

de nuevas escenas. En la práctica teatral de la época, tanto el compositor como el libretista tenían que adaptarse en aras del éxito de la obra o de sus cantantes. Podrían recordarse aquí muchos casos que hoy nos pueden sorprender pero que eran prácticas normales y aceptadas en el siglo XVIII, como esas arias en las que un cantante se lucía especialmente y que llevaba siempre consigo, imponiendo su inclusión en todas las óperas en las que intervenía; o la inclusión de arias nuevas para dar más importancia al papel desempeñado por un o una cantante; o la supresión de escenas enteras para adaptarse a los gustos cambiantes del público, etc. Está claro que, tal como afirma Gronda, el prestigio del estatuto de autor todavía no estaba muy desarrollado en aquellos años.

En el libreto vienés se modifica sobre todo el segundo acto, del que desaparecen arias, se añaden otras y se cambian escenas, resultando casi una reelaboración de la ópera que no está a la altura del texto de Praga ni en lo musical ni en lo literario, lo que ha hecho que se haya renunciado casi siempre a la puesta en escena de esta versión. Pero tradicionalmente se han mantenido las arias más hermosas (*Dalla sua pace, Mi tradi quell'alma*) y se han añadido al texto de Praga, formando así lo que Stefan Kunze ha llamado la *opus ideale* que se ha consolidado históricamente. Por este motivo, al conocedor actual de la ópera mozartiana puede sorprenderle el texto de esta edición. En definitiva, Gronda nos presenta un texto alejado de las contaminaciones, aunque nos advierte que no sólo pretende resolver el problema filológico, sino también llegar a una comprensión profunda de la ópera y, sobre todo, estimular un análisis interpretativo que aclare el momento genético, la relación con las convenciones teatrales de la época, la coherencia dramática y musical, además de la recepción en la sensibilidad del público.

En la introducción hay también una clara reivindicación de la labor de Da Ponte, del que se resalta su capacidad para alternar en la dimensión cómica de la obra otros registros: la pasión amorosa, el dolor, la ira y la muerte. Es cierto que todo esto se apoya en una excelente música, pero hay que reconocer que el texto soporta una lectura independiente por sus propios valores literarios, por su capacidad para individualizar estilísticamente a los personajes, por la agilidad verbal que se convierte en diálogo y movimiento; y en todo esto hay sin duda una asimilación de la lección teatral goldoniana. El propio Da Ponte es consciente de su valor y se considera a sí mismo como coautor de la obra. Esta reivindicación es importante en un momento en el que se multiplica el interés por los libretos de ópera y su relación con la literatura. No hay que olvidar que en el siglo XVIII la ópera es quizás la manifestación más importante de la cultura italiana.

La edición se cierra con una importante aportación bibliográfica que recoge las más importantes publicaciones sobre esta ópera, sobre el mito en el que se basa, sobre los textos utilizados y sus autores.

KRYSINSKI, Wladimir: *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1995, 357 pp.

Mirella MAROTTA

Resulta interesante reseñar una obra de crítica sobre algún aspecto de la literatura italiana hecha fuera de Italia por lo que aporta de visión distinta de la que se está acostumbrados a leer. Es el caso de este libro de Krysinski, en el que se estudia el teatro, y en general la «poética» de

Pirandello a la vez que se pone en relación la obra del autor italiano con otros teatros y otras poéticas anteriores y posteriores a él. Partiendo de la premisa poco discutible de que la práctica discursiva de Pirandello resulta fundamental para intentar definir el espacio de la modernidad, tanto en lo referente a sus núcleos temáticos como a sus rasgos formales, a la vez que demostrando a través de un amplio aparato crítico que la obra del autor siciliano se ha convertido en una suerte de espejo, causa y efecto de las diferentes prácticas, comentarios y reacciones que forman el discurso moderno, el libro que aquí nos ocupa se propone hacer un estudio que se inscriba dentro del ámbito de la literatura comparada, pues el autor afirma que sólo desde el comparatismo se garantiza un análisis en el que se relacionen dialécticamente lo concreto de la obra —su sustancia textual, su discurso— y la fascinación que dicha obra ha ejercido en los críticos, lectores y espectadores desde hace más de medio siglo. Sigue diciendo el autor que si se está de acuerdo en que la comparación en literatura reside en relacionar estructuras entre sí para entender mejor su totalidad, las transformaciones que se operan de unas a otras, su autorregulación, no es posible no admitir que Pirandello constituye un problema de literatura comparada por excelencia.

