

es el de Leopardi, renueva su actualidad y se ofrece al lector español de hoy como constatación y guía de unas inquietudes existenciales que también en los aledaños del sigloXXI siguen atenazando al hombre.

LEOPARDI, Giacomo: *Cantos*. Edición bilingüe de María de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid, Cátedra, 1998, 953 pp.

Rosario SCRIMIERI

El segundo centenario del nacimiento de Giacomo Leopardi ha sido ocasión de un importante acontecimiento para los amantes y estudiosos de las letras italianas: la edición bilingüe de los *Cantos* del poeta reanatanense traducidos y comentados por María de las Nieves Muñiz Muñiz, publicada por Ediciones Cátedra, Letras Universales. En el ámbito de nuestra cultura existen numerosas y excelentes traducciones de esta obra, bien de carácter parcial o bien completa, como recoge la propia sección bibliográfica de esta edición, pero la publicación que en esta ocasión el lector tiene ante sí de los *Cantos* constituye, además de una valiosa traducción, una verdadera puesta a disposición, para su conocimiento y disfrute, del «universo» que subyace en la generación de los mismos y que presupone la entregada dedicación filológica de una especialista en Leopardi de la reconocida valía y experiencia de la autora.

El libro presenta una arquitectura externa gobernada por el principio de la claridad, por el propósito de hacer legible y comunicable al lector el ingente cúmulo de información que posee la autora; información guiada por una hipótesis «fuerte» de interpretación que le confiere unidad y sentido. La hipótesis es enunciada sintéticamente en la introducción; verificada luego en la interpretación concreta de los cantos y en el reconocimiento de la función que éstos cumplen en la dinámica global de la obra; y probada finalmente en el análisis microtextual en que se resuelven las notas respecto de cada uno de los poemas. La introducción expone de modo concentrado lo que la autora considera el rasgo caracterizador de la identidad poética de Leopardi así como la historia de su recepción en España y un extenso apartado dedicado a la bibliografía. La parte central del libro presenta los poemas y su correspondiente traducción precedidos por un comentario que sistemáticamente se divide en tres apartados: la interpretación de su significado, que a la vez dialoga con aquéllas más significativas de otros autores; una información sobre la fecha de su composición, manuscritos y ediciones (no se ignoran, pues, en el comentario las fases compositivas de cada texto y las vicisitudes de su inserción en la obra total); y una mención a la forma métrica. La parte final, corresponde al extenso y documentado aparato de las notas, última referencia a cada una de las composiciones. La visión amplia y sintética de la introducción general se convierte aquí en un minucioso análisis microtextual, donde emerge la función que los recursos formales cumplen en la formación del significado del poema, así como el amplio y rico entramado de voces de un sinnúmero de poetas y autores: clásicos griegos y latinos, italianos y no italianos que subyacen al verso leopardiano.

Se percibe pues una clara y estudiada arquitectura del libro que paulatinamente va acercando el foco de atención a porciones más pequeñas del texto y que consigue así algo que puede calificarse como el objetivo ideal de la práctica filológico-textual: el reconocimiento y

explicación del uso de los recursos técnico-estilísticos, del valor de los nexos sintácticos y del nivel léxico y semántico; todo ello, en función del significado de cada poema y de su transcendencia en la unidad de sentido de la obra global.

