatral, en especial los relativos a la exteriorización de los sentimientos, como es evidente en la traducción de Cabanyes, magistralmente estudiada por la profesora Barbolani.

Pero hay una serie de rasgos estilísticos cuya no aceptación fue generalizada. En primer lugar, su concisión y laconismo, tan llenos de energía y contundencia, pero a menudo tan criticados en su dureza y aspereza por sus contemporáneos, fueron también sentidos por los autores españoles como excesivamente antipoéticos, aunque en alguna ocasión los traductores se confiesan incapaces de conferir a una escena la misma fuerza que posee en la obra original por no tener un dominio de su lengua como la que tenía Alfieri en la suya. Por ello, son frecuentes en las versiones españolas las adjetivaciones con marcado carácter patético, las reiteraciones inútiles de interjecciones y otros elementos dramatizadores, en definitiva, todo tipo de amplificaciones que hacen más farragosa la expresión, con especial predilección por la introducción de exclamaciones y vocativos en los que se advierte la voluntad de no desviarse de modo significativo del lenguaje del melodrama metastasiano que tan buena acogida había tenido en años anteriores.

No solo en el estilo, sino en las actitudes mismas de los personajes puede observarse una dulcificación, cuando no un claro debilitamiento, en especial cuando éstos profieren diatribas contra la autoridad política o religiosa. Los traductores del maestro italiano no se atrevieron a tanto y suavizaron las posiciones más encontradas y las acusaciones más directas contra opresores y tiranos. También rechazaron la exce-

siva desnudez de la escena, el constante primer plano, la reducción del número de personajes y la ausencia de digresiones, características demasiado ajenas a la tradición teatral autóctona, todavía bajo la inevitable influencia del Siglo de Oro.

Antes de finalizar, no queremos dejar de recordar toda la información no estrictamente alfieriana que se trasluce en estas páginas, desde la escena política y cultural de la España decimonónica o el papel de los traductores en la vida pública española hasta una valiosa aportación acerca de la fortuna de los temas históricos en el teatro europeo, incluida la publicación de textos epistolares y prefacios inéditos en los apéndices. Todo ello revela los profundos conocimientos históricos de la autora, presentados con una prosa clara y didáctica que huye de la pedantería y la afectación que tan frecuentes son en estudios de estas características. Es de agradecer tanto la densidad del contenido y la seriedad investigadora como la agilidad de exposición.

El subtítulo de esta obra *Primi studi su Alfieri in Spagna* nos hace esperar en una continuación de esta interesante investigación que, como toda buena obra de literatura comparada, permite una nueva aproximación no solo al autor de Asti sino, sobre todo, a nuestra historia literaria, tanto en sus autores más olvidados como en los grandes nombres que son contemplados con nueva luz que ayuda a esclarecer y a profundizar en las páginas que los hicieron inmortales, labor que constituye sin duda una «virtuosa guerra di verità» admirable.

Margarita BORREGUERO ZULOAGA

L. CECCHINI: *Parlare per le notti. Il fantastico nell'opera di Tommaso Landolfi*, Copenhague, Museum Tusulanum Press-University of Copenhagen, 2001, 147 pp.

El trabajo de Leonardo Cecchini aborda el siempre difícil tema de los límites y la definición de lo fantástico, aplicándolo a la producción de Tommaso Landolfi, autor éste, de igual manera controvertido y difícil de clasificar. El punto de partida será precisamente esa falta de acuerdo de la crítica que no encuentra el marco adecuado en el que incluir a un autor «schivo e scontroso, che gioca a nascondersi e sembra continuamente contraddirsi, affetto da un egotismo da far impallidire quello di Stendhal» (p.7); crítica que, si no duda en considerar claramente fantástica la producción de Buzzati, por poner un ejemplo, tiene muchos problemas para considerar de la misma manera la obra de Landolfi.

Éste es el primer problema que Cecchini se propone tratar; el segundo será el de superar la frontera que tradicionalmente se ha considerado que existe entre una primera etapa de la producción de Landolfi, etapa anterior a la Segunda Guerra Mundial, y una segunda, la de las obras mayores, posterior a la guerra y que llega hasta su muerte. Frente a este planteamiento, el crítico propone un estudio de unas constantes profundas del pensamiento del autor que pueden perseguirse desde sus primeras obras hasta la etapa final. Encontrará esas constantes en «uno scarso o evanescente senso della realtà a cui egli sostituisce un amore per le parole, un amore però sempre frustrato e frustrante. Anche il linguaggio infatti si dimostra insuffi-

ciente a supplire o a dare senso alla realtà.» (p. 9). De esta condición de su psicología nacen dos temáticas que permanecerán fijas como hilo conductor de toda su producción: «l'inconsistenza della realtà e l'impotenza della letteratura.» Desde nuestro punto de vista, se trata de un planteamiento muy interesante que constituye una de las mejores aportaciones del libro ya que, por un lado, viene a romper un prejuicio que se había instaurado en la crítica sobre Landolfi y, por otro, ofrece a Cecchini un tejido sólido y productivo sobre el cual basar el análisis de lo fantástico y sus confines.

El trabajo está dividido en dos partes, una primera dedicada a pasar revista a las teorías sobre la literatura fantástica como género y una segunda en la que el crítico analiza una parte importante de la producción de Landolfi a la luz del método que ha definido en el apartado anterior. En cuanto a la primera parte del estudio, que Cecchini denomina *Il territorio fantastico*, se presenta a primera vista como una puesta al día de las diferentes escuelas y los diferentes autores que se han ocupado de este tipo de obras, sin embargo, el autor se compromete desde el inicio dando su punto de vista sobre lo positivo y lo negativo de cada método, llegando a veces a ser bastante arriesgado y rompedor en sus juicios. Empieza elaborando una historia de las aproximaciones a lo fantástico que parte de Platón, pasa por la Escolástica medieval, por las teorías neoplatónicas del Renacimiento y llega hasta Kant. En este momento el autor nota un desplazamiento del concepto desde una fantasía que se veía como imaginación y, por tanto, como ligada a la facultad creativa, a una fantasía que, a través del espíritu romántico, es consecuencia del «genio artístico». De esta forma, el interés por la vertiente psicológico-gnoseológica de este tipo de literatura, por su faceta de reproducción y transmisión de imágenes mentales, va perdiendo paulatinamente importancia.

Después de este breve pero interesante capítulo, el crítico pasa a analizar la imprescindible aportación de Todorov y lo hace de una forma sistemática y clara (considero que sistematicidad y claridad son las mejores virtudes del trabajo que nos ocupa), individuando los puntos centrales de la teoría de Todorov para crear, a partir de ellos, un método casi matemático con el que poder analizar la obra de Landolfi. Partiendo del crítico, Cecchini marca tres elementos que deben darse necesariamente para que podamos considerar que existe presencia de lo fantástico en un texto. En primer lugar, que el mundo evocado sea el natural, el que encontramos ante nosotros todos los días; en segundo, que se produzca un acontecimiento que no pueda ser explicado con las leyes de ese mundo que nos es familiar; por último, pero fundamental, que el lector se sienta atrapado entre una explicación racional y otra sobrenatural de los acontecimientos evocados. Es este último aspecto, el de la duda e incluso la ansiedad en la que se atrapa al lector implícito, el realmente trascendental para definir este género narrativo y yo misma titulé una conferencia en las Primeras Jornadas sobre Literatura Fantástica, organizadas por el Museo Romántico de Madrid, en las que se me invitó a hablar de la literatura fantástica en el Romanticismo italiano, con el nombre «Del lapso de vacilación en la literatura romántica italiana», poniendo el énfasis en que, si no podemos decir que en el siglo XIX se haya dado en Italia una literatura fantástica de las características claras y bien definidas que encontramos en el Reino Unido o en Alemania, sí es posible individuar

ese instante de duda que atrapa el ánimo del lector en muchas obras, como en las *Operette Morali* de Leopardi, por poner sólo un ejemplo, y que con ello se tiene suficiente para poder concluir que el espíritu de lo fantástico, que recorre el Romanticismo europeo, cala también en la sensibilidad de los escritores italianos.

A partir de los tres aspectos arriba indicados, Cecchini construye un método con el que poder analizar las obras de Landolfi, si bien añade otro elemento que a su juicio resulta absolutamente trascendental, la influencia de Freud en lo que él denomina «perturbante» y que se define como un efecto de incertidumbre intelectual que perturba la psicología del lector a través de los actos de personajes, a su vez, psicológicamente complejos. Este nuevo rasgo le permite analizar varias de las obras a la luz del psicoanálisis, como es el caso de *Il Mar delle Blatte*.

Como puede verse, aparte de este último aspecto de herencia freudiana, Cecchini parte de forma bastante directa de las teorías expuestas por Todorov, sin embargo tiene una crítica clara que se convierte en abierta disensión: éste había hablado de la muerte de lo fantástico a partir del siglo XX, muerte que se podía encontrar ligada a dos factores, el nacimiento y auge del psicoanálisis y los propios cambios en el sistema literario entre el XIX y el XX. Sobre el primero de estos aspectos es evidente que el crítico italiano está en desacuerdo, pero aun es mayor su oposición respecto al segundo, de hecho, toda la segunda parte de su libro, la que dedica a estudiar la obra de Landolfi, constituirá un intento de probar que no hay una muerte de la literatura fantástica sino una presentación de sus aspectos bajo otra óptica y con características externas diferentes.

De las aportaciones de otros críticos posteriores a Todorov, a cuyas teorías pasa rápidamente revista en el apartado siguiente, Cecchini hace suya la necesidad de poner atención a una serie de procedimientos compositivos y enunciativos que tienen como objeto implicar al lector en el texto. Como consecuencia, analizará en todas las obras la figura del narrador y su capacidad de crear ambigüedad y contradicción.

La segunda parte del libro está constituida por los análisis concretos, empezando por las obras de juventud de Landolfi, las que la crítica tradicional había considerado separadas y distintas del resto, para demostrar que, desde un principio, se pueden encontrar los rasgos definitorios de la estética del autor y que, además, esa estética coincide en gran parte con la de la literatura fantástica. Según Cecchini, «Il coinvolgimento dell'io, spesso in una prospettiva autodenigratoria, e la riflessione esistenziale, intrecciata all'elemento narrativo fantastico» (p.49), aparecen desde el prototipo *Maria Giuseppa* y permanecen en las obras mayores, al igual que «la riflessione sul rapporto tra lingua e realtà, sull'insufficienza e sulla falsità del linguaggio e sulla menzogna della letteratura» (p.49). A este evanescente sentido de la realidad Landolfi opone un amor absoluto, desesperado lo califica el crítico, por la palabra. «La parola acquista quindi fin dall'infanzia il carattere di surrogato della realtà» (p.50). Así, el relato landolfiano presenta siempre una especie de vanidad de la realidad, de vacío e inconsistencia de nuestra existencia que obliga al mundo narrado a una perenne lucha con el lenguaje, con las palabras que lo describen.

