

De modo muy sensible la lengua del país es constantemente dilatada con la anexión de palabras importadas, sobre todo del inglés. Sus estructuras morfo-sintácticas y en especial léxicas no parecen oponer ninguna resistencia a la incorporación de terminología no siempre o no sólo específica, que el idioma incorpora inmediatamente en su uso comunicativo medio.

De Felice, con su introducción semántica y sociológica, subraya, sin decirlo, la significación cultural que un estado de cosas semejante supone.

Si es cierto, como el autor afirma, que el léxico está gravemente conectado con los hábitos culturales y mentales de una comunidad de hablantes, tal vez el mejor comentario al libro es recordar, con José Martí, que «un pueblo que pierde su idioma, pierde su libertad».

Aurora CONDE

AA. VV., *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*. Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice (CLUEB), 1983, págs. 258.

El que la difusión recibida no esté en consonancia con la innegable calidad de la obra —a la que he accedido por cortesía de una de las autoras— sin duda ha de atribuirse a las habituales dificultades de financiación con que tropiezan los grupos de trabajo surgidos por iniciativa particular. Esta publicación es el fruto del esfuerzo realizado por un grupo interuniversitario de investigación con una línea de estudio común, indicada en la contraportada del libro: «la ricerca di “convenzioni” o “regolarità” epocalmente o statutariamente istituzionalizzate nel testo drammatico».

Su indudable interés para quienes desean propiciar un acercamiento interdisciplinar al estudio del texto literario, en este caso teatral, justifica esta reseña, salvando el tiempo transcurrido desde su publicación, dada, además, la actualidad de su enfoque.

El término «texto» no está casualmente empleado, porque decididamente optan por el estudio del texto teatral y sus virtualidades, y no por la representación teatral en cuanto tal. Elección basada, nos dicen, en el grado de competencia de que se dispone actualmente, pero que no quiere en absoluto entrar en polémica sobre el posible valor de prioridad, tanto más cuando entienden que varios de los mecanismos sometidos a estudio son capaces de contribuir a la explicitación del complejo haz de relaciones entre texto-escrito y texto-escena.

Quisiera destacar, en principio, dos nociones teóricas y una actitud de estudio que emergen a lo largo de todo el libro.

De entre las varias distinciones teóricas manejadas, algunas de ellas auténticas aportaciones, me han parecido operativamente muy útiles, al menos dos: la diferenciación entre *eje interno* (el que discurre entre los personajes) y *eje externo* de la comunicación teatral (entre la escena y el público); y la relativa a las tres funciones fundamentales del diálogo dramático: la *proaivética* (hacer avanzar la acción), la *expositiva* (distribuir la información) y la *mimética* (construir una imagen de interacción verbal).

La actitud a que me refería, a menudo expresamente señalada en algunos de los trabajos, es la común asunción de que la aplicación al texto literario de técnicas de análisis para la localización de diversos fenómenos, no tiene un valor finalista inmanente, esto es, las técnicas son meros instrumentos de trabajo y no basta con individualizar los fenómenos, puesto que no encierran un interés en sí mismos, no son fin, sino medio, y han de ser integrados como parte de un sistema coherente de funciones y deberes textuales y sometidos a un ulterior esfuerzo hermenéutico. Más aún cuando tanto técnicas como fenómenos están tomados de disciplinas y universos de discursos diferentes de la crítica y el texto teatrales.

En el Capítulo «*Dalle convenzioni alle regolarità*» —que puede considerarse introductorio al volumen— Paola Pugliatti señala que si las reglas de un género se consideran como un «programma astratto o esemplare», en su interior se podría operar una distinción entre las convenciones históricamente definidas o dispositivos preferenciales de representación —para el teatro: el monólogo, el aparte, el cambio u ocultación de identidad, ciertos personajes estereotipados, etc.— y una serie de regularidades distintivas del género, vinculadas con su estatuto comunicativo (así: estrategias expositivas al inicio del texto, de concatenación de los diversos episodios, tácticas discursivas a través de las que pueden establecerse las posiciones relativas de los personajes, etc.).

Así pues, dejando para una etapa posterior el estudio de las *convenciones*, el grupo se ha dedicado al análisis de una serie de textos —básicamente ingleses, dada la formación académica de la mayor parte de sus componentes— tratando de elucidar qué fenómenos presentaban características de *regularidad*, entendiendo por tal aquello que aparece sistemáticamente en una manifestación textual teatral; *regularidad*, pues, como término neutro frente a *convención* que lleva aparejado un deber de conformidad o no a determinadas reglas de género.

Corresponde a William Dodd, en su contribución «*Parametri per l'analisi del dialogo nel testo drammatico*» reseñar el cuadro teórico de referencia de las intervenciones sucesivas, indicando las técnicas e instrumentos de análisis adoptados, sus limitaciones y sus posibles rendimientos. A título orientativo, puede destacarse la atención prestada a los conceptos de *field, frame o script*, teoría de la acción, contexto de situación, sistema jerárquico de niveles del discurso, aportaciones del sector de la etnometodología dedicado al análisis conversacional, teoría de los actos lingüísticos, principio de cooperación, estrategias de cortesía, estructura *dado-nuevo*, etc.