Nos detendremos en primer lugar en las notas donde el análisis pone de relieve el intertexto del verso leopardiano y los casos de su contaminación con la voz de otros poetas; los momentos de la memoria literaria activa de Leopardi y el diálogo que éste entabla con esas voces: los clásicos, Petrarca y Tasso, Sannazaro, Parini, Foscolo. En este sentido, el análisis no consiste en una exhaustiva y erudita búsqueda de fuentes sino que nos hallamos ante la demostración de cómo Leopardi ha «metabolizado», ha incorporado en la carne de su propio verso el alimento de sus ingentes lecturas, a la vez que la autora hace resaltar las diferencias más que la identidad en el uso de un *topos* recurrente. Así, por ejemplo, en *Il sabato del villaggio*, respecto del motivo de la «donzella» que se adorna para la fiesta y que relaciona con el *incipit* de un soneto de Brunelleschi, subraya las diferencias de la versión leopardiana respecto de su fuente: aquí la autora ve cómo el esplendor ilusionado inherente al *topos*, se atenúa con la sombra que sobre él proyecta el «día vulgar» debido a la red de correspondencias casi invisibles que ligan a la «donzella» con el tema de la fatiga diaria (el fondo de donde aquélla emerge: los campos de labranza, que son su día de trabajo; la contigüidad de su figura con la del labrador que regresa a casa pensando en el descanso y que activa la memoria del artesano que ya ha consumido esas horas de reposo en *La sera del dì di festa*). Pone, pues, de relieve la autora, al hacer resonar el eco de la tradición en el verso leopardiano, la repetición del *topos* en la diferencia. El microanálisis demuestra, como ocurre en el ejemplo citado, que los cantos fueron concebidos por Leopardi como un sistema (D. de Robertis) y que en ellos se establece una red de correspondencias y de llamadas internas que van mostrando los cambios, las relaciones y progresión del significado y de la poética de Leopardi de unos cantos a otros, a medida que éstos se acercan a su fin. Por ello, la autora destaca los aspectos cruciales que van marcando hitos en la progresión del significado y que a la vez relacionan dialécticamente unos cantos con otros: *Il primo amore y Aspasia; Silvia y Sopra un basso rilievo antico y Sopra il ritratto di una bella donna; Il tramonto della luna y La ginestra*. Se resaltan así los momentos críticos de la concepción poética de Leopardi hasta llegar a sus últimas composiciones, pues la progresión es ascendente, mostrándose al final la neta superación que del romanticismo realiza nuestro poeta.

La idea «fuerte» que sustenta la interpretación de los cantos es la de la contradicción permanente; la de un Leopardi dialéctico, lacerado por la experiencia y la lúcida percepción de la contradicción ínsita en todos los planos de la realidad: «... por cualquier camino —o lógico o histórico o antropológico— que Leopardi emprenda, se llega a un idéntico callejón sin salida: la innegable existencia del mal y su carácter ontológicamente contradictorio que lo hace a la vez sinónimo y antónimo del ser» (p. 18)); de este modo demuestra cómo la dinámica que subyace a la sucesión de los poemas se va anulando a sí misma a medida que progresa. «Destruir el principio de contradicción: he aquí quizá la tarea suprema de la lógica superior», dice el casi contemporáneo de Leopardi, Novalis, en uno de sus fragmentos. «Contradicción evidente e innegable en el orden de las cosas y en el modo de la existencia, contradicción espantosa; mas no por ello menos cierta; misterio grande que no puede explicarse sino negando [...] toda verdad y falsedad absolutas, y renunciando en cierto modo también al principio de cognición, *non potest idem simul esse et non esse*» (*Zib.*, 4129), dice nuestro poeta. Pero a diferencia de

Novalis, que intenta destruir el principio de contradicción hallando una síntesis en la dialéctica trascendental que propone la visión simbólica, Leopardi prefiere la mirada lúcida, petrificada y petrificante del poeta alegórico que tenazmente contempla el tremendo enigma (y la autora resalta la imagen de la petrificación en los últimos cantos pertenecientes a la poética alegórica).

De este modo la idea fuerte de la interpretación se desplaza al problema de la función y alcance de la imaginación en el pensamiento y en la poética de Leopardi de forma que muchas de las lecturas singulares que realiza proponen ese problema psicognoseológico como uno de sus referentes, como en el caso de *L'Infinito*, «experiencia emblemática de la imaginación en acto» (p. 21). E idea que las notas ponen de relieve a través del análisis de las imágenes con que Leopardi ensueña la materia, el tiempo y el espacio y a través de las explicaciones que relacionan su pensamiento con las corrientes filosóficas del pasado y de su tiempo.