A partir de estas premisas, el autor analiza, de forma muy sistemática y pormenorizada, primero las obras de juventud de Landolfi, las recogidas en la colección

Dialogo dei massimi sistemi, llegando a la conclusión de que en estos primeros trabajos lo fantástico aparece mezclado con subgéneros afines como «l'orrido, lo strano, l'ossessivo, il grottesco, ma soprattutto l'onirico-surreale, o meglio, surrealistico» (p.66). A continuación pasa revista a otras dos colecciones de juventud, *Il Mar delle Blatte e altre storie* y *La spada* obteniendo ya unas constantes de la literatura de Landolfi a nivel temático y estructural. En primer lugar, el interés obsesivo por un protagonista que muestra la parte más oscura de su ser, sus pulsiones negativas. Segundo, este protagonista se mueve en un espacio cerrado, opresivo, como pueda ser un antiguo caserón familiar, *topos* éste muy frecuente de la narrativa fantástica. Tercero, la mujer es una figura ambigua, de apariencia débil y casi enfermiza, de actitud ambivalente, «attira e insieme respinge» (p.70). Por último y en cuarto lugar, trata la figura del narrador, que es frecuentemente homodiegético y coincide con el protagonista, es la voz que dice «yo» en el relato; otras veces, las menos, es extradiegético y habla en tercera persona, describiendo los más íntimos pensamientos de los personajes. En ambos casos, tendrá la función de subrayar la ineptitud de los personajes y, con ello, la imposibilidad del lector de creer en sus actos y sus afirmaciones. Además, este narrador siente siempre que alguien le vigila, que no está solo.

Para el análisis de las obras mayores de Landolfi, Cecchini aplica el método que había descrito en la primera parte del trabajo, que partía de Todorov y se completaba con ideas tomadas de Freud y el psicoanálisis, al tiempo que comprueba si los rasgos temáticos y enunciativos que ha obtenido del estudio de las primeras colecciones del autor se encuentran también en los relatos de madurez. En *La pietra lunare* encuentra la clásica estructura del texto fantástico, un paisaje realista en el que irrumpe lo inesperado que, en este caso, toma la forma de la muchacha de las patas de cabra. En el plano de la enunciación, esta obra es una de las pocas que presenta una voz narrante en tercera persona, sin embargo, su posición externa a los personajes y los acontecimientos no sirve, como sería de esperar, para eliminar la incertidumbre sobre los hechos, sino que alimenta las dudas sobre las percepciones y afirmaciones del protagonista, tachándolos de sueños y alucinaciones y abriendo la puerta, con ello, a la ambigüedad y lo extraño. En cuanto al estudio de *Il Mar delle Blatte*, el relato largo que se incluirá más tarde en la colección de cuentos homónima, Cecchini investiga los mismos elementos, pero pone especialmente el acento en la importancia del surrealismo, centrado fundamentalmente en el entorno creado por el autor, que recuerda a los espacios de Buñuel, y el psicoanálisis, que permite ver el relato como «una compensazione e reintegrazione a livello onirico di frustrazioni e stati d'animo autobiografici» (p.87).

Menos interesantes, desde mi punto de vista, son los análisis de *Racconto d'autunno*, que el crítico titula «Nelle viscere del labirinto» y *Cancroregina*, que denomina «Prigioniero di una bizzarra astronave». En ambos apartados se estudia especialmente el entorno creado en la obra que produce un espacio de delirio y de locura. Nuevamente muy logrado resulta el análisis de la última pieza larga de Landolfi, *La moglie di Gogol*, que Cecchini denomina «Una Lolita di gomma» y donde investiga y profundiza sobre una gran cantidad de ingredientes fantásticos: «un narratore-testimone che giura e spergiura sulla veridicità delle cose che descrive, la presa alla lettera di una metafora, una bambola vivente che è un'originale rivisitazione del-

l'Olimpia di *Der Sandmann* di E.A.T. Hoffmann e anticipa alcuni aspetti del carattere della Lolita di Vladimir Nabokov, il grottesco, la follia, e il delirio e infine una gran quantità di temi di quelli che Todorov chiama i «temi del tu» (sadismo, misoginia, violenza, oscenità, feticismo e chi più ne ha ne metta) (p.116)». Y junto a todo ello, la sorpresa y el absurdo que crea en el lector el hecho de que el protagonista de la historia sea Gogol y que no se deje espacio para la duda de que se trata del escritor por todos conocido. El libro se cierra con un breve apartado dedicado a las últimas colecciones de cuentos que publicó Landolfi, en las cuales vuelven a aparecer los mismos ingredientes. Con todo ello, Cecchini demuestra su tesis inicial, es decir, que la literatura fantástica del siglo XIX no ha desaparecido con la llegada del XX, como proponía Todorov, sino que ha pervivido, revestida y adornada de características nuevas, como la introspección psicológica de los personajes o el surrealismo de los espacios, en un autor «sempre inattuale» como Landolfi.

Por último, el libro se cierra con una bibliografía bien estructurada y dividida temáticamente según las dos partes del trabajo, que considero bastante completa y trabajada, sobre todo en la parte dedicada a la obra y las monografías sobre Landolfi, mientras que, quizá, resulta un poco escasa en cuanto a los estudios teóricos sobre la literatura fantástica.

Mirella MAROTTA PERAMOS

Silvio RAMAT: *Mia madre un secolo. Racconto in versi*, Venezia, Gli Specchi, Marsilio, 2002, 126 pp.

Hace ahora un año que Silvio Ramat tuvo la amabilidad de enviarme su último libro de creación en verso el volumen *Mia madre un secolo. Racconto in versi*, obra enteramente dedicada a la memoria de su madre, Wanda Pieroni. Ya en la introducción al libro Luigi Baldacci advierte de dos de sus aspectos más innegables. El primero, de tipo formal, referido a la asunción del endecasílabo «che si nasconde nella sua stessa povertà» y que el crítico entiende como una postura que responde a una clarificación íntima de Ramat que se separa de cualquier juego o memoria experimental para volver, también formalmente, a una raíz esencial en su formación. Las composiciones del volumen («lasse» según la muy correcta propuesta de Baldacci) mantienen en efecto la unidad métrico-rítmica a través del uso ordenado de este verso (que sin ser el único es el más frecuentemente utilizado en los poemas), y sustentan un parentesco temático que ordena los 84 poemas (numerados y sin título) hasta constituir un hilo narrativo que reconstruye cronológica y simbólicamente la vida de la madre. Esta vida, propuesta desde sus mismos comienzos («Non trova il passo, è ancora incerto, il secolo/ 9 maggio del '903./ Sul viale sopravvive la campagna:/ balze d'erba, giaggioli. Più protetta/ la casa, in un interno. La neonata / riposa in una scatola da nastri» 12/1) y conducida hasta el final, es el telón de fondo sobre el que se desarrolla la historia no sólo de una mujer y de su familia, sino de una época, un país y una ciudad.

Este aspecto, el segundo señalado por Baldacci, coloca centralmente en el libro la Italia de los últimos cincuenta años y la ciudad de Florencia a través de las vivencias

y proyecciones de una generación histórica y cultural, la formada en los años finales del fascismo, crecida y madurada en la primera posguerra. Esta narración es hecha por una voz que quiere rescatar el sentido de esas vidas y de aquella época a través de su valor moral y ejemplar, con «una moralità secca, laica» anota Baldacci que se transforma en testimonio y al mismo tiempo (y muy a pesar del autor, creemos) en juicio.

El texto es sin duda «secco» y laico; frío documento del compromiso intelectual y político que muchos emprendieron, y que tuvo como resultado una trágica conciencia de la necesidad de acción como valor superior a cualquier otro. En este sentido, en el texto las referencias a *Raf* (el profesor y diputado Raffaello Ramat, padre del poeta) nos ponen también frente a la eterna disyuntiva implícita en elecciones morales de tal calado, es decir, si servir a un ideal de manera abnegada o evitar el quiebro (la ausencia sería el caso de decir) del entorno personal, del universo afectivo más íntimo, que ninguna ideología logra recomponer.

En el fondo éste es el tema del volumen, ya que el valor de los sufrimientos reales y morales de esa generación es planteado en términos de irreconciliable dicotomía. Frente al compromiso civil representado por Raf y sus amigos, (vid. poemas 22 y 30 especialmente), el sacrificio personal, íntimo y silencioso de la madre; frente al deber moral de garantizar un tejido histórico que permita una existencia libre para las generaciones futuras, el deber moral de la cotidianidad, del tener que garantizar comida, presencia y cuidados para los hijos reales.

La tragedia del texto reside en la recreación de ambas elecciones a través de las vidas de los padres, pero desde la perspectiva del hijo, intelectual adulto a su vez, cuya valoración (cuyo «juicio») no deja lugar a la duda y es, en su desolación, ciertamente inquietante. Ramat salva, con nitidez, el valor de la voluntad frente al aparente azar de la historia, subraya un principio electivo libre que lleva a los sujetos a actuar moralmente incluso frente a la certidumbre de fracaso y, precisamente en esta lúcida y clarividente conciencia, el sentido más profundo de la tragedia existencial: «Lei antivede/molte più croci nel proprio domani...» (57/36); «Il mondo ritrova le ali perdute./ Che poi sappia volare, non è detto./ Ma: con lei, la vita è stata prodiga?/ Non sa risponderci»(60/39).

A través de esta dura exigencia moral que la madre se auto-impone, exigencia incorruptible, hecha de renunciadas (desde las económicas, a las profesionales, pasando por las intelectuales y afectivas, como vamos leyendo en los poemas) Ramat construye una justificación a la amargura que sin duda atraviesa su texto y desarrolla la valoración de la vida de la madre elevando su sacrificio personal a homenaje a una entera generación que fue sombra activa de la otra, la que con idéntico sentido moral forjaba la historia. La excepcionalidad de Wanda Pieroni, símbolo en el libro de las víctimas secundarias, reside en que su actuación consciente hizo posible que Raf, símbolo de los vencedores morales, cumpliera su función hasta el final. Sirvan como ejemplo de ese juicio y de esa tragedia los versos de uno de los más intensos poemas del libro, el 33 en el que Ramat construye un pensamiento profundo de la madre, haciéndolo suyo: «(...) Ora però,/ che tutto è dissesato e cedono anche/ i più tenaci assiomi del Fascismo/ incarnazione dell'idea di Patria,/ come spiegare quella latitanza/ dalla città, dalla famiglia? Quanto/ si può durare nella reticenza?/ Spera solo che Raf ritorni presto/ e insieme a lui la verità.» (51/33).

