

La recepción de Boccaccio en España (Actas del Seminario Internacional Complutense, 18-20 de octubre de 2000), ed. María Hernández Esteban, *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario, 2001, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, Madrid, 2001, 610 pp.

Las Actas de este interesante Seminario Internacional celebrado en nuestra Facultad de Filología en octubre de 2000 se publican ahora como un número extraordinario de los *Cuadernos de Filología Italiana*, debido a la vinculación del Departamento de Filología Italiana de esta Facultad a la iniciativa y organización del Seminario.

El acto tuvo una repercusión internacional por la participación de destacados estudiosos de universidades europeas y americanas y por la abierta perspectiva, además, con la que el gran maestro, Profesor Branca, máxima autoridad presente, enfocó su actual visión de los estudios boccaccianos y la misión que les otorga a los estudios humanísticos en la cultura actual. Fue este el aspecto que mejor le conectó con el auditorio que llenaba el Paraninfo.

Ciñéndome al contenido de las Actas, resumo el planteamiento de María Hernández Esteban, su editora y una de las directoras del Seminario, en la Premisa al libro. En nuestra bibliografía, desde la iniciativa del Profesor Joaquín Arce de 1975, el tema de Boccaccio en España no se abordaba de forma monográfica; desde entonces, la aportación española al tema ha sido limitada, frente a los muchos estudios boccaccianos en Italia, Europa y América.

El enfoque multidisciplinar del Seminario se justifica por la necesidad de acudir a los medievalistas hispánicos para el estudio de la recepción en los primeros años, al comienzo del Renacimiento, y a los clasicistas para el estudio de la obra latina de Boccaccio; los italianistas aportaron algunas vías interesantes del estado actual de los estudios boccaccianos en Italia y Europa. La editora termina el Preliminar con «la esperanza de dejar abierta una vía de investigación para el futuro, junto al compromiso de ahondar en lo sucesivo en esta parcela del saber y completar con rigor la visión de conjunto que en otros países se ha ido trazando de la proyección europea de Boccaccio» (p. 18).

Los diversos artículos se organizarán en los siguientes apartados: «Elaboración y proyección», «El cuento IV,5 del *Decamerón*», «Traducciones», «Recepción en Castilla»,

«Recepción en Cataluña», seguidos de una «Recopilación bibliográfica» y de un «Índice onomástico» de las obras de Boccaccio.

El artículo de Vittore Branca, «Boccaccio protagonista nell'Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento» es su reflexión sobre un trabajo de más de cuarenta años de búsqueda de códices boccaccianos por las bibliotecas europeas, porque los miles de códices de los siglos XIV y XV que en ellas Branca ha ido localizando son la prueba más clara de la gran difusión que tuvo la obra del escritor, más incluso que las de Dante y Petrarca; las características de esos códices confirman además el tipo de recepción que Boccaccio tuvo tanto a nivel popular (entre comerciantes), como a nivel aristocrático (en las cortes), como a nivel culto, colocados en las bibliotecas a la altura de los clásicos.

El estudio de Branca es además un buen punto de referencia para valorar y comparar los datos que hoy se tienen de la difusión de la obra de Boccaccio en España; unos datos escasos que arrojan además una presencia limitada, con la excepción del Marqués de Santillana estudiada aquí por Miguel Ángel Pérez Priego, confirmada por las sugerencias de Carlos Alvar, y documentada por la relación de códices y ediciones que recopila José Manuel Lucía. En varias ocasiones (C. Alvar, J. C. Conde, etc.) se sugiere el modelo francés como posible origen de algunos códices y de algunas traducciones que aquí se realizaron; Francia pudo haber sido un estímulo para Castilla y Cataluña.

Junto a datos y a documentación hay que destacar los diversos sistemas de análisis manejados: el estudio de las fuentes siempre útil y productivo, como demuestran los trabajos de Gorni, Picone y Terzoli; el análisis editorial de los códices, dentro de la hoy llamada crítica genética, aplicado por Hernández Esteban; la comparación de estructuras narrativas que ofrece Ruffinatto; la historia de la lengua en la rigurosa aportación de Gloria Guidotti, entre otros estudios.