La versión de los *Cantos* ha supuesto para la traductora doce años de trabajo; un tiempo y dedicación que le han permitido adherirse paulatinamente al original de Leopardi «no como quien copia un modelo, sino como quien calza un guante lo más sutil posible en una mano» (p. 34). Su opción ha sido, por tanto, la de la traducción filológica, fiel y transparente en que el traductor trata de hacer invisible su lenguaje en favor del texto original; un texto, en este caso, cuya aparente facilidad bien pronto se torna en «difícil facilidad». Los criterios los ha tomado del propio Leopardi traductor: el principio de equivalencia que comporta el hacer transpasar al texto traducido el efecto de tradición y de novedad que el original provocó en sus contemporáneos. Ello presupone el análisis a fondo del estilo leopardiano y la definición de los rasgos clave que lo caracterizan con el fin de hallar las equivalencias y compensaciones formales y semánticas. La regla de oro que ha guiado su tarea en los casos más arduos, en consonancia con el principio poético de la desnudez y culto a la verdad leopardianos, ha sido el eliminar, nunca el añadir. El ideal: restituir un texto gemelo al original. Se ha producido así, antes de nada, un resultado que puede pasar desapercibido en un primer acercamiento a esta traducción pero que constituye un logro destacable: el de la igualdad del número de versos del texto de partida y de llegada. Esto que puede ser un objetivo realizable sin demasiados problemas en cantos breves, como *L'infinito* o en *A se stesso*, resulta un auténtico desafío en composiciones como *La ginestra* (317 versos; hay traducciones que la superan en más de 75) o *Aspasia* (110 versos) o *Sopra un basso rilievo antico e sepolcrale* (105). Vemos, pues, realizado en la extensión del poema ese objetivo de modelación del lenguaje para tratar de adherirse al original como «un guante a una mano». El respeto a la dimensión de los cantos impone necesariamente un conjunto de limitaciones a la hora de traducir: el paralelo y casi constante ajuste de cada verso al «fraseo» leopardiano, asimilando su ritmo y adecuándolo al nexo metro-sintáctico que lo construye. Cito como logro de esa adaptación al fluir del verso original, entre otros muchos, los momentos narrativo-descriptivos correspondientes a la primera estrofa de *Il sabato del villaggio*, o de *La quiete dopo la tempesta*, o el fluyente discorrir de la ensoñación nocturna del inicio de *La sera del dì di festa* («Dulce y clara es la noche y calla el viento») donde la traducción, además, intensifica con resultado positivo para el ethos pragmático el registro afectivo: «amada mía» por «donna mia» y en el verso décimo «cuánta llaga me abriste aquí en el pecho» por «quanta piaga m'apristi in mezzo al petto». En estos pasajes, como regularmente en el resto de los poemas traducidos, las rimas que se pierden son compensadas por otras y por rimas asonantes internas consiguiéndose, así, mantener la

calidad sonora del lenguaje de Leopardi. Como ajuste al ritmo a la vez que al registro «callado» que impone la dicción de la poesía leopardiana, cito la resolución de *L'infinito* cuyo último verso, respetando —como el precedente— el acento en la cuarta sílaba, no cede al «tirón» de la palabra «mar» para situarse a final del verso (y del poema); se evita así la excesiva sonoridad de una rima interna como naufragar / mar y el acento en final de verso («y naufragar me es dulce en este mar»*); resolución más fácil que la adoptada («y naufragar en este mar me es dulce») y que pondría en desacuerdo el plano sonoro del verso respecto del semántico, marcado por el rasgo de la disolución y de la sensación de desvanecimiento inherente a la imagen representada. En este sentido, la traducción adapta sistemáticamente los recursos estilísticos a lo que se pueden considerar los rasgos definidores de la poética leopardiana y a la visión del mundo e ideología del poeta. Así, por ejemplo, mencionamos el paso de «profondissima quiete» a «hondísimas quietudes», donde el mantenimiento del plural que en el original marca a los sustantivos que preceden («interminati spazi», «sovrumani silenzi») intensifica el efecto de lo indefinido tan vinculado en la meditación leopardiana con la idea de lo infinito.

La concisión y nitidez del estilo están necesariamente vinculadas con la precisión del léxico que aparece fielmente acordado con la intención semántica. Así, por ejemplo, el rasgo *ermo*, que puede considerarse figura o marca icónica de la concepción ideológico existencial de Leopardi y también categoría metapoética inspiradora del ideal de concisión y de control figurativo de su última etapa, es fielmente respetado. En este sentido, a veces, la traducción opta por la sobriedad extrema. En *La ginestra*, pieza culminante de la poética alegórica en Leopardi, donde la mirada de luto no se abandona a las bellas apariencias de las imágenes naturales (y por «luto» traduce la autora «bruno» en el verso 159: «Sovente in queste rive / che, desolate, a bruno / veste il flutto indurato»: «/.../ que, asoladas, de luto / viste el duro torrente»), la traducción intensifica el control de esa mirada que no cede frente a esas apariencias. Quizá por ser uno de los casos arduos en que se impone la eliminación, desaparecen dos rasgos figurativos que contribuyen a la luminosidad («scintille») y al aspecto benéfico de la imagen («seren»): «veggo dall'alto fiammeggiar le stelle, /.../ e tutto di scintille in giro / per lo vóto seren brillare il mondo»: «miro de arriba llamear los astros, /.../ y todo en torno / por el vacío refulgir el mundo»; donde también el paso de «stelle» a «astros» contribuye a ese control frente a la seducción de las imágenes (aunque tampoco habría que olvidar la necesidad del control silábico); eliminación, pues, de rasgos semántico figurativos que sustraen la imagen al abandono a la ilusión. Comparemos con la traducción de Alcalá Galiano (1889) que en un clima, podríamos decir romántico, quiere, en cambio, potenciar al máximo la bella apariencia de la imagen: «miro /.../ fulgurar las estrellas, /.../ y en el éter sereno, en medio de ellas / ceñido de esplendor girar el mundo»; y donde además, significativamente se hace desaparecer la palabra «vacío», clave en la meditación disfórica leopardiana. La traductora, en cambio, presenta este término en su desnudez, desprovisto incluso de la atenuación benéfica que por un momento le concede la mirada leopardiana.