Es fácil entender que en lo biográfico el conflicto de pareja (de los padres reales de Ramat, en progresiva e irreparable crisis) adquiere tintes de desolación trágica, pese a la voluntad del poeta, constantemente traicionada, de narrar «desde fuera» ese conflicto.

La descarnada adhesión del hijo a la elección moral de la madre (que no implica explícitamente una condena de la del padre) es a la postre el verdadero y más profundo sentimiento que les une, una forma de amor que el poeta describe y testifica desde la perspectiva adulta, la del hombre más que la del hijo. No por nada la madre va a ser continua y explícitamente asociada con la figura (no sólo biográfica y real, sino profundamente simbólica) de la maestra («madre e maestra, non altro» (31/19) que el lector percibe plenamente como indicación de una magistralidad sobre todo existencial.

Hay que notar, en este sentido, que la elección estilística de Ramat para la obtención de la «distancia» sentimental que quiere, aparentemente, establecer en sus versos, es la de ser su voz la de una tercera persona («Non rimane, / dei figli, in casa, che Silvio, poeta / in erba e laureando(...)» (86/58). El recurso de la colocación externa del yo, descaradamente negado en la semántica profunda, sirve en realidad para aumentar su función de testigo que no sólo ve, sino valora el sentido de la lenta descomposición de la familia y de la propia historia: «(...) Entrano in casa, è quasi freddo. Tutto / riposa in ordine, al suo posto. Eppure / si respira la pena, l'abbandono» (93/64).

A la estrategia formal que *ordena* numéricamente los poemas, que señala y escoge fechas de particular significado histórico o biográfico (1945, 46, 1956, 1960, 62, 1985...) se une ésta de la ocultación del yo poético, y ambos recursos se orientan a una búsqueda aparente de distancia y objetividad (esa «sequedad» que nota Baldacci). Sin embargo, ninguno de estos recursos logra ocultar ni por un instante el trasfondo testimonial, la profunda implicación personal e intelectual que traspiran los poemas.

El primero en ser plenamente consciente de ello, por supuesto, es el propio poeta, como puede deducirse de la superestructura que añade al texto. En efecto, los 84 poemas numerados, son rotos por otros ocho (sin numeración, en cursiva en el texto y colocados sin una aparente fórmula de continuidad en pp. 11, 24, 33, 47, 61, 73, 99, 114), en los que tanto el tono, como la forma y el contenido varían notablemente. Ante todo en ellos el poeta adquiere su propia voz y se propone como un «yo» indiscutible que establece una forma dialógica compleja con el «ella» en el que se transforma la madre: «Lei stava male, combatteva poco. / Io coi rimorsi in vacanza a Lisbona» (11). Son éstos los textos de mayor intensidad retórica y los que, completada la lectura, dan sentido subjetivo a las líricas muy lejos ya de cualquier discursividad. En estos poemas nos encontramos con recursos retóricos en los que la lista de figuras se hace canónica: desde la metáfora pura, a la sinestesia, desde la aliteración, hasta la sinécdoque. Notable es también la cuidada elección referencial y las connotaciones, explícitamente poéticas, de los textos. Sirva como ejemplo de ello el segundo, que no se reproduce en su totalidad, en el que nos encontramos frente a versos como: «Se la ripenso... Mi sembra che le sue palpebre negando l'azzurro a un presente ostinato, custodiscano / con giusta gelosia figure- alcune / del colore dell'aria di Bagnolo...»

Intentando trazar una conclusión a esta lectura, en el fondo cabe sólo destacar la hermosura del libro, su valor de intenso homenaje biográfico e intelectual, que su dificultad y aspereza formales no logran ocultar, como no se oculta la intensa emoción que subyace a estos raros versos.

A pesar de su voluntario tono discursivo, de la descarnada sinceridad biográfica, de la formal frialdad de los versos, el libro así, no renuncia a profundas implicaciones retóricas, ni a elecciones formales y estilísticas que revelan la identidad intelectual de Ramat y su profundo conocimiento de la poesía. De hecho Ramat no olvida en ningún momento que está «haciendo *poesía*» y su «raccontare in versi» se mantiene leal a una poética rectora. No sólo el libro está cuajado de numerosos intertextos (a veces explícitos, «Non aurette ma vento di bufera» (67/43), otras mucho más ocultos), sino que su seca negación de la rima, y su alternancia versual fuerzan la elección aparentemente discursiva de los poemas que, en plena adhesión con las poéticas contemporáneas, busca formas de coherencia interna mucho más complejas.

Baste como ejemplo uno de los primeros poemas (6/17) en el que subrayamos en negrita las rimas internas, las asonancias y consonancias y el juego acentual que sostienen el ritmo real del texto: «I **segréti** di un' **árte**- solo **quésto**/ dal **pádre** ai figli **dovrebbe** **trasméttersi**./ Non un **cilício**, un **víncolo**. Se il **Babbo** / è **ragioniére**, anche lei **ragioniéra**/ per forza? Non c'è **áltre rámo**? Ne **piánge**/ **inváno**: le **assicúra**-no:»**Dománi**/ t'impiegherái **più** facilmente...» I **gígli**/ della sua **schiétta grafia** si difendono/ **giórno** per **giórno** dalla **tirannía**/ delle **partíte** **doppie**. E poi il **castígo**:/ basta l'**insúfficenza** in **matemática**/ e la **bócciano**. Lei **scríve** **novélle**:/ a darle **véna** è il medesimo **inchióstro**/ col quale, in **blu**, **computándo** si **dánna**».

Aurora CONDE MUÑOZ

Elio GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003, 190 pp.

Una vez más, en este libro sobre Cesare Pavese, publicado en el 2003 (el anterior databa de 1972: *Pavese. La poetica dell'Essere*, Milano, Marzorati), Elio Gioanola nos abre las puertas al imaginario de un escritor y a su problemática interna a través de su obra y de sus recurrencias temáticas. La hermenéutica psicoanalítica se amplía, en este nuevo trabajo, como en otros anteriores, a la psiquiatría fenomenológica de base existencialista. Lo que significa que el pensamiento crítico del autor, alcanza una mayor densidad filosófica, al haber aumentado también su capacidad de comprensión del dolor del otro, sublimado a través del hecho literario y de sus formas expresivas. Estamos ante un hecho crítico insólito en el panorama intelectual y universitario italiano.

El proceder crítico de Elio Gioanola, como es común en él, no puede, por tanto, dejarnos indiferentes; la originalidad de su pensamiento, la consistencia de su argumentación y el arrojo de sus opiniones (incluso en los años 70, en pleno *diktat* historicista, sociológico y marxiano) hacen de cada uno de sus estudios una obra novedosa que suscita irremediablemente interés en los medios de difusión cultural italiana de mayor prestigio (*Corriere dell Sera* 6/4/ 2003: 31). El autor lleva a cabo

su tarea de un modo magistral. Se caracteriza, pues, esta monografía sobre Pavese (que del tono más académico se desliza a la mayor libertad del ensayo) por su enorme sensibilidad literaria y por el rigor, siempre presente en toda la importante e impecable trayectoria del profesor Gioanola; simbiosis que posibilita conjugar la maestría académica, el vasto conocimiento exhaustivo acerca del autor tratado, con la empatía hacia la problemática existencial, y el respeto, finísimo, por los grandes escritores contemporáneos que alcanzaron importantes logros estéticos, aun a costa de su no total «pertenencia» a la vida.

Tal vez esta comprensión crítica y esta sintonía existencial de Elio Gioanola con respecto a la problemática del «otro-escritor», en esta monografía sobre Cesare Pavese, alcance un nivel aún más profundo que en anteriores estudios. Sin duda por razones generacionales y por motivos de cultura y de procedencia geográfica (Gioanola nació en el Monferrato en 1934), el escritor langhiano se erige en punto de referencia ineludible de la formación literaria y crítica del autor de esta importante obra de ensayo. Cesare Pavese es, por tanto, un escritor clave en la vida y en el quehacer profesional del crítico italiano; un autor que le ha acompañado desde siempre, tanto en su trayectoria docente e investigadora, como en buena parte de su creación literaria (*La grande e la piccola guerra* 1995 y *Prelio. Storia di oro e di stricnina* 1999). Como él mismo afirma, Pavese ha sido, en su caso, un «verdadero *auctor*; es decir, aquel que da a la luz y alimenta una vocación».

Quizás también, debido al profundo conocimiento y a la estrecha familiaridad establecida entre el crítico y su *auctor*, el colega de la Universidad de Génova se sienta ahora todavía más autorizado, de lo que ya estaba en 1972, para poder reconstruir un nuevo y definitivo trazado crítico en relación al gran escritor y a su obra. Al hacerlo con la obra y con la personalidad de Cesare Pavese, Gioanola logra simultáneamente hacer tambalearse algunas seguridades críticas, demasiado bien saldadas, con respecto al sistema literario hegemónico de la Italia del «Novecento». Asistimos en este libro, por tanto, a una revisión crítica indirecta de gran parte de la literatura italiana del siglo XX, preferentemente de su narrativa, la que se escribe durante la década de los años 30 y en la inmediata posguerra.

Tras casi cuarenta años de estudios y de convivencia tenaz con la obra y con la personalidad de Pavese, Elio Gioanola se siente, pues, plenamente capacitado para alejar al escritor de la catalogación historiográfica del «neorrealismo», en la mayoría de las ocasiones, manida y vacía. Su ubicación (si es que realmente puede llevarse a cabo con los clásicos) se inclinaría, por el contrario, en opinión del autor del libro, más bien del lado de la línea estética irracionalista, la que se arraiga en el arte y en sus manifestaciones literarias a partir del romanticismo, y que está ampliamente presente en toda la gran literatura decadente. Cesare Pavese de esta manera, como ya apuntaba Gioanola en estudios anteriores, gracias a la técnica de las «imágenes-relato», empieza, a partir de *Lavorare stanca* (cuya primera edición tiene lugar dentro de *Solaria* en 1936) a idear un organismo expresivo capaz de fundir el realismo con la mejor tradición simbolista.

Sin embargo, será a partir de 1943-44 cuando, según el crítico, se opera definitivamente un giro radical en la trayectoria literaria y en la concepción existencial y filosófica de Cesare Pavese. En este año, tiene lugar lo que Elio Gioanola define

como la conversión pavesiana a la poética del mito, y, por tanto, se asiste también a su revelación ontológica, vertebrada a partir de la importancia poética y simbólica concedida a la naturaleza. El gran escritor centra, a partir de este año, todo su interés existencial y toda su tarea creativa en la importancia de lo irracional y de lo mitológico. A partir de este momento, el mito del campo-infancia cobra un valor poético incalculable en la vida y en la obra de Pavese; es decir, la importancia simbólica de lo natural: la viña, las hogueras, el mar, el río..., y sobre todo la imagen recurrente de la colina, al configurarse en el símbolo de la autenticidad y del ser, se erige, de la mano de la poética del recuerdo, en metáfora de lo otro. Pavese lleva a cabo, con la publicación de *Feria d'Agosto* (1945) y de modo especial con su logradísima *La luna e i falò* (1950) (una de las mejores novelas de todo el siglo XX), la superación definitiva de las poéticas del realismo. Se lleva a cabo así su evidente acercamiento a un quehacer literario fuertemente marcado por un lirismo melancólico, donde la ensoñación de la tierra de origen y la presencia recurrente de la muerte, dan paso, en palabras del crítico, a la «epifanía del ser».