Susan Bassnett-McGuire dedica su atención a los «*Problemi della traduzione di testi teatrali*», realizando un examen crítico de los trabajos sobre el tema y proponiendo una serie de líneas orientadoras de futuros trabajos.

El objetivo principal del artículo de Keir Elam, «*Atti e giochi linguistici nel dramma*», consiste en evidenciar la escasa correspondencia entre las clasificaciones «clásicas» de los actos lingüísticos, basadas en unidades abstractas singulares, y el modo en que construimos y percibimos nuestros discursos —y más aún en el caso del teatro—, no como una concatenación de actos discretos, sino más bien, como una serie de eventos discursivos en situaciones comunicativas en continua transformación. Surge así la problemática de las unidades *trans-, supra- o infra-ilocutivas* y la de la determinación del nivel (pragmático, semántico, sintáctico o incluso fonológico) en que las secuencias de *speech acts* pueden ser valoradas como tales. A este respecto, Elam estima de una gran ayuda las indicaciones de Wittgenstein sobre los juegos de lenguaje.

La construcción de una jerarquía de oposiciones diferenciales que fundamentan una tipología textual, lleva a Steen Jansen en su notable contribución «*Fondamenti per una teoria del testo drammatico*» a su delimitación y definición como texto perteneciente a un universo de ficción, cuyo elemento caracterizante «lugar escénico» está en relación de mutua presuposición con el «personaje», abogando por el análisis del nudo constituido por estas dos entidades, sus recíprocas relaciones y su manifestación en las acotaciones y en las «battute».

La afinidad, no la igualdad, existente entre el comportamiento interactivo en la sociedad en la obra teatral, está explícita y pormenorizadamente señalada por Carmelo Falzon Santucci en «*Status, ruolo e l'interazione drammatica*», entendiendo que la representación dramática puede proponernos la interacción en la vida social como espectáculo, confiando en la satisfacción de las expectativas que la interacción representada suscita y colma paralelamente en el espectáculo y en el mundo conocido de la realidad. Sólo que no se puede dar por descontada la existencia de expectativas y satisfacciones, ya que nacen y viven en cuanto que subsiste constantemente el peligro de infracción, o al menos de una problemática solución. La interacción y el drama se originan a partir de la libertad de acción dentro de una gama coercitiva y de la posibilidad de infringir esa coerción. De las soluciones propuestas dependerá el valor ideológico de la obra, pudiendo estar en consonancia o no con las expectativas de satisfacción convencionalmente consideradas aceptables en la vida social de los receptores, que son las que van a servir de punto

de comparación. Por tanto, de gran importancia en el análisis de los textos teatrales será la distinción entre *status* y *rol* y su congruencia interactiva o no.

Carla Dente Baschiera, a través del análisis de las abundantes figuras retóricas contenidas en la obra, realiza una lectura metaliteraria en su contribución «*Variando un'invariante: No man's land di Harold Pinter*».

El título del capítulo VIII, «*La fase espositiva nel canone shakespeariano: presentazione di un'indagine*» pone de manifiesto las características fundamentales de las ocho intervenciones que recoge: un objeto de análisis común será estudiado a partir de diversas perspectivas, más con el interés primordial de comprobar prácticamente su rendimiento y sentar las bases de un necesario intercambio de opiniones, que con la pretensión de presentar un corpus teórico completo y coherente.

En «*Incipit ed esposizione*», William Dodd avanza una serie de sugerencias y consideraciones en relación con la clase de información requerida por el espectador en su primer contacto con la escena.

¿Qué estrategias son utilizadas en la fase inicial de una obra para predisponer al público en forma tal que su papel sea receptivo hasta el punto de reaccionar de conformidad con las previsiones del dramaturgo? Ésta es la tarea que se propone llevar a cabo Carmelo Falzon Santucci en «*Funzionalità interazionale del prologo*» y para ello estudia las diversas técnicas empleadas por Shakespeare en varias de sus obras, lo que le permite elaborar finalmente una lista compendio de las formas y funciones de sus prólogos.

En «*Problemi dell'inizio in medias res nel canone shakespeariano*» procede Rosalba Spinalbelli, con gran agudeza, a una clasificación de las fases iniciales dramáticas en dos grandes grupos: uno de tipo mimético y otro de tipo diegético, estableciendo contrastivamente sus características principales y haciendo hincapié, especialmente, tanto en los posibles espacios de apertura, como en su repercusión en el modo de semantización que ha de operar el receptor, al ser su ingreso en el mundo dramático libre —por inmersión— o controlado —activando expectativas orientadas—.

«*L'incipit metadiscorsivo*» de Keir Elam está dedicado al estudio, en los *incipit* shakespearianos, de las abundantes referencias al propio discurso, en general a través de performativos explícitos, cuya presencia no parece en absoluto casual, sino asumiendo funciones precisas y definidas e, incluso, diferenciadoras de géneros dramáticos.