No es posible en el limitado espacio de una reseña detenerse por más tiempo para dar cuenta de los méritos de esta traducción, marcada por la precisión de la lengua, la pureza del estilo y la coherencia con la interpretación de fondo dada por la autora a la identidad de Leopardi. Sólo me queda, para concluir, el manifestar también el reconocimiento hacia trabajos como el que ha realizado la profesora Muñiz en esta traducción y edición, al dar acceso a una

ingente información y poner a disposición de otros los resultados de largas y rigurosas sesiones de estudio.

AA.VV. (1998): *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid, Arco Libros, 286 pp.

Ana L. MUNIZ DA CUNHA MORENO

En los últimos tiempos los marcadores del discurso —que han recibido diversas denominaciones tanto tipológica como conceptualmente (conectores, señales discursivas, operadores pragmáticos, ordenadores del discurso, partículas, enlaces extraoracionales, elementos de cohesión, etc.)— han ido adquiriendo cada vez mayor importancia debido al interés de muchos estudiosos por la organización y construcción del discurso, el procesamiento de la información, el análisis de la conversación, etc.

Con motivo de la XXIV Reunión Anual de la Sociedad Española de Lingüística celebrada en Madrid a finales de 1994, se realizó una Mesa Redonda precisamente sobre «Los marcadores del discurso en español». En la preparación de dicha Mesa y sobre todo en el debate que tuvo lugar a continuación, los participantes —Antonio Briz, Manuel Casado Velarde, Luis Cortés, María Antonia Martín Zorraquino, José Portolés y Estrella Montolío— coincidieron en considerar que los estudios de estas unidades presentaban una gran heterogeneidad y vieron oportuno elaborar una obra, de carácter colectivo e introductorio, que proporcionara una visión general de los marcadores del discurso en español. Efectivamente, son muchas y variadas las perspectivas metodológicas, tanto empíricas como teóricas, desde las que se estudian estos elementos. Por ello este libro pretende reflejar sucintamente esta doble vertiente como puede ya observarse desde el título. Así, en la «introducción» de la obra sus coordinadoras, Estrella Montolío y M.^a Antonia Martín Zorraquino, justifican la elección de los seis primeros capítulos diciendo: «[...] se presentan los marcos teóricos que se han revelado más productivos, más originales y más sugerentes a la hora de desentrañar la entidad categorial, las propiedades semánticas —el modo de significar— y las funciones pragmáticas —los valores de uso— de las unidades que nos ocupan» (pág. 10).

El primer capítulo, elaborado por M.^a Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), presenta los puntos más relevantes y problemáticos de la descripción gramatical de los marcadores del discurso. La diversidad de categorías gramaticales a las que estos elementos pueden pertenecer provoca una complejidad tal en su clasificación que la autora concluye el trabajo planteando, acertadamente, un interrogante que hace tambalear los presupuestos de la gramática tradicional: «¿estamos delante de una categoría gramatical nueva?» (pág.51).

Manuel Casado Velarde (Universidad de La Coruña) representa la aportación de la *Lingüística del texto*, especialmente la *Textlinguistik* coseriana. En este segundo capítulo se distingue oportunamente entre *Lingüística del texto* y *Gramática del texto* y se ofrece una extensa pero, a mi juicio, no muy clara clasificación de las funciones pragmáticas que realizan las señales discursivas en español.

En el siguiente capítulo, el tercero, José Portolés (Universidad Autónoma de Madrid) explica de modo accesible los principios fundamentales de la *Teoría de la Argumentación* de