Sin lugar a duda, porque la mejor escritura pavesiana nace de la ensoñación lírica de la tierra de infancia, sentida como necesidad perentoria de carácter compensatorio y simultáneamente, quizás también, como respuesta, en cierta forma contestataria, a la cultura historicista y excesivamente racional de la Turín del periodo de entre guerras, y a las enseñanzas de Augusto Monti, ésta (la escritura) y especialmente el «oficio de escritor» se convierten para Pavese, como nos dice el crítico, en uno de los capítulos más reveladores de su monografía, en «cruz y delicia», en *condanna e salvezza*. De la necesidad de sobrellevar el *mestiere di vivere* mana, pues, en opinión de Gioanola, una escritura que vuelve siempre los ojos a lo otro, y que, como en el caso de los grandes escritores románticos, se configura también en búsqueda de la «Cosa». Se asiste, por tanto, en la obra del autor piemontés, como pone de manifiesto de forma novedosa y sumamente original el autor de la monografía, a la tensión irracional hacia el infinito/ *altrove*, espacio de contemplación y de aparición silenciosa de lo desconocido.

Una vez que Gioanola nos ha descubierto la importancia de la poética de lo infinito en Pavese, y que nos ha puesto sobre aviso en relación a la huella textual que el poeta de Recanati deja en la obra del autor del siglo XX, es fácil deducir que Giacomo Leopardi es una pieza capital para la comprensión última del escritor de las langas. También, al hablar de la melancolía (recuérdese del mismo Gioanola el magnífico libro del 96: *Leopardi, la malinconia*), asociamos irremediablemente a Pavese con Leopardi, y lo mismo cabe decir con respecto a las carencias originarias, centro propulsor del proceso de escritura en ambos autores, en relación al protagonismo de los mitos infantiles, con respecto a la poética del recuerdo o a la trascendencia significativa que la naturaleza alcanza en ambos... etc. El gran poeta del romanticismo italiano, como demuestra magistralmente Elio Gioanola, se erige, pues, en referencia intertextual ineludible para la comprensión profunda de los textos de Pavese, sobre todo en el caso del relato *Il mare* de *Feria d'Agosto* y de *La luna e i falò*, a cuyo estudio se dedican cuatro capítulos de la monografía: *La collina come essere e altrove: da Feria d'Agosto a La luna e i falò*, *Feria d'Agosto. Alle origini della prima volta*, *Da Feria d'Agosto: Il mare y Pavese e il silenzio*.

Indiscutiblemente uno de los mayores logros de originalidad crítica de este estudio reside, como ya se ha dicho, en este punto de acercamiento entre Pavese y Leopardi. Ahora bien, hay que puntualizar que, en primera instancia, este trazo de unión entre ambos escritores ha sido posible, gracias al conocimiento exhaustivo que el crítico posee de ambos escritores, y también, gracias al peso y a la familiaridad hermenéutica, con que Gioanola se mueve en la obra de Martin Heidegger. Ésta es evidentemente una de las causas fundamentales para el establecimiento de la intertextualidad mencionada. No es casual, en consecuencia, que toda la importancia de la «epifanía del ser», tome consistencia, según la interpretación de Elio Gioanola, en razón de la muerte. Porque, como se nos recuerda, la muerte debe ser entendida como:

Morte come difesa dall'autentico e personale dover morire, nel rovesciamento drammático dell'intuizione esistenzialistica dell'essere per la morte nel suo contrario: la morte per essere. E comunque sempre sotto l'angoscia insegna di questa equivalenza, per la quale gli aspetti in cui si scopre l'originario stampo del nostro essere nel mondo sono anche quelli in cui s'imprime la distinta sorte di questo esistere (p. 56)

Por este motivo, si la muerte nos ofrece una nueva dimensión del ser para la vida, lo irracional y lo instintivo, la naturaleza, las mujeres, los adolescentes y el cuerpo alcanzan también, en la obra de Pavese, el rango de «tierra prometida». En torno al cuerpo gira uno de los capítulos más sugerentes de esta monografía, el titulado *Corpo e corporeità nell'opera di Pavese*. El cuerpo se configura, pues, en el principal centro propulsor del conocimiento, ya que representa una vía de acceso directo a lo natural, a lo originario y a lo auténtico. Se trataría de una variante ontológica de la colina o del mar, un espacio natural que permite al ser el acceso a la felicidad.

Como nos dice Gioanola, Pavese otorga a todo su quehacer literario una fuerte impronta corporal, ya a partir de *Lavorare stanca*, donde el cuerpo-naturaleza es concebido como el único sujeto lírico del texto poético. La importancia del cuerpo, asimilado a la mujer y a la tierra, a la colina de su espacio de origen, va a ir incrementándose progresivamente, como era de esperar, después de 1945, con la publicación de *Feria d'Agosto*. Sin embargo, la relación que Cesare Pavese mantiene con el cuerpo es terriblemente difícil, ambivalente y contradictoria, ya que su deseo de acceso a la naturaleza y a la pura corporalidad (de ahí la importancia de la desnudez del relato *Nudismo* de 1944) se vive asimismo con un profundo sentimiento de culpa. Hemos entrado en el radical conflicto interior del hombre y del escritor. Para usar las mismas palabras de Gioanola, en el «moralismo hipertrófico» característico de toda condición melancólica. En el caso de Pavese, más agravado por el ambiente, también estrictamente moralista, de la Turín de los años veinte. A la neurótica relación de Pavese con el clima racionalista de la Turín del periodo de entreguerras y, en especial, con su maestro Augusto Monti se dedica un capítulo entero del libro, *Monti, Pavese, Fenoglio. Scrittori Piemontesi*. En él se reserva también un espacio importante a la figura de Beppe Fenoglio, el otro gran escritor piamontés, que se sirvió de la resistencia para su narrativa épica.

A esta razón dual, de disociación lacerante entre cuerpo-naturaleza y entre razón-moralismo, se debe la importancia que la violencia y el sexo, visto desde su

óptica más agresiva, cobra en algunas de las novelas de la primera fase pavesiana, por ejemplo en *Paesi tuoi* de 1941. Esta visión ancestralmente violenta y salvaje de la vida rural y de la sexualidad sigue estando presente, sin embargo, en el último Pavese, aunque considerablemente aminorada tras la conversión del escritor al mundo mítico de la infancia-campo (de 1947 es la publicación de *Dialoghi con Leucò*) y a la poética del recuerdo. Después de lo dicho, es fácil desentrañar la importancia que adquiere lo violento en *La luna e i falò*. En varios pasajes de la novela, se asiste a un viaje a lo ancestralmente primitivo, a los aspectos más duros de la tierra de origen; el fuego, la sangre y el sacrificio, desde su dualidad mítica y semántica, quedan, pues, en este texto, perfectamente ensamblados. Ellos son también la única garantía de convertir en leyenda a quienes los sufren, sobre todo a las protagonistas, y de modo especial a Silvia y a Santina. Probablemente el mismo Cesare Pavese estaría persuadido de la necesidad violenta del sacrificio humano, concebido como vía de acceso a la mitificación; su propia muerte podría constituir, tal vez, una confirmación de tal hecho.

Llegados a este punto tan delicado, hay que decir que Elio Gioanola hace nuevamente aquí gala de su sensibilidad más fina y de su profundo respeto en relación a la muerte, a la «debilidad» y a la posible «falta» del escritor; temas de los que tanto se ha malhablado. Quizás la relación ambivalente y contradictoria que Pavese mantuvo con respecto al cuerpo, lo que es igual a decir con respecto a la sexualidad y al amor, estuvo, sólo en parte, determinada por la cadena de «amores difíciles», o mejor dicho frustrados, que marcaron trágicamente su vida. Éstos no fueron seguramente la única causa de su muerte, pero sí contribuyeron a ella. En el final trágico de Pavese habrán estado presentes, sin duda, otros factores de igual o de mayor peso e importancia.

Ahora bien, como se acaba de indicar, el tema del suicidio del escritor no está presente en el libro del que tratamos. Primero porque el crítico estudia el texto y no el extratexto. En segundo lugar, porque Gioanola no es amigo de curiosear, y menos aún en datos meramente biográficos. Por tal razón, no se menciona, en su obra, el tan consabido y trágico final de Cesare Pavese. Tal vez, porque no sólo el desamor fuera su desencadenante último. El crítico apunta más bien, aunque de forma muy subliminal, a que su muerte voluntaria tuviera su origen en el más que angustioso y probable sentimiento de culpa del escritor en relación a la opinión del grupo hegemónico de la Turín de los años veinte, al «sentido común» que acerca de él habían construido los amigos que le rodeaban. Esa misma «extrañeza» con respecto a los valores del grupo fue, sin duda, la que contribuyó a su aislamiento, a su marginación y a su sufrimiento. También en este caso, le rodeó el desamor y la falta de una verdadera amistad. El escritor, como nos recuerda Elio Gioanola, vivió mal en el clima excesivamente fuerte y de radical compromiso de la *intelligenza* turinesa de su época. Su suicidio, en parte, podría ser visto como una queja valerosa y desgarrada dirigida a los «padres» de la patria y de la cultura antifascista, quienes, enroscados en posiciones férreamente racionalistas, eran incapaces de contemplar la muerte como una de las vías de superación de lo temporal.

Antes de cerrar esta reseña, y al hilo de la relación conflictiva del escritor con el grupo hegemónico en el que, sin embargo, se movió, quisiera resaltar algunos

nuevos puntos más en común entre Elio Gioanola y Cesare Pavese, aparte del hecho generacional y de la procedencia geográfica. Ambos, el crítico, al igual que el escritor, han dado sus mejores frutos al margen de la oficialidad del sistema y al margen de la academia. No es que Gioanola no sea un buen académico y un magnífico profesor universitario. Nada más lejos de la verdad. Gioanola es el ejemplo excelso e ilustre de profesor de Universidad. Sus mejores discípulos y sus alumnos más cercanos así lo recuerdan, totalmente entregado a su vida docente. Sin embargo, su libertad de opinión, siempre independiente, su sentimiento de no total pertenencia, su saber silenciar a la *doxa*, la humanidad generosa de su trato para con todos, y el respeto de su práctica existencial y de su tarea crítica lo han situado, si no fuera, sí en los márgenes del sistema. Puede ser que su inteligencia fina, pero, en cierta forma, alternativa, unida a su tenacidad crítica y profesional, marcada por el arrojo y por la valentía, hayan irritado también, en varias ocasiones, a más de un «padre» de la Academia.

