

En Italia Diaghilev entra en contacto con la vanguardia futurista (Balla, Depero y Prampolini) y se establece entre ellos una relación bastante estrecha. No hay que olvidar el peso específico que la danza, la música y la escenografía tendrán en los manifiestos *futuristas redactados en torno a la primera guerra*.

Todos los elementos hasta ahora citados van a confluír en lo que supondrá la primera gran revolución dentro del mundo del teatro en el presente siglo; es decir, en el nacimiento de la figura del director como personaje capaz de englobar y visualizar todos los componentes que tomarán parte en la representación.

Numerosos son los nombres de directores que vienen a la memoria, Meyerhold, Reinhardt, Appia o Craig van a ser sólo una muestra de la primacía que el director adquirirá en el ámbito teatral a lo largo del siglo. Sin embargo, el nuevo personaje tarda en comparecer en la escena italiana, aún cuando no falten autores que se preocupen por el montaje de sus obras como es el caso de D'Annunzio, habrá que esperar a los años treinta tanto para que acuñen los términos *regista* y *regia* como para que nazca una escuela específica para directores teatrales.

Mientras en la primera parte ha prevalecido el punto de vista temático, en la segunda Franca Angelini propone una cronología encaminada, por una parte, a respetar la sucesión temporal y, por otra, a proporcionar una visión de conjunto de acontecimientos contemporáneos acaecidos en una extensa área geográfica.

Con el fin de facilitar la comprensión, la autora divide esta segunda parte en cinco apartados. Cada uno de ellos va acompañado de una pequeña introducción referida a los eventos más destacados ocurridos en ese período y de un cuadro cronológico en el cual va mencionando de forma escueta algunos datos de interés; por ejemplo, fechas y lugar de estreno de obras tanto en Italia como en Europa, inauguraciones o cierres de teatros, publicaciones, formaciones de compañías teatrales, congresos.

Para concluir, el libro ofrece una amplia bibliografía de cada uno de los temas tratados y de los personajes más importantes que han ido apareciendo a lo largo de sus páginas.

D'ANNUNZIO, Gabriele: *El Placer*, Ed. de Rosario Scrimieri, Madrid, Cátedra, 1991, 479 pp.

Carlos LÓPEZ CORTEZO

Con sólo cuatro años de diferencia se han publicado en España tres traducciones de la primera novela de Gabriele D'Annunzio (1863-1923), *Il Piacere* (1889): la de 1987, traducida al catalán por Assumpta Camps, la publicada por Mondadori, en 1990, traducida por Angel Crespo, y la de Cátedra, Letras Universales (1991), traducida por Rosario Scrimieri, objeto de esta reseña. Este interés por *Il Piacere* —independientemente de la circunstancia de que la prescripción de los derechos de autor sobre la obra de D'Annunzio pueda constituir un incentivo más para su reedición— pone de manifiesto algo que la traductora dice en el documentado e interesante estudio que precede a la novela y que constituye el rasgo definitivo —perseguido, como se sabe, expresamente

por Cátedra para su colección de Letras Universales— que hace que la aportación de Rosario Scrimieri, además de ser una excelente traducción, cumpla una importante y específica función al poner al alcance del lector el variado y complejo contexto cultural e intertexto literario que rodea la creación de la obra dannunziana.

Dice la autora a propósito de la fascinación que todavía ejerce esta novela sobre el público que en *Il Piacere* se despliega «un mundo lleno de belleza», captado en toda su viveza y fuerza precisamente si seguimos o nos dejamos llevar por la «mirada fascinada del narrador mismo que nos lo va mostrando». Y en esto radica uno de los desafíos de esta traducción: trasladar al español la brillantez y la riqueza del lenguaje figurativo y de las imágenes dannunzianas, el preciosismo y el culto a la sensorialidad/sensualidad de la palabra propios de este autor, proyectado todo ello tanto en las descripciones de los espacios interiores, como de la ciudad de Roma y de distintos paisajes, en diversas horas del día y de la noche, y a lo largo de las diferentes estaciones del año.