El programa de la obra es el de construir una intertextualidad relacional en la que se esboce la evolución del teatro y de la literatura en general desde Cervantes a Pirandello pasando por una serie de obras que la crítica ha considerado tradicionalmente como «modernas», entre las cuales las de Strindberg, Chéjov, Lenormand, Sartre o Gombrowicz. Frente a todos estos escritores, dejando a un lado naturalmente el caso de Cervantes, Pirandello se constituye en objeto de conocimiento al considerársele paradigma, modelo, de una práctica discursiva y textual global. El objeto fundamental del libro será, por tanto, definir ese paradigma, describir lo que el autor denomina el «pattern» pirandelliano, ver cómo las estructuras compositivas de sus obras van evolucionando desde las de los primeros años hasta las de la madurez y decidir por qué tanto los críticos como los autores de obras de teatro que han escrito a partir de él han considerado este «pattern» modelo de modernidad y han tenido que partir siempre necesariamente de él. Tenemos que decir que, como puede apreciarse, queda muy claro desde el principio del libro el concepto y extensión que el autor quiere dar al término paradigma, que aparece en el título; sin embargo, resulta mucho más difícil de entender el significado del adjetivo «inquieto», pues sólo en un momento se dice, con una afirmación que no llegamos bien a comprender, que «el paradigma pirandelliano resulta «inquieto» porque la lógica de la máscara se experimenta y se plantea como un fatalismo. Pirandello lo reconoce, pero ello no le impide entrar en guerra con el determinismo social de la máscara» (p. 20). La explicación de esta falta de claridad, probablemente, está en el traductor más que en el autor, que con el término inquieto quiere indicar el desasosiego de Pirandello por la contradicción irresoluble entre un arte concebido para contribuir a la mejora de una sociedad y la constatación de que ese arte es extremadamente elitista y personal, subjetivo. Pero incluso desde este punto de vista, nos parece que éste es el punto más débil del discurso de K., que cita las teorías de Gramsci sobre la incapacidad de los escritores italianos para tratar los problemas sociales, pero a través del artículo de Robert Dombroski «Pirandello o il dramma della collettività astratta» que, por las breves notas que da K., nos parece que exagera asignándole a Pirandello un malestar y una conciencia de culpa más fuertes de los que realmente sintió.

Mucho más sólido y muy interesante es el estudio de los distintos elementos que compo-

nen el paradigma de lo pirandelliano. Para empezar, K. cita el episodio de *Il fu Mattia Pascal* en el que las marionetas representan la *Electra* de Sófocles; en el momento en que Orestes se dispone a vengar a su padre, el cielo de papel del decorado se desgarró y Orestes entonces pronuncia una palabras clave para entender el teatro de Pirandello: «Toda la diferencia entre la tragedia antigua y moderna es ésta...: un agujero en el cielo de papel». Para K. éste es el primer elemento del paradigma pirandelliano: su teatro está repleto de agujeros en el cielo del escenario, es decir, de la ficción teatral. El siguiente elemento clave es el perspectivismo o pluralidad de puntos de vista, rasgo que Pirandello hace funcionar desde una doble vertiente; por un lado, a partir de este momento no va a existir en la escena un punto de vista único, que tradicionalmente ha coincidido con el del protagonista, sino que habrá muchos, todos ellos posibles, defendibles y defendidos; pero al mismo tiempo, y como una evolución y una consecuencia de este primer planteamiento, dejará de haber un personaje central o protagonista, con lo que las historias, las verdades de los distintos personajes en escena, se situarán, si no en un posición completamente equivalente, por lo menos en una especie de juego de espejos donde cada realidad refleja y tergiversa la realidad del otro. El tercer elemento del paradigma analizado por K. se centra ya en aspectos formales. En el apartado «Cuatro operadores semióticos en dos cajas: la negra y la china», desde nuestro punto de vista uno de los más interesantes del libro, pasa revista a la obra completa de Pirandello, tomando en consideración tanto los cuentos como las novelas y el teatro, para concluir que es común a toda su obra la presencia de cuatro operadores semióticos: la voz reflexiva del narrador, el monólogo explicativo del personaje (en cada obra hay un personaje encargado de explicar el qué y el porqué de la intriga), la posición estratégica del autor, que implica un desplazamiento de Pirandello-autor al interior de su obra, en cuarto lugar, el metadiscursos, es decir, la superposición de los niveles de la representación y de la «re-representación» de la acción teatral. Por último, K. se propone descubrir dentro de este contexto, y para completar el paradigma, qué puesto ocupa el concepto de humorismo. Para el autor, el código pirandelliano del humorismo consistiría en desdoblarse cada situación, en minar y subvertir las ideas recibidas y las evidencias; de esta forma, el humorismo se convierte en la base misma de lo dual, de la dinámica de los contrarios, de la subversión y demostración de la incompatibilidad entre los signos de la obra y los signos de lo real, de lo social y de lo individual. El autor cierra esta primera parte del estudio con la pregunta: A partir de todo lo dicho, ¿dónde reside la modernidad de Pirandello? Y se responde que ésta radica en cuatro prácticas, que deduce de los puntos anteriores y que constituyen lo que para él sería una poética de la modernidad: la subjetividad, la ironía, la fragmentación y la autorreflexividad.