Elisa MARTÍNEZ GARRIDO

Giuseppe Antonio CAMERINO: *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa. Edizione ampliata e completamente riveduta*, Napoli, Liguori Editore, 2003, 281, pp.

Como la propia aclaración al título indica, y como se nos aclara en las *Avvertenze* a la edición, este estudio de Camerino es una reedición del que, con idéntico título, se publicó en 1974 por Le Monnier, Florencia, y en 1996 por el Istituto di Propaganda Libreria de Milán. De las dos anteriores, la segunda edición tenía ya notables variaciones e importantes añadidos a la primera, incluidos algunos capítulos enteros entre los que cabe destacar un apéndice que contenía originales inéditos de Svevo.

Como el propio Camerino se preocupa de aclarar con exactitud: «Tutti i capitoli e gli interventi sono riconfermati, non senza correzioni e aggiunte, nella presente, rinnovata edizione, nella quale per la prima volta, confluiscono anche i seguenti capitoli: 'Perdere il Futuro: Il Vegliardo (...) 'Da Pirandello a Svevo. Alcuni motivi affini' (...) Pure in questa nuova edizione, nell'Appendice Seconda sono inserite anche le pagine dedicate a 'Due note critiche su pubblicazioni sveviane'» (p.6).

No cabe duda de que estas nuevas aportaciones son ya motivo de interés para fijarse de nuevo en este ensayo, esencial y citadísimo en cualquier bibliografía sveviana, así como en la cada vez más profunda y monográfica atención que el profesor Camerino presta a las relaciones de la poética de Svevo con el mundo *mitteleuropeo*. Hay que adelantar inmediatamente en este sentido que lo que Camerino pone de relieve es un trasfondo cultural común a una zona «antropológica» europea, es decir, la marcada por la raíz hebraica. A la luz de esa difusa pero permanente influencia, el ensayo de Camerino analiza aspectos concretos de la obra de Svevo, como el que ocupa el muy interesante capítulo III (*Il concetto di vecchiaia e il rapporto padre-figli*, pp 77-92). En estas incursiones analíticas el crítico intenta con gran eficacia poner en relación las grandes temáticas de Svevo, así como ciertas elecciones formales concretas, con una generación entera, marcada por una orfan-

dad política, histórica, religiosa, moral, que determina trayectorias y resultados artísticos muy semejantes: «Di tale disorientamento si faranno interpreti gli scrittori della crisi mitteleuropea: Svevo, Musil, Roth, Zweig, Doderer (...) Scrittori dai risultati e dai temperamenti diversi, ma che seppero individuare nella crisi di un mondo storicamente definito il motivo assai più vasto e universale della crisi dello spirito europeo» (p. 78).

Por ello también el texto tiene como valor añadido su enorme entramado de referencias al ambiente, a los personajes (a menudo anónimos), a las obras de una época que se perfila —con gran erudición— como el auténtico mundo de Svevo, mucho más allá del que cabe en sus propios textos. De este modo podría decirse que un capítulo va desarrollándose en otro, el análisis de un tema genera la aproximación al siguiente, y el ensayo termina por componer un auténtico fresco, sin que ello merme el valor peculiar de cada una de las incursiones críticas que lo estructuran. Por poner un solo ejemplo, y volviendo al ya citado capítulo III, éste se termina de desarrollar y se complementa en el V (*Perdere il Futuro: Il Vegliardo*, pp. 119 ss.) en el que la temática de la vejez y de la paternidad adquieren una trascendencia que toca los más profundos cimientos de la poética sveviana. En este capítulo leemos entre otras cosas: «(...) Ma era stato certamente Shopenhauer, il filosofo più letto e meditato da Svevo, a insegnare, anche a Freud (...) che l'uomo è un animale metafisico perché sa di dover morire. Da questa consapevolezza nascerà poi nello Zeno vegliardo il tema del futuro come tempo illusorio dell'esistenza.» (p. 123), hecho que coloca a Svevo en las coordenadas de la postmodernidad literaria a la que sin duda su obra debe asociarse al menos por lo que respecta al tratamiento de la idea de tiempo.

Sobre este tipo de aclaraciones teóricas se van encajando en el ensayo los ejemplos textuales extraídos de Svevo que terminan por adquirir una claridad significativa notable. Estos textos van perfilando una fisonomía literaria nueva del triestino, relacionable directamente con la producción de la «segunda posguerra», más cercano por lo tanto a los escritores de los años sesenta y posteriores que a los de su propia generación en Italia. Este hecho, no declarado de forma explícita en el ensayo, otorga un valor peculiar a esa prosa «inclasificable» del triestino, que establecería un vínculo temático y teórico ejemplar, recogido por la postmodernidad. Este es uno de los aspectos implícitos del ensayo que nos parece más estimulante para sucesivas ampliaciones.

Hay también que señalar la acertada estructuración de la obra y la no menos acertada elección de los temas de análisis. A una parte estrictamente teórica, que abarca del capítulo I al X, en los que se recogen los aspectos vinculados a esa raíz centro europea o hebraica a la que se aludía (*I: La borghesia, la morte e lo spirito ebraico, IV: Dal concetto di autodifesa a quello di malattia; X: Conclusione. Significato e caratteri di una poetica mitteleuropea...*) siguen los dos importantes apéndices que constituyen, en nuestra opinión, la parte realmente más interesante del ensayo. El primero traza un perfil excéntrico y original del triestino, colocando al escritor en su relación con el arte figurativo de su tiempo (capítulo I), y en su función de «periodista cultural» (capítulo II). En este apéndice Camerino nota facetas de modernidad en el autor que sorprenden al propio crítico («E' veramente sorprendente l'interesse che Svevo mostra per la cinematografia, nata prima della guerra

(...) a quest'arte Svevo, con non comune intuito, attribuisce anche la funzione insostituibile di strumento di comunicazione». (p. 228) y traza una lectura de partes de las novelas en relación con la sensibilidad pictórica de Svevo, señalando las precisas referencias que, a través de algunos de sus personajes, el escritor hace a ciertas tendencias de la época, muy señaladamente a los componentes espirituales del arte que teorizaba Kandinsky.

En el segundo de los apéndices se plantean sobre todo problemas de método y de *indirizzo critico*, como nos señala el propio Camerino; en esta parte se incluyen capítulos de notable interés (aunque todos ya publicados en ediciones anteriores del ensayo o en revistas especializadas) sobre la relación del triestino con el psicoanálisis, así como algunos textos y cartas del escritor.

Como conclusión del volumen encontramos las *Due note critiche su pubblicazioni sveviane* que incluyen (capítulo 6, pp. 269 ss.) un interesante artículo sobre la relación del éxito de Svevo con el «empuje» que a sus obras dieron los intelectuales lombardos. En estas páginas, llenas de datos curiosos, se recoge la importancia de la opinión que sobre Svevo dio su amigo Joyce, a lo que se añaden las de Bazlen y Linati, pasando por la controvertida opinión de Montale y la claramente negativa de Prezzolini.

Para concluir esta reseña quisiéramos retomar cuanto se decía en su comienzo. A pesar de estar ante un ensayo ya conocido y editado en la mayoría de sus contenidos, y a pesar de la abundantísima prosa crítica que ininterrumpidamente se publica sobre el triestino, esta obra tiene valores propios que la hacen sin duda fundamental. Entre ellos no sólo hay que destacar la gran profusión de datos, referencias, anotaciones que constituyen la base de erudición especializada de Camerino respecto del autor trabajado, sino una ambición mayor. Esta estriba en la voluntad del crítico de introducir, a veces entre líneas y otras de modo explícito y contundente, el sustrato cultural hebraico como uno de los que constituyen una parte ineludible de cierta literatura italiana. Camerino relaciona este sustrato directamente con la zona del Tirol meridional, el complejo mundo tradicionalmente definido como «dalmático», cada vez más estudiado por su peculiaridad, y que ofrece continuas y enriquecedoras perspectivas a los especialistas. No es ninguna novedad notar que la literatura de esta zona se desmarca, en formas y contenidos, de las tendencias «nacionales» (si es que éstas existen, hecho que quien escribe no suscribiría). Grupos de especialistas (como los dirigidos por Ada Neiger en la Universidad de Trento), llevan ya muchos años, y muchas publicaciones, trazando los perfiles que delimitan la peculiaridad de las producciones del *passaggio a nord-est* que representa esa zona de Italia.

Lo interesante del texto de Camerino, sin embargo, es que a esta postura crítica, ya frecuente, en su ensayo se añaden incursiones de gran originalidad que nos hacen reflexionar sobre temas que van mucho más allá de los tradicionalmente vinculados con Svevo. Si su imbricación con el psicoanálisis, su afinidad con las corrientes erráticas y melancólicas que se cruzaban en torno al Danubio o su resignada conciencia de derrota ontológica son los pilares de su escritura (y en este sentido el ensayo de Camerino no es más que una reconfirmación), esta crítica añade los temas de la identidad, transculturalidad y nomadismo como sustanciales en la escritura europea del siglo XX. La actualidad de tales temáticas, así como el recurso en este

ensayo a una explicación que atraviesa la necesidad de una aproximación cada vez más interdisciplinaria en el análisis de ciertos autores y obras, nos parece su mayor aportación y justifica plenamente su uso y lectura.

María DELAGE COMELLA

Umberto ECO: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, 395 pp.

Questo libro non si rivolge ad un pubblico strettamente specializzato né pretende di essere un manuale di traduzione. Comunque vengono trattati vari problemi traduttologici da un punto di vista molto concreto, giacché si offrono molti esempi in almeno sei lingue.

Il libro è strutturato in 14 capitoli suddivisi a loro volta in vari paragrafi.

Per l'autore la teoria della traduzione aspira a una purezza che la pratica traduttologica non può raggiungere; pertanto, il traduttore deve operare applicando alcuni degli spunti teorici su un piano diverso. Così la traduzione viene concepita come un processo di negoziazione e all'insegna della negoziazione —appunto perché è un processo in base al quale, per ottenere qualcosa, si rinuncia a qualcosa d'altro— si pone tutta l'opera.

Di qui la ragione del titolo «dire quasi la stessa cosa». Tradurre è dire «quasi» la stessa cosa, perché nella traduzione sono in gioco diversi livelli di senso, e la scelta di quali privilegiare è fondamentale per le decisioni di un traduttore. Il rapporto di «equivalenza» in traduzione non è un rapporto di uguaglianza, bensì di uguale valore, basato su uno o diversi punti di vista che il traduttore decide di privilegiare in ogni caso.