El hallazgo de las equivalencias figurativas adecuadas, la conservación de los campos semánticos elegidos por el autor en las series o concatenaciones de imágenes, el sostenimiento del registro «aulico», consonante con el mundo preciosista y decadente de la novela, el mantenimiento del ritmo y la puesta en evidencia de las simetrías de los períodos, respetando la traducción el intenso uso de los signos de puntuación propios de la prosa de D'Annunzio, son elementos que hacen que la labor realizada por la traductora responda a su propósito de llevar a cabo una traducción que ha optado por la fidelidad en vez de por la «recreación». Nos hallamos, por tanto, ante una traducción «transparente», en la acepción, diríamos, filológica, de la palabra, que no llama la atención sobre sí, que con naturalidad deja traspasar la voluntad estilística y figurativa de su autor a la prosa castellana, sin que por ello no existan momentos en la misma, al ser cotejados con el texto original, de feliz resolución de las imágenes («... una danzatrice che aveva in su la fronte bianca come il marmo di Luni un' accensione di chiome rosse, ...» / «... una bailarina sobre cuya frente, blanca como el marmol de Luni, ardía una llamarada de cabello pelirrojo, ...»), o de desviación del texto original, como en el caso de la aparente sencillez de la frase con que comienza la novela, «L' anno moriva, assai dolcemente» y que plantea al traductor desde los mismos comienzos un problema fundamental de estilo (puede elegir, como hace Angel Crespo, la versión de «El año moría, muy dulcemente», recalcando así la sensualidad y fragmentariedad inherente al discurso decadente con un resultado, a mi modo de ver, excesivamente manierista; o «L' any moria molt dolçament», de la versión de Assumpta Camps donde ese registro se ve atenuado); o la opción por la sencillez que hace la traductora, «El año moría dulcemente», donde la frase fluidamente engarza con los enunciados que siguen y donde la simple yuxtaposición de los significados del verbo y del adverbio, sin pausa enfática ni modalización alguna, deja, sin embargo, entrever suficientemente la contradictoria languidez y laxitud de la sensibilidad decadente.

La introducción, como se ha dicho anteriormente, constituye un detallado y profundo estudio de la novela dannunziana. La primera y última parte están dedicadas a proporcionar una visión general de la poética y estética del autor así como de la aceptación y repercusiones que en la literatura española ha tenido la obra completa dannunziana hasta nuestros días. La parte central del estudio se dedica, en cambio, al tratamiento de los

principios de poética y estética que interesaron a D'Annunzio durante la generación de *Il Piacere* y a un análisis detenido del contenido, temas, estructura, y tiempo de la novela. Respecto a la primera cuestión, la autora pone de relieve lo decisivo del momento literario que rodea a la redacción de *Il Piacere*, momento que afecta al desarrollo de la novela europea contemporánea, poniéndose en evidencia la aportación de D'Annunzio en la modernización de la poética narrativa en Italia, hasta el punto de poderse considerar la primera novela dannunziana como un libro manifiesto de la poética de las correspondencias en Italia (no, sin por ello, percibirse en la misma, según estudio, un actitud dialéctica respecto a dicha poética, una puesta en evidencia «del peligro inherente a una entrega cerrada y exclusiva a la visión simbólica decadente, constructora de universos exclusivos y artificiales al margen de la inmediata experiencia de la vida»). Así mismo se pone de relieve cómo en esta obra comienzan a resquebrajarse los principios de la novela decimonónica: la ruptura del equilibrio entre narración y descripción, el incipiente autobiografismo, la digresión ensayística, la presencia de fragmentos de intensa expansión lírica, aspectos que preludian la caída en *Il Piacere*, dice la autora, de la novela como género dotado de una organización narrativa definida según los cánones inmediatamente precedentes y que están anticipando todos ellos lo que será *Notturmo*, la culminación de la prosa narrativa experimental dannunziana. Son de gran utilidad, a este respecto, las citas de los escritos críticos del propio D'Annunzio sobre poética narrativa, que difunden en Italia los contenidos de los debates que sobre la novela se están produciendo en ese momento en Francia, así como la profundización sobre los temas de poética narrativa que en dichas citas se verifica, siendo únicamente de lamentar que su versión tipográfica no haya sido un poco más generosa para con la vista del lector.