Antes de pasar a ver las relaciones concretas entre la poética pirandelliana y la de los otros dramaturgos, el autor se ve en la necesidad de justificar la importancia del método comparatista en sí mismo y su pertinencia en cuanto a la figura concreta del escritor italiano. Para la primera de estas cuestiones se basa en afirmaciones de Julia Kristeva, que habla no de literatura comparada sino de intertextualidad, es decir, del deseo de comprender el texto en la dialéctica de lo múltiple; encontrar un contexto en el que el discurso literario se entiende en toda su complejidad ideológica, estética y semántica. Para la segunda, se pregunta qué es lo que hay en Pirandello que nos haga considerarle un autor moderno, más aún, el precursor de la tragedia moderna. Después de hacer un recorrido por las afirmaciones sobre este tema de un número importantes de críticos, concluye que sólo a través de un estudio que ponga en relación los postulados del

teatro de Pirandello con los de autores precedentes, contemporáneos y posteriores a él será posible responder a esta cuestión. Debemos resaltar que en este capítulo, el que se ocupa de Pirandello en el discurso crítico francés, encontramos un momento muy interesante, no sólo porque sirve al propósito del autor que acabamos de mencionar de dar validez al método comparatista, sino porque recoge de una forma bastante sintética una serie de opiniones e interpretaciones sobre el autor siciliano que aportan en varios momentos sugerencias interesantes y caminos posibles para el estudio.

El punto de partida para la comparación, una vez que ha dejado claro qué es «lo pirandelliano», es la pregunta ¿y qué es «lo moderno»? El autor llega a la conclusión de que lo que caracteriza a la modernidad es el sujeto, lo subjetivo. Partiendo de esta premisa, afronta de forma muy seria y con resultados que nos parecen válidos el definir los rasgos esenciales de una «poética de la modernidad» a la vez que traza la evolución que dicha poética ha tenido a lo largo de su historia. K. marca una línea que parte de Petrarca y pasa por Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Diderot, Novalis, Hölderlin, Hegel, Kierkegaard, Kleist, Buchner, Dostoievski, Strindberg, Unamuno, Baroja, Conrad, hasta llegar a Pirandello, que, de esta manera, se convierte en eslabón de una cadena de «modernos» que preparan el terreno a la disolución del yo. A lo largo de su historia, este segundo paradigma que está definiendo tiene cuatro momentos fundamentales: el descubrimiento de una nueva soledad en Petrarca; la voluntad de conocerse en la totalidad de su naturaleza, expresada con particular fuerza por Montaigne; la subjetividad shakespeariana simbolizada por Hamlet; y el yo romántico, donde la subjetividad se funda en una conciencia infeliz. Así definido el contenido de la modernidad, K. sostiene que Pirandello, a lo largo de su obra, pasa por todas las pruebas en este recorrido de lo subjetivo; para el autor italiano lo subjetivo funciona como vector tensor de las perspectivas o como valor absoluto de un yo irreductible, como conciencia de sí mismo narrativizada. Desde este punto de vista, la obra de Pirandello constituiría una especie de fenomenología empírica de lo subjetivo. Mediante un análisis basado en su mayor parte en las *Novelle per un anno*, K. crea una tipología del yo en Pirandello. Y más importante que ningún otro rasgo, el reconocimiento de que, por mucho que el hombre quiera exaltar su individualidad, no tiene más remedio que aceptar que dentro de cada hombre se siente la presencia de la colectividad, de aquello que no es sólo él mismo en su individualidad; y a partir de este punto, toda una serie de otros corolarios del drama de esta subjetividad a la que no se le permite quedarse sola: el yo como abismo y ante el abismo, el yo como consecuencia de una prehistoria que no es capaz de controlar y tampoco de comprender, el yo como víctima del paso irremediable del tiempo, hasta llegar al yo como máscara y a la dualidad forma-máscara. Será precisamente la máscara el símbolo de esa dualidad yo-los otros: «la máscara engendra un sistema de comportamientos que el hombre lleva a cabo para probarle a los otros hombres lo que en el fondo de sí mismo no es, para demostrarse a sí mismo lo que no quisiera ser» (p. 121).