Per esempio, in un «testo verbale» è senz'altro fondamentale la sostanza prettamente linguistica, mentre in poesia è l'espressione che detta leggi al contenuto. Le decisioni prese dai traduttori verranno assunte in base a questi livelli.

Per tutto ciò, l'interpretazione del testo da parte del traduttore precede ogni traduzione ed è tramite questa interpretazione che si stabilisce da quante e da quali delle possibili conseguenze illative che i termini suggeriscono si possa prescindere.

Il libro comincia con l'analisi dei risultati ottenuti dal sistema di traduzione automatica Altavista in Internet. E di conseguenza si osserva che per tradurre è imprescindibile tenere in conto il contesto linguistico. Una traduzione corretta dipende non solo dal contesto linguistico, ma anche dalla cosiddetta informazione enciclopedica. E per questi motivi, la traduzione automatica non può realizzare il compito di un professionista della traduzione.

Eco affronta l'argomento della presunta incommensurabilità dei sistemi. Le diverse lingue naturali organizzano diversamente il modo di esprimere l'universo. Questo ci consentirebbe, dice, di affermare che la traduzione è teoricamente impossibile, ma dobbiamo renderci conto che di fatto, da millenni, si traduce. Pertanto, la traduzione non avviene tra sistemi, bensì tra testi.

La traduzione si svolge tra testi o brani di testi con senso, ma non tra parole isolate. In modo che i sistemi linguistici sono comparabili e le eventuali ambiguità pos-

sono essere risolte quando si traducono testi, alla luce dei contesti e in riferimento al mondo di cui quel dato testo parla.

La traduzione si definisce nel libro anche come quella che mira a rendere ottimale la reversibilità: non una reversibilità unicamente lessicale o sintattica, ma riguardante anche alla modalità di enunciazione. Ad esempio, il principio di reversibilità vorrebbe che i modi di dire e le frasi idiomatiche venissero tradotte non letteralmente, bensì scegliendo l'equivalente nella lingua d'arrivo, in modo da ottenere una equivalenza funzionale.

Come abbiamo già detto all'inizio, l'interpretazione previa alla traduzione permetterà ai traduttori di scegliere quali aspetti dell'originale saranno eventualmente sacrificati nella traduzione. Però in alcuni casi i traduttori non possono scegliere e si producono delle perdite assolute perché, per esempio, non è possibile tradurre un gioco di parole. In altri casi, l'autore permette al traduttore di saltare certe parole ed espressioni la cui traduzione adeguata risulta impossibile. Talora, invece, le perdite vengono compensate in altre parti del testo ed in questi casi il traduttore deve evitare di arricchirlo, perché una traduzione che arriva a «dire di più» potrà essere un'opera eccellente in sé stessa, ma non è una buona traduzione.

L'autore tratta anche il problema del riferimento ad altre opere letterarie, e di come una traduzione debba rispettare gli atti di riferimento del testo originale. Poi si arriva alla conclusione che per essere fedele al senso profondo di un testo, una traduzione possa cambiare il riferimento. Per esempio, quando le citazioni letterarie caratterizzano un personaggio, queste devono essere tradotte in modo tale che il lettore della lingua d'arrivo riconosca pure il richiamo letterario che l'autore ha voluto dare a quel brano. Così, le sfumature psicologiche e i valori ideologici del personaggio non muteranno. Comunque, non c'è una regola che si possa applicare in tutti i casi, e la soluzione va negoziata in ogni caso.

Un altro problema discusso in questo volume è quello della traduzione delle ironie intertestuali. Ma non si deve dimenticare che quando un testo scatena la meccanica del rinvio intertestuale, la possibilità di avere la doppia lettura dipende dall'ampiezza dell'enciclopedia del lettore. Comunque, talvolta, l'intertesto viene suggerito al traduttore perché l'autore ritiene che alcuni lettori possano essere più competenti dei traduttori, e invita questi a indirizzarli nel modo giusto.

Abbiamo già segnalato l'importanza che l'autore dà all'interpretazione, ma interpretare non è tradurre. Diversi autori (Jakobson, Peirce, Greimas) hanno detto che per tradurre bisogna interpretare, però nessuno ha affermato che il fatto di interpretare rappresenti una traduzione. Infatti di solito è detto che ogni traduttore è un interprete, il che non significa che ogni interprete sia un traduttore.

L'autore offre una classificazione delle diverse forme di interpretazione dove le infinite modalità di traduzione propriamente detta si riuniscono in una stessa classe molto comprensiva.

Poi Eco dedica qualche pagina alla interpretazione intersemiotica e alla interpretazione intralinguistica o riformulazione, affermando che la parafrasi non è traduzione perché non produce lo stesso effetto del brano originale. Specialmente nei casi in cui la sostanza dell'espressione è tanto importante quanto il contenuto.

La nozione di sostanza ha anche molto peso per la nozione di traduzione, secondo Eco. Le variazioni di sostanza sono importanti sia tra i sistemi semiotici che tra due lingue naturali. Per esempio, in casi di riformulazione, purché si individui la stessa sostanza del contenuto, si è estremamente indulgenti per quel che riguarda la sostanza linguistica. Ma osserviamo che la sostanza in poesia è molto significativa, perché in questi testi riconosciamo una qualità estetica che rende particolarmente pertinente non solo la sostanza linguistica ma anche quella extralinguistica che è centrale nel discorso a funzione poetica.

Ma non è solo la nozione di sostanza ad essere importante; conta anche la materia. Quando si cambia da materia a materia si è costretti a esplicitare degli aspetti che una traduzione lascerebbe indeterminati. Né la forma né la sostanza dell'espressione verbale possono essere calcate su un'altra materia. Nel passaggio da un linguaggio verbale a un linguaggio, poniamo, visivo, si confrontano due forme dell'espressione le cui «equivalenze» non sono determinabili così come si può dire che il settenario doppio italiano è metricamente equivalente all'alessandrino francese o spagnolo.

Naturalmente in questo libro si parla anche della traduzione detta intersemiotica, proprio per mostrare che cosa abbia di affine e che cosa abbia di diverso dalla traduzione propriamente detta.

Per finire l'autore riconosce che un traduttore si trova sempre di fronte a questi problemi e nel risolverli di solito non si pone problemi ontologici, metafisici o etici. Si limita a porre delle lingue a confronto, e a proporre soluzioni che non offendano il buon senso. Il dizionario è al massimo un punto di partenza e il risultato si ottiene dalla negoziazione tra il traduttore, l'autore e il lettore.

Pertanto, la conclamata fedeltà delle traduzioni è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare il senso profondo del testo, e la capacità di individuare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Il libro, come abbiamo già detto, non è un manuale di traduzione, però aiuta a riflettere su alcuni aspetti problematici della traduzione. Oltre a molto abbondanti, gli esempi sono particolarmente interessanti e possiamo dire che l'idea della traduzione come negoziazione viene illustrata efficacemente attraverso le spiegazioni, osservando, allo stesso tempo, che Eco nello sviluppare questa idea si è basato sulla tradizionale concezione di traduzione di autori come Jakobson o Lyons.

Paula QUIROGA MUNGÍA

Thomas STAUDER: *Gespräche mit Umberto Eco*, Münster, LIT Verlag, 2004, 155 pp.

A la importante bibliografía sobre Umberto Eco (Alessandria, 1932) se ha incorporado recientemente un muy informativo volumen, *Gespräche mit Eco* [Conversaciones con E.], de Thomas Stauder, un italianista de la Universidad de Erlangen-Nuremberg. El capítulo primero, de factura ensayística, es seguido de otros cuatro con la transcripción de las conversaciones que mantuvo con el autor entre 1989 y 2002; tres de ellos están dedicados a su producción novelística, y el último, el más

amplio, traza una biografía intelectual del entrevistado, tan sucinta como atrayente. Eco, es bien sabido, ha publicado profusa y competentemente sobre asuntos de estética medieval, James Joyce, el estatuto de la «obra abierta», la proliferación y las consecuencias en las conciencias de los nuevos medios técnicos de comunicación, sobre semiótica —*Opera aperta* (1962) lo dio a conocer fuera de Italia, y luego vinieron, entre otros, el imponente *Tratatto di Semiotica Generale* (1975) y la *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984)— y los mecanismos y la teoría de la recepción: una ecléctica paleta que se amplía desde 1980 con la aparición de varias novelas suyas.

Filósofo de formación, Eco empezó con Tomás de Aquino, sobre cuyas ideas estéticas se doctoró (la tesis se publicó en 1956). Es el momento en que se produce en Italia la deflagración de los debates artísticos e intelectuales; con una economía en crecimiento, se discute por todas partes sobre el marxismo y la herencia liberal, centralmente marcada por Croce —demasiado trabado éste por la búsqueda en todos los géneros de alguna forma de «Lyrizität» (p. 52)—; un idealismo de filiación romántica el suyo, señala Eco, que no da cuenta del modo como actúan los nuevos procedimientos de exploración artística, un Joyce, un John Cage o un Antonioni (pero Croce es, después de Tomás de Aquino, el autor italiano más citado en el *Index nominum et rerum* que lleva este tomo al final; de paso: un caso próximo es el de Gramsci). Su participación en el «Gruppo 63», la neovanguardia italiana —toma parte en la sesión constituyente en Palermo—, al que luego dedica abundantes artículos, hacen, al poco de Eco, algo parecido a un portavoz de esas formas nuevas. Actualmente dirige un Grupo de Investigación sobre semiótica en la Universidad de Bolonia, pero continúa presente públicamente, al mismo tiempo fiscal y divertido observador en asuntos de cultura.

Con *Il nome della rosa* (1980) de pronto la novela de un estudioso es un éxito inaudito de ventas. Claro que el denso centón histórico-policíaco contiene innumerables citas disfrazadas —de Huizinga y de Curtius ha saqueado Eco material de Kempis, Silesius, Tauler o Eckhart (p. 6)—; tampoco faltan las autocitas o las referencias a la actualidad italiana, así que Stauder puede hablar con buenos motivos de un principio constructivo intertextual (p. 7 y ss). Guglielmo da Baskerville, un franciscano empirista sobresalientemente dibujado como carácter «profundo», hace de Sherlock Holmes en una abadía medieval cuyo inevitable laberinto está en la biblioteca, que, de acuerdo con Stauder (p. 74), si materialmente es manierista, en el plano simbólico tiene estructura de rizoma. La primera conversación trata luego de *Il pendolo di Foucault* (1988), de construcción estilística más compleja que *Il nome*; Belbo tiene ahora mucho de autobiográfico. En una Italia sacudida por las Brigadas Rojas y el caso Moro pretenden Casaubon y sus dos amigos reconstruir el plano del *templo*, obsesionados por el «punto fijo». No sin pujos de ambición, en la entrevista (p. 43) declara el escritor que quiso hacer con Belbo y los esotéricos en el plano de los significados lo que Joyce hizo con los significantes en el *Finnegans Wake*: romper la «totalidad» de las ideas, para después combinarlas. Quizá es por esto que, más que la abundancia de gnosias y cabalística que sirve, lo que queda de la novela son las historias paralelas.