De las traducciones de algunas obras en latín y en vulgar de Boccaccio se plantean problemas de obras traducidas tanto en la actualidad, pues en las *Genealogiae deorum* sus traductoras siguen trabajando, como en la antigüedad, lo que ocurre con las versiones del *De mulieribus claris*, del *De montibus*, el llamado *Laberinto de amor*, o el *Decameron* traducido al catalán y al francés, este último en dos versiones antiguas. No obstante, una enumeración como esta manifiesta las importantes ausencias que en este campo quedan aún por cubrir, las ediciones por hacer, como la del *Decameron* castellano, las traducciones por localizar, como la del *Ninfale d'Ameto*, etc. Del *Decameron* al catalán Barbara Renesto resume una parte de su actual trabajo sobre la edición del manuscrito, y Pauline Horowitz sintetiza también una sumaria descripción del estudio que está llevando a cabo de la traducción castellana del *De montibus*, cuyo manuscrito se encuentra en París. Del breve tratado *De canaria* Martínez Hernández planteó el estado de la cuestión español, como útil contribución.

Para terminar este tan rápido recorrido por las aportaciones hay que destacar la reunión de más de doscientas referencias bibliográficas desde 1975 a la actualidad, donde no falta un apartado de trabajos que pueden consultarse en Internet. No falta tampoco alguna errata llamativa, como «Castillo» por «Casti» en la cita de un trabajo de Ángeles Arce en p. 587, que convendrá corregir.

Por último, hay que valorar el minucioso trabajo que supone el «Índice onomástico» con las referencias a las obras, atribuciones, manuscritos autógrafos y principales traducciones de Boccaccio citadas en el libro, lo que facilita su manejo y pone la nota final a esta rigurosa edición. Así pues, teniendo en cuenta el volumen de la obra boccac-

ciana y la gran repercusión que esta tuvo en nuestra literatura, el Seminario y las Actas correspondientes se perciben como el inicio de un camino del que queda mucho por recorrer.

Ana MARTÍNEZ-PEÑUELA

Paola Trivero, *Tragiche donne*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2000, 158 pp.

Estamos acostumbrados a leer sesudas recopilaciones de datos, exhibiciones de las más modernas metodologías, análisis textuales a menudo hondos y precisos; trabajos beneméritos, sin duda, de gran utilidad, que llenan lagunas y ofrecen riqueza de perspectivas. Pero justo será reconocer que el estudio que aquí reseñamos es todo ello y algo más. Vendaval de aire fresco, este libro rompe ciertos moldes y se atreve a entrar en materia practicando difíciles y audaces cortes transversales, fruto de competencia específica que permite a la autora moverse en campos de gran amplitud, sin detrimento del rigor indispensable.

La indagación en la tipología femenina en el teatro trágico del siglo XVIII italiano no parecería, en principio, alentadora, sino abocada a comprobar, una vez más, la rigidez de los estereotipos en un género literario moribundo. Estos estudios demuestran de modo fehaciente que *eppur si muove*, pues la actitud crítica creativa de Trivero concibe la literatura como materia viva en constante ebullición.

La autora toma como punto de partida el conocimiento exhaustivo del mundo del teatro —en la actualidad es profesora de literatura teatral en la universidad de Turín— con su riqueza de códigos, haciendo especial hincapié en la recepción inmediata, es decir la interpretación de los grandes actores y la acogida del público de la época. Pero en realidad en su profundización atiende a todos los aspectos del fenómeno literario, desde la más recóndita *intentio auctoris* en la elección temática, pasando a través de todas las preguntas que nos puede suscitar un texto, siempre conectado con otros, de su época y de todos los tiempos. Trivero practica así, con soltura y sensibilidad extraordinarias, el manejo de diferentes relaciones intertextuales; y eso que, por su parte, evita cuidadosamente la palabra intertextualidad, tal vez con la intención de no adscribirse a etiquetaciones simplificadoras (y desde España, donde este término se ha utilizado de modo a veces perverso, debemos apoyarla plenamente).

El libro comprende tres densos estudios, de los cuales el segundo, sobre el personaje de Rosmunda en Alfieri, había aparecido en versión reducida en 1998 en la revista *Annali alfieriani*. Los capítulos se titulan, respectivamente: «La madre» (I), «Una matrigna» (II), y «Mogli e amanti» (III). A nuestro entender, estos títulos resultan morfológicamente significativos: el primero subraya el carácter de estereotipo marcado por el artículo determinativo de referente único; el segundo propone el ejemplo de una relación familiar de rasgos atípicos en la tragedia, y más propios, en cambio, de la *fiaba* o cuento popular, como si *una* madrastra se introdujera de sopetón entre las figuras heroicas. En el tercer título, en fin, se utiliza el plural del partitivo con ausencia de artículo, pues los personajes femeninos considerados en este apartado vienen determinados, en realidad, tan sólo por su relación con los varones. Será, entonces, la problemática de esta relación lo que varía y multiplica las caracterizaciones según las diferentes historias vividas por estas «mujeres trágicas».