Pero la subjetividad no es el único elemento que ha hecho que el teatro de Pirandello, y en concreto *Sei personaggi in cerca d'autore*, sea considerado el culmen del teatro moderno. Siguiendo a Cesare Segre, K. elabora una «semiología de la innovación» que le lleva a la conclusión de que lo verdaderamente nuevo, y en ese sentido lo que realmente tiene el valor de aportación fundamental al teatro moderno en *Sei personaggi*, es «decir no al teatro psicológico, realista, dialógico, (...) decirlo entre las cuatro paredes de la escena, comprometer el gesto rutinario de una

puesta en escena orientada hacia lo representable y lo imitable, reirse en sus narices de un teatro de ilusión escénica, perturbar la temporalidad del teatro burgués, fingir la abdicación del autor ante la insistencia molesta de los llamados, en el lenguaje del oficio, personajes» (p. 141). La otra gran aportación de Pirandello al teatro moderno, que el crítico pone de relieve a través del análisis de *Enrico IV*, es la manipulación simbólica del tiempo. En la obra, la tensión entre el tiempo y la subjetividad constituye el factor principal de un juego de repeticiones que se autorreflejan hasta acabar por completo con la individualidad del protagonista.

El primer estudio comparativo que presenta Krysinski es el de Pirandello - Cervantes. Con él establece ya una línea diacrónica para la modernidad cuyos límites cronológicos, ahora ya más reducidos y más concretos que los que proponía en el capítulo sobre la subjetividad, serían el año 1600 por una parte y el 1910 por otra. En estos dos momentos, dos autores que subvierten las reglas de lo establecido y considerado como inamovible para un género literario. El resto de los capítulos sigue una estructura muy lineal y mucho menos compleja que los anteriores; en ellos se comparan los parámetros del teatro pirandelliano con los de autores posteriores: Lenormand en el capítulo «Las rupturas de la mimesis y el crepúsculo del teatro»; Sartre en «Sartre y la metamorfosis del círculo pirandelliano»; Gombrowicz en «La forma interhumana de Gombrowicz: superación de las aporías pirandellianas»; Sartre y Genet en «Genet y la dinámica postpirandelliana del teatro especular»; Strindberg, Chéjov y Valle Inclán en «La poética del pirandellismo y la dinámica evolutiva del teatro moderno» y Peter Weiss, Grotowski, Ronconi, Brecht y John Cage en «Pirandello y las economías disursivas de la modernidad y del postmodernismo».

Como puede apreciarse, es una obra ambiciosa, amplia y que aporta gran cantidad de datos muy interesantes tanto para quien trabaja sobre Pirandello como para estudios posteriores sobre la modernidad. Muy completa y minuciosa también la bibliografía, probablemente uno de los puntos más destacables del trabajo. Su límite, como ya hemos señalado en otro momento, la traducción bastante deficiente, no exenta de incorrecciones e impropiedades en cuanto al castellano, que en muchas ocasiones, llega a dificultar la comprensión del texto.

MAGGIANI, Maurizio: *Il coraggio del pettirosso*, Milano, Feltrinelli, Col. I Narratori, 1995, pp. 316.

Gloria GALLI DE ORTEGA

Es un libro hermoso, contado y leído con pasión, que literalmente atrapa por la historia en sí y por una escritura en apariencia simple pero elaborada al detalle, con la cadencia de la lengua de los textos antiguos, cargada de metáforas que la hacen por momentos altamente poética. Sin embargo, es un libro difícil porque concentra tantos y distintos ingredientes. Cada vez que el lector cree encontrar un hilo y se siente cerca de la comprensión de la historia, el relato toma direcciones insospechadas. Y se agregan episodios, recuerdos, presencias, historias menores, reflexiones metadiegéticas; en fin, elementos ensamblados en un todo muy clásico y muy moderno.

Es clásico el motivo del viaje de un hombre joven, primero por el desierto de Siwa y después, a Italia, al pueblo de los padres. Porque este libro italiano, de un escritor italiano, está