En *L'isola del giorno prima* (1994), hay más atención a la naturaleza; Eco se detiene además en muy sugestivos detalles sobre su práctica como novelista. Así, sobre el trabajo con los preparativos, y sobre los torrentes de lírica barroca que devo-

ró en esa fase: italiana, no habrá que decirlo, pero también Gryphius o Góngora; y moralistas de la época, y «no pocas» novelas del siglo XVII, y teóricos barrocos de la novela, y científicos como el jesuita A. Kircher. El autor viaja además a las Fidji, y se zambulle en informes históricos de los viajes de descubrimiento en aquella región (p. 66). Stauder aprecia un crecimiento de la ironía desde *Il nome* hasta *L'isola*. *Baudolino* (2000) es el extenso relato de las andanzas del apicarado personaje de ese nombre, que tanto en sus embustes como en su celo por publicarlos no queda muy lejos del barón de Münchhausen; no faltan las discusiones eruditas sobre Dios, el mundo o la existencia del vacío, ni pasos de profunda seriedad. *Baudolino*, un *Bildungsroman* (p. 98) en la intención del escritor, es la historia del crecimiento interno del protagonista.

El tiempo de las novelas de Proust, Joyce y Th. Mann, según Fiedler (citado en p. 9), al parecer ya ha pasado, y el discurso postmoderno ya no se dirige a la élite, sino al público; pues bien, si las interrupciones y excursos son parte del registro paródico de una posmodernidad volcada a visitar el pasado con ironía, «in modo non innocente» (Eco, citado en p. 76), son éstas indudablemente novelas posmodernas. (Viene aquí a cuento la afinidad, tantas veces subrayada, entre Borges y Eco, porque ya en 1964 imitaba Eco el tan característico juego borgiano con falsas fuentes bibliográficas, señala Stauder (p. 12)). Pero son no menos novelas filosóficas, de asunción total de una vida; al final de *Il nome* Adso, ya envejecido, mira a su vida pasada, en *Il pendolo* es Casaubon el que lee los archivos de ordenador de Belbo cuando éste ya ha muerto y en *L'isola* el narrador anónimo encuentra al final los registros de diario de un Roberto desaparecido. También son filosóficas en este sentido novelas como *Jacques el fatalista* o *La montaña mágica*, por cierto.

El capítulo 5, *Stationen von Ecos Biographie*, es casi un balance provisional de la trayectoria del autor, que cumplía entonces 70 años (la entrevista es de diciembre de 2002). Colaborador incesante de diarios y seminarios sobre temas de actualidad, a este profesor tan poco amurallado frente al mundo exterior le ha ocupado su propio país desde el principio. En *Diario mínimo* (1963) está la Italia desarrollada del Norte, pero también «la realidad sociológica de la opresión y de la heterodirección». Tras dimitir de sus responsabilidades en Acción Católica, inmediatamente después de acabar los estudios encuentra empleo en la RAI de Milán (1954), y por los pasillos puede encontrarse un día a Brecht, otro a Boulez o a Stravinsky; colabora con Berio, el gran compositor, y a través de él conoce a I. Calvino y a R. Barthes. Detalle regocijante: un ensayo suyo de los 60 en *Rinascita*, el órgano cultural del PCI, que intenta señalar ciertas deficiencias de la teoría artística de los comunistas, provoca un pequeño terremoto (con la intervención algo fundamentalista desde Francia de un entonces desconocido Althusser, p. 146).

Acaso pensando en un público de estudiantes de los primeros semestres, Stauder ha añadido a esta edición en *paperback* cientos de notas al pie, no pocas innecesariamente «enciclopédicas». Salvando las distancias, en su aproximación al entrevistado a veces pensamos en el respeto envarado de Eckermann frente a Goethe, y echamos de menos la verba chispeante de entrevistas literarias como las de Fritz Raddatz en los 70. En cualquier caso, no parece que Eco deplora la vaporización de los «grandes relatos legitimadores» que se anunció hace ya tiempo; sus anti-

guos entusiasmos por el estructuralismo, pongamos por señalado ejemplo, no le impidieron reconocerlo en su básico valor instrumental. Alerta como ha estado siempre al ejercicio y a los límites heurísticos de los diversos modelos interpretativos, por lo mismo no cabe trazar una cesura entre su obra «académica» y las novelas, que, con todas las dosis de deformación irónica que se quiera, de algún modo ejecutan responsablemente sus desarrollos teóricos. Todo parece analizable por el pragmatismo metodológico de Eco, que afirma y acepta las evidencias de la disonancia y la discontinuidad que articulan nuestro mundo de hoy; estuvo al principio de las vanguardias estéticas del posfascismo, y seguramente está también en el epílogo. Desde más o menos *Apocalittici e integrati* (1964) y con elementos de una generosísima combinación de saberes, Eco ha ido elaborando paradigmas terminológicos para las realidades que surgían con la implantación de los *mass media* y la nueva industria cultural. Pero de él aprendimos algo más que una taxonomía. La obra de arte es infinitamente interpretable por los destinatarios, ha dicho de varios modos, y nuestro cometido, sin ceder ante la «orgía de la inefabilidad» y sin demasiado respeto a los viejos valores del *Kitsch*, tranquilizadores pero ilusorios, está en el examen riguroso de la textura de su sustancia expresiva.

Ángel REPÁRAZ

Hanne JANSEN: *Densità informativa. Tre parametri linguistico-testuali. Uno studio contrastivo inter- e intralinguistico*. Copenhagen, Museum Tusculanum Press, *Etudes Romanes* 52, 2003, 225 pp. + apéndices.

Señala la autora, en la *Premessa*, que el volumen constituye una versión revisada de su *tesi di dottorato di ricerca in linguistica italiana*, y recuerda que al menos en dos ocasiones anteriores había realizado ya una presentación preliminar de la noción tripartita de «densidad informativa» que defiende. La primera de ellas con motivo de la celebración en Madrid, en junio de 1996, del IV congreso SILFI, en el que quien esto escribe también participó y tuvo la oportunidad de asistir a las intervenciones que daban a conocer el proyecto de estudio contrastivo que un grupo de investigadores de Copenhagen estaba realizando, «Mr. Bean in danese e in italiano», entre las que se encontraba la comunicación de Hanne Jansen «La densità informazionale. Parametro fondamentale nel confronto di testi parlati e testi scritti» (Navarro Salazar, M. T. (ed.): *Italica Matritensia. Atti del IV congresso SILFI*, Madrid, junio 1996. Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 241-158).

Consecuencia directa del interés suscitado por dicho proyecto y de los fructíferos contactos auspiciados por el congreso fue la publicación en esta revista de un artículo descriptivo del planteamiento y previsión de resultados del citado estudio contrastivo, firmado por todos los investigadores integrantes del grupo danés (Jansen, H., Jensen, B.L., Jensen, E.S., Korzen, I., Polito, P., Skytte, G., Strudsholm, E. (1997): «Testi paralleli scritti e orali, in italiano e in danese. Strategie narrative», *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, pp. 41-63).

El segundo trabajo recordado por H. Jansen es de 1999 y fue recogido como un capítulo de la publicación resultante de la mencionada investigación en equipo (Jan-

sen, H.: «Da riassunto a ridondanza. Densità informativa», en Skytte, G., Korzen, I., Polito, P., Strudsholm, E. (eds.) (1999): *Tekststrukturering på italiensk og dansk. Resultater af en komparativ undersøgelse / Strutturezione testuale in italiano e in danese. Risultati di un'indagine comparativa*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press, pp. 153-251). Y también aquí *Cuadernos de Filología Italiana* se hizo eco de su aparición mediante la correspondiente reseña (a cargo de Javier Ramos, en *CuFI*, 6, 1999, pp. 310-315).

Es sólo una muestra de la atención con la que seguimos la trayectoria investigadora de este grupo de lingüistas daneses, con los que, entre otras cuestiones, compartimos, como italianistas *no italianos*, el interés, teórico y metodológico, por el enfoque contrastivo no sólo como fuente de captación de divergencias interlingüísticas, sino también por su capacidad de proyectar luz sobre fenómenos intralingüísticos que previamente pueden haber pasado desapercibidos e incluso haber sido considerados distinciones universales en lugar de específicas de la lengua en cuestión.

El libro que ahora nos ofrece Hanne Jansen confirma nuestras expectativas: con él culmina, con precisión y rigor, la línea personal de investigación emprendida dentro del citado grupo.

Está articulada la obra en diez capítulos, de los cuales los cuatro primeros desempeñan una función preparatoria, los tres siguientes se concentran en la definición de cada uno de los tres parámetros de densidad informativa defendidos, mientras que los tres últimos se dedican a la presentación de los análisis textuales efectuados, siendo el capítulo final, el 10, de tipo conclusivo. Las referencias bibliográficas, así como una serie de apéndices ilustrativos de pasajes textuales analizados y cuadros reticulares de doble entrada para facilitar la confrontación entre textos analizados, cierran el volumen.

En el capítulo primero, «Introduzione», que como indicábamos desempeña una función preparatoria, se describe de forma clara y precisa la hipótesis que sustenta la investigación, así como los antecedentes e implicaciones de la misma. A partir de una definición de *densidad informativa* como «il rapporto fra la quantità di informazioni che il locutore intende veicolare con il suo testo e la quantità di materiale linguistico impiegata per veicolarle» (p. 9), se identifican tres tipos o parámetros de densidad informativa, diversos pero interrelacionados, «la quantità di informazione», «la qualità dell'informazione» y «la quantità di non-informazione», manifestados en las estrategias: «dispiegare» vs. «riassumere», «spartire» vs. «integrare» y «diluire» vs. «non-diluire»

En el capítulo segundo, «Il quadro teorico generale: un approccio triadico», se describe y justifica la opción de adoptar un enfoque ecléctico basado en una perspectiva funcional, otra cognitiva y otra textual, conjugando y supliendo entre sí las posiciones representadas sobre todo por Halliday, Langacker y Van Dijk, es decir, siempre dentro de un *paradigma funcional* concebido en sentido amplio, lo que permite a la autora solventar las posibles incompatibilidades derivadas de manejar tres fuentes diversas. Con habilidad y rigor va discutiendo, entrelazando y combinando las nociones de base y distinciones pertinentes aportadas por estas tres perspectivas hasta lograr diseñar un modelo propio de producción textual, similar pero no exacto al utilizado en el proyecto «Mr. Bean in danese e in italiano», y cuyo ren-

dimiento será puesto a prueba en el tratamiento de los tres parámetros de densidad informativa.