Respecto a los contenidos referenciales filosóficos y literarios se subraya en la introducción, partiendo de los estudios comparatistas de Guy Tosi, la fuerte presencia en la novela del pensamiento de Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación*), especialmente a través del *Journal intime* de Amiel, poniéndose en evidencia, por parte de la autora, cómo la reflexión existencial y estética de estos autores construye el capítulo primero, libro segundo de la novela, siendo el engarce y sucesión de los pensamientos del protagonista, entrelazados al ritmo de acontecimientos externos temporales, el impulso que hace progresar la narración desde un motivo filosófico existencial hasta su culminación en una apasionada meditación sobre la poesía. La presencia de Schopenhauer también se pone de relieve en este estudio a través del resalte de un tema decadente por excelencia, el motivo del amor y de la muerte que, sin desempeñar el protagonismo que tiene en sucesivas novelas de D'Annunzio, como en *Il trionfo della morte*, constituye, sin embargo, una constante figurativa a lo largo de *Il Piacere* (en notas a pie de página van apareciendo puntualmente a lo largo de la novela las menciones de la traductora sobre este tema reiterativo, así como de otros motivos —el de las rosas, el del amor en la carroza— constituyendo su trabajo, en este sentido, una verdadera aportación en el ámbito de la crítica temática). Es posible que la puesta en relieve del motivo del reloj joya, dedicado a una cierta Hipólita, y que condensa el binomio amor-muerte propio de la metafísica del sexo de Schopenhauer, haya tenido su parte de influencia sobre el diseño de la portada del libro, normalmente ilustrada en otras ediciones con grabados relacio-

nados con aspectos de la belleza y el placer, la belleza de Elena Muti y de su mundo, y no con el tema del acabamiento del amor y de la muerte.

A este respecto, y sin olvidar los valiosos análisis que sobre el tiempo y sobre la estructura reflexiva que en sus múltiples niveles ofrece la novela, hay que mencionar el contraste o doble carácter que, a veces, ofrece el estudio introductorio y las notas de esta traducción; estudio en el que, por un lado, converge la actitud filológica anteriormente citada, reflejada así mismo en la cuenta minuciosa que se da del rico entramado intertextual subyacente a la prosa dannunziana (ante *Il Piacere* no sólo se siente el placer del texto sino también del intertexto), y donde confluyen los más significativos autores del romanticismo y del simbolismo europeos, desde Goethe y Shilley, hasta Flaubert, los hermanos Goncourt, y Péladan, sin olvidar la presencia decisiva de Baudelaire; y estudio, donde por otro lado, aparecen determinados momentos de abandono, al igual que ocurría en la traducción respecto a la resolución creativa de ciertas imágenes, a una escritura y reflexión críticas matizadas por los reflejos y las sombras, tanto en el aspecto temático como en el formal, de la propia meditación decadente, efecto de ese ensimismamiento que todo gran autor puede producir sobre quienes se acercan a su obra, y que no es incompatible, como lo demuestra este estudio, con la actitud filológica.

GOLDONI, Carlo: *La posadera*. Introducción, traducción y notas de María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1991, pp. 113.

Violeta DÍAZ-CORRALEJO

La traducción de una gran obra de un gran autor tiene siempre (siempre que está bien hecha) el obvio interés de facilitar su lectura a todos aquellos que no pueden gozar la plenitud de su versión original. En este caso, se le añade el de la insólita introducción de María Hernández que constituye, por su longitud, profundidad y rigor, un eficaz medio de acceso a la obra y a la personalidad de Carlo Goldoni.

Estructurada en círculos concéntricos o en aspectos cada vez más concretos, permite al lector acceder a la comedia disponiendo de los datos necesarios para una más rigurosa apreciación.

Parte la introducción del estudio del medio más amplio, el geográfico y el social, la Venecia del siglo XVIII, concentrándolo luego en los momentos de fiesta urbana en los que se inscribe el espectáculo teatral, o el fenómeno del juego, que se incorporan al teatro goldoniano por varios caminos.

Se reduce después el ámbito al ambiente específicamente profesional: el mundo del teatro, analizado en todos sus aspectos, minuciosidad necesaria cuando se considera la repercusión que de cada uno de ellos se puede constatar en la obra dramática de Goldoni.

El empresario, al que el profano suele considerar relativamente ajeno al teatro —«es sólo el individuo que invierte dinero en un espectáculo»— y que, sin embargo, es fundamental, y en el siglo XVIII imprescindible, para pensar en la posibilidad de montar una obra. Se puede atisbar así la incidencia de las relaciones del autor con sus