Se trata, en todos los casos, de personajes femeninos propios del teatro de Alfieri, o bien relacionables con él, por lo que este libro constituye una aportación extraordinaria, no sólo por sus resultados, sino por la novedad de su modo de aproximación a un autor nunca suficientemente estudiado, y a veces incluso mal estudiado. En torno a su producción trágica —no podemos olvidar que, nos guste o no, es ésa la faceta que Alfieri sintió más como suya propia— Trivero analiza las distintas líneas de fuerza que convergen en el núcleo del personaje femenino, teniendo en cuenta sus complejas interrelaciones: la poética explícita de la época, las polémicas de alcance europeo sobre la función moral del teatro (tal, por ejemplo, la discutida presencia del amor en la tragedia clásica francesa), la sensibilidad del autor captada a través de sus *Pareri*, la originalidad de las mujeres trágicas de Alfieri en contraste con figuras análogas del teatro trágico dieciochesco, la contingencia de las representaciones teatrales con grandes actrices, el problema de la novedad temática que se insinúa en una preceptiva clasicista, la relación indudable de la tragedia de Alfieri con otros géneros literarios...A todo ello atiende la autora, que a pesar de esta amplitud sabe organizar su discurso crítico sin ningún peligro de dispersión.

El capítulo primero, sobre la figura de la madre en la tragedia ejemplar de *Merope*, se prestaba a los planteamientos psicoanalíticos que, introducidos con mucha prudencia en los años '70 por el magnífico libro de Debenedetti, han sido desarrollados después con cierta profusión. Sin oponerse en realidad a ellos, sino trabajando en paralelo, la autora practica un recorrido de carácter estrictamente literario a través del tema, que parte de la *Merope* de Pomponio Torelli (1589): Trivero es estudiosa también de autores renacentistas) hasta la tragedia homónima de Scipione Maffei, que marca la pauta del gusto dieciochesco por el tema, influyendo incluso en Voltaire. Con un trazado sutil de gran finura y precisión llega hasta el personaje alfieriano, visto como cierre y punto final de una trayectoria que indica ya el agotamiento del tema: al de Mérope se sustituyen, en cierto modo, los modelos de Clitemnestra y de Yocasta (p. 49: «Le “fortune” di Giocasta e Clitennestra portano a concludere che la grande stagione di Merope si conclude con il '700»). Se trata de nuevas madres que aparecen (Giocasta en el *Polinice* y Clitennestra en el *Agamemnone*) en coloquio íntimo con sus hijas, con lo cual Alfieri parece quebrar su propia regla de la eliminación del confidente de un modo particularmente moderno. Pero volviendo a la Mérope de Alfieri, en ella Trivero percibe no sólo el agotamiento del estereotipo clásico, sino que detecta, al mismo tiempo, un sutil acercamiento a su dimensión moderna como mito de soledad (p. 40), conectándola de modo convincente con el aislamiento del intelectual que Alfieri vivió de modo muy intenso en su propuesta de un teatro incomprensido.

En el análisis de *Rosmunda*, que ocupa el segundo capítulo, la estudiosa procede a una lectura comentada en todos sus detalles, finalizada asimismo a resaltar la diferencia con otras versiones del tema. Tan sólo al final del estudio (p. 84, n. 54) destaca el juicio dieciochesco particularmente severo sobre esta tragedia, atribuible tal vez a Saverio Bettinelli (a lo que podría añadirse, en nuestra opinión, la particularidad de que de ella se escribieron parodias conocidas), que influyó probablemente sobre su aceptación hasta tiempos actuales (pienso en el artículo de S. Jacomuzzi, «Lettura della Rosmunda», en *Annali alfieriani*, VII, 1999, pp. 57-68). Lejos de perderse en estériles cuestiones valorativas, la autora se centra, en cambio, en lo más importante, es decir la absoluta novedad del planteamiento de Alfieri. Demuestra que éste no ignoraba la imagen tradicional de esta legendaria figura femenina (ansiosa de vengar la muerte del padre, en cuyo crá-

neo fue obligada a beber), ni tampoco otras particularidades que aparecían en las *Istorie fiorentine* de