Para el proyecto «Mr. Bean in danese e in italiano» fue confeccionado un *corpus* de textos, obtenidos en las universidades de Copenhague y Turín mediante la solicitud a estudiantes daneses e italianos, respectivamente, de que, tras asistir a la proyección de dos videos, breves y prácticamente mudos, de la serie *Mr. Bean*, relatasen por escrito y oralmente «ciò che era successo nel filmato» (p. 23). Se trataba de mantener un mismo *input* no lingüístico (de origen inglés y, por tanto, ajeno a las esferas culturales de los participantes en el experimento) que facilitara el control de la situación comunicativa. Como se nos informa en el capítulo tercero, «Presentazione del materiale empirico», los textos analizados en el presente trabajo son una parte de aquel *corpus*, precisamente la correspondiente a la película «La Biblioteca» (*The Library*), constituida por un total de 45 textos. De las ventajas y posibles inconvenientes de utilizar este *corpus* en el análisis que aquí se presenta, de tipo no cuantitativo sino cualitativo, orientado a hacer aflorar tendencias respecto a la estructuración textual de textos daneses e italianos, escritos y orales, se da detallada nota a continuación.

Dada su importancia respecto a la noción de «densidad informativa» objeto de estudio, y tras poner al lector en guardia sobre la vaguedad con que habitualmente se usa el término *informazione*, más con sentido pre-teórico que como noción técnica precisa, se dedica H. Jansen en el capítulo cuarto, «La nozione di informazione», a discutir con sutileza los varios posibles significados dados al término y su distinción de otros afines, para llegar a establecer su propuesta definitoria: «una conoscenza veicolata dal testo (cioè reperibile nel testo), potenzialmente nuova, e basata sempre sull'evo-cazione di una relazione fra due o più entità» (p. 33). En razón de las tres metafunciones de la lengua propuestas por Halliday, y manteniendo siempre el concepto de «relación» como su elemento constitutivo, distingue tres tipos de información, que conciernen, respectivamente, a las relaciones interpersonales, las relaciones textuales y las relaciones ideacionales. Respecto a este último tipo de información, la ideacional, señala la autora que no ha de entenderse como la descripción de hechos verificables ('factual'), sino que —decantándose decididamente por un concepción de neta ascendencia cognitivista— está constituida por propuestas de interpretación de la realidad, es decir, por imágenes mentales (*conceived situations*). El conjunto de imágenes mentales de acciones, procesos, eventos o estados forma el sustrato de contenido del texto, el «argumento» que el locutor desea activar en la mente del interlocutor. Ahora bien, es posible verbalizar una misma situación de base de diversas formas (*construals*), en virtud de fines comunicativos específicos, situando en primer plano o en el fondo (*figura/fondo*) ciertos aspectos del evento y ciertos eventos respecto a otros. Esta distinción (*conceived situation/construal*) sustenta los tres parámetros textuales apuntados para calibrar la densidad informativa de un texto, determinados a su vez por tres tipos de elecciones estratégicas por parte del hablante, que corresponden a las tres fases del modelo de análisis propuesto (si bien estas estrategias no actúan independientemente sino que mantienen relaciones de interdependencia).

En la primera fase (que trata por extenso en el capítulo quinto), centrada en el parámetro «dispiegare»/«riassumere», prescindiendo en la medida de lo posible de

las verbalizaciones concretas, se identifica a cuántas y a cuáles imágenes mentales de eventos y estados remite el texto, considerando si estas informaciones ideacionales son dadas de manera explícita, implícita o bien son omitidas, es decir, teniendo presente la actividad inferencial requerida del receptor, por lo que la autora plantea y discute las nociones de información explícita e implícita, al igual que señala y describe las diversas categorías de informaciones ideacionales virtuales (1.º grado, 2.º grado, externas, internas, etc.). El procedimiento de análisis propuesto consiste en inventariar todas las informaciones explícitas (ideacionales) encontradas en todos los textos del *corpus* (lo que implica establecer las unidades de información y su homologación, que explicará después), con el fin de poder confeccionar una lista de informaciones virtuales que será la base de confrontación de cada uno de los textos analizados más tarde individualmente. Es evidente que este primer paso es factible, por muy laborioso que resulte, por el hecho de operar sobre un *corpus*, homogéneo pero diversificado, resultante de un mismo *input*. Cabría por tanto, a mi juicio, deducir que disponer de un *corpus* de tal naturaleza constituye una *conditio sine qua non* para poder acometer el análisis, porque ¿cómo establecer si no la lista de informaciones virtuales suministrables a partir de un fragmento de realidad? Cualquier modelo mental, incluido naturalmente el que pueda formarse el analista, como cualquier representación verbal de ese modelo mental serán siempre, por definición, incompletos. Reserva que no escapa a la consideración de H. Jansen, quien en diversas ocasiones se refiere a ella, como por ejemplo en la p. 160: «Va sottolineato di nuovo che il trattamento a cui vengono sottoposti i testi —cioè l'elaborazione di una lista di u.i. virtuali e il confronto (almeno preliminare) in base ad essa— è possibile in larga parte grazie al carattere particolare di questo corpus», si bien, a continuación, hace hincapié en que: «Ciò non toglie però che le discussioni nei capitoli precedenti (sul rapporto fra implicito ed esplicito, sul carattere dell'unità informativa, sul concetto di correlazione prototipica ecc.ecc.) e i risultati del confronto concreto [...] possano fornirci da una parte dei parametri utilizzabili e pertinenti nel rilevamento della densità informativa, e dall'altra parte degli indizi sulle correlazioni generali fra variazione diamesica e variazione interlinguistica e le strategie legate alla densità informativa».

Cuando el hablante ha seleccionado las informaciones ideacionales que va a emplear en su texto las debe organizar dentro de él, pasando así de la organización pre-verbal a la estrictamente verbal, lo que constituye la segunda fase del análisis, a cuya exposición y discusión se dedica el capítulo sexto. Llegar a definir la unidad de información como «una messa in relazione di due (o più) elementi di contenuto non relati in partenza» (p. 71), permite a H. Jansen discutir y clasificar sus posibles correlatos concretos, lingüísticos, sobre todo sintácticos, usados para textualizar las informaciones explícitas de forma más o menos densa, según los polos «spartire» e «integrare», teniendo presente la distinción entre *foregrounding* y *backgrounding* (en la que subsume las de *tema/remata*, *dado/nuevo*), y el grado de prototipicidad y/o iconicidad de ciertas construcciones respecto a otras. No es posible intentar siquiera ofrecer un resumen de la diversidad de fenómenos discutidos y evaluados, siempre sobre la base de ejemplificaciones textuales, pues se correría el riesgo de dar una imagen empañada de la enorme riqueza y finura operativa desplegada en este capí-

tulo, quizá una de las máximas aportaciones del libro. Y es precisamente esa amplitud de material lingüístico minuciosamente examinado la que hace resaltar una carencia del volumen, formal pero eminentemente funcional: la falta de un índice analítico que, mediante remisiones internas, agilizara la localización de los tratamientos dados a los diferentes fenómenos a lo largo de todo el estudio, incluido el análisis, facilitando así su consulta puntual. Carencia, por otra parte, no muy compleja de remediar en próximas ediciones.

La tercera fase del análisis tiene por objetivo captar la «quantità di non-informazione», es decir, aquellos elementos lingüísticos que el hablante decide incluir en el texto pero sin que aporten información ideacional, sino que desempeñan funciones interpersonales y/o textuales, según la estrategia del «diluire» (o «non-diluire»). En razón de la tipología narrativa de los textos del *corpus*, se delimitan los elementos que constituyen el argumento del texto y aquellos otros que pueden ser vistos como cortes verticales respecto al desarrollo horizontal de los eventos, para los que se proponen dos categorías principales: comentarios y señales/operadores. También aquí (capítulo séptimo) se verifica la operatividad de dichas categorías (y posibles subcategorías) mediante el análisis de segmentos textuales concretos.

Se entra a continuación en la tercera parte del libro, aquella dedicada a la confrontación material de los textos, que se inicia en el capítulo octavo, en el que la autora se enfrenta, en primer lugar, a la ardua tarea de pasar de la segmentación de unidades informativas concretas en cada texto, a la elaboración de una lista común de unidades informativas virtuales, mediante un proceso de homologación basado en la posible sinonimia (léxica, sintáctica y contextual) existente entre las diversas manifestaciones concretas. Describe y explica a continuación la forma de presentación de los textos mediante cuadros reticulares de doble entrada, que (una vez superado el primer impacto inquietante que las representaciones esquemáticas suelen provocar en el lector) proporcionan una visión de conjunto inmediata, tanto por lo que se refiere a la relación entre unidades informativas explícitas y no explícitas en cada texto, como por lo que respecta a la distribución de los diferentes correlatos lingüísticos asociados a las unidades informativas explícitas, sea interlingüísticamente (textos italianos/daneses) como diamésicamente (l. escrita/oral).

Según la autora, el capítulo noveno constituye «il banco di prova del modello d'analisi proposto in questo lavoro» (p. 188), puesto que en él, mediante la lectura explicativa de los cuadros reticulares en que se analizan los diversos textos (italianos/daneses, escritos/orales), pormenorizadamente se va dando cuenta del óptimo rendimiento operativo del modelo diseñado, que permite identificar los criterios seguidos por los hablantes al elegir entre cada una de las estrategias definidas respecto a los tres parámetros de densidad informativa. Y todo ello introducido por unas preciosas por precisas consideraciones sobre la tendencia a la categorización, tan profundamente arraigada en la mente humana, que, equilibrando la especificidad del texto individual, es en última instancia la que hace conmensurables los textos.

El capítulo 10, conclusivo, hace honor a su título «Densità informativa: sinergia di scelte strategiche», pues, tras el minucioso esfuerzo llevado a cabo, teórica, metodológica y aplicativamente, para poder ofrecer un modelo de análisis que eficientemente pueda dar cuenta de una noción tan compleja como la de *densidad informa-*

tiva, es aprovechado por la autora para subrayar la validez de algunos de los resultados obtenidos, pero sobre todo para insistir en el hecho de que —como ha quedado demostrado— es posible describir la noción de *densidad informativa*, por muy polifacética que sea, como la consecuencia de la interacción de elecciones estratégicas del usuario respecto a sus tres parámetros constituyentes.

Aunque no sea posible plasmar en tan poco espacio siquiera un resumen de la riqueza de contenidos y sugerencias que este libro encierra, valga al menos esta reseña como estímulo para su lectura y estudio.

Pura GUIL