El núcleo de acción de la *fabula* elegido por el autor para ser actualizado en la primera configuración del *intreccio*, traza la línea divisoria entre los acontecimientos que deben ser representados en escena y aquellos que necesariamente han de ser narrados. Como demuestra Romana Zacchi, en «*Tempo della fabula e incipit testuale in alcune commedie shakespeariane*», la investigación de esta elección puede permitir la localización de regularidades en la distribución de la información relativa a los antecedentes de la *fabula* no representados e iluminar sobre el uso que hace el autor de las fuentes en estrecha relación con el estado de conocimientos del público de la época.

Corre a cargo de Roberta Mullini, «*Il problema della tellability in alcuni incipit shakespeariani*» el estudio en los diálogos iniciales de las estrategias y técnicas desarrolladas por el autor para motivar en el eje interno la *tellability* de los acontecimientos, esto es, justificar el que eventos ya conocidos por los personajes sean «dichos», suministrando así al público información nueva.

Giuseppe Martella parte de la base de que puesto que las infracciones a las reglas que gobiernan la conversación natural generan significados indirectos, y dado que el diálogo teatral mimetiza esa conversación natural, la no observancia de sus reglas, provoca también significados implícitos. A través del análisis de «*La distribuzione dei turni in King John, I, iv*» demuestra cómo, desde la misma fase inicial del drama, Shakespeare logra delinear los caracteres de los personajes principales y sus mutuas relaciones, así como transmitir indicaciones sobre las posibles direcciones de desarrollo de sus roles, aprovechando la potencialidad informativa que genera su comportamiento a través de la interacción verbal.

Paola Pugliatti, en el último apartado de este capítulo, titulado «*Given e new nelle histories (proposizioni per un progetto di studio)*» en relación con la estructura informativa de los *incipit*, y

concretamente en el caso especial de aquellos dramas históricos notorios para el público de la época, sugiere que el *rema* parece estar confiado a varias formas de implícito.

El capítulo IX «*L'informazione nel testo*» (G. Martella, P. Pugliatti y R. Zacchi) recoge la aportación más ambiciosa del volumen y por ende la más vulnerable. No parece posible que en un esquema y diecinueve páginas de exposición pueda resumirse la globalidad de los elementos codificados en un texto y el trabajo de decodificación a realizar por el receptor. No hay espacio «físico» para la justificación ni de lo seleccionado ni de lo excluido, tanto en cuanto a «fenómenos» como a «teorías». No se trata, ni mucho menos, de que el planteamiento efectuado no nos resulte correcto, sino sólo que la envergadura del argumento se merece una mayor extensión expositiva.

Dos contribuciones integran el último capítulo «*L'analisi della conversazione e il dialogo drammatico*». En la primera, francamente sugestiva, que corre a cargo de Guy Aston, «*L'applicabilità dell'analisi conversazionale allo studio del testo drammatico*», la organización de los turnos, la suspensión de los mecanismos que producen esa organización y la reparación de eventuales dificultades, son los tres aspectos que concentran la atención del autor. Dado que en el eje interno del diálogo no son en realidad problemáticos los requisitos sistemáticos de la comunicación --no regulan espontáneamente, sino que están previstos en el texto--, Aston concluye que tanto su presencia como su ausencia, aparte un interés de mimetismo autenticador, tiene una diversa función informativa dirigida al eje externo.

La segunda contribución del capítulo y última del volumen, lleva el título «*Il rinvio della sfida e le regole del salotto in A woman of no importance de O. Wilde*». Como muy bien subraya la autora, Roberta Mullini, la localización de lo obvio, de lo aceptado *a priori* como no discutible, puede resultar de una gran utilidad como definidor de los personajes y de la cultura de la que son exponentes en la dinámica intencional del autor. Las constricciones culturales a que están sometidos resultan entonces elementos estructurantes de la obra, en relación sincrónica o diacrónica tanto con los códigos internos del teatro como con los externos de las diversas épocas y culturas. A tal fin y basándose en los fenómenos de cortesía, analiza las estrategias discursivas desarrolladas en un pasaje de la obra de Wilde.

Se cierra el libro con un índice de nombres y una completa bibliografía.

En conclusión, puede afirmarse, sin lugar a dudas, que este volumen representa una notable contribución al estudio del texto teatral, tanto por la localización de problemas inherentes concretos, como por el estímulo que supone la búsqueda de nueve vías específicas de análisis tendentes a su solución.

Pura GUIL

SERENI, Vittorio, *Gli immediati dintorni. Primo e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, págs. 178.

A pesar de tratarse de la segunda edición —la primera apareció en el año 1962, editada también por Il Saggiatore y prologada por el eminente crítico Giacomo Debenedetti— es importante dar cuenta de esta nueva publicación de *Gli Immediati dintorni*, preparada por su hija, Maria Teresa Sereni, después de la muerte del poeta, prologada por Franco Brioschi y publicada en octubre de 1983. Y ello, por numerosas y variadas razones. En primer lugar porque el diario intermitente, en prosa, que constituye este libro, amplía el arco temporal respecto de la primera edición hasta prácticamente los últimos días que antecedieron a la muerte de Sereni. Disponemos, por consiguiente, a través de las páginas de este libro, de una multitud de datos referenciales y de consideraciones y reflexiones del poeta desde los años de la guerra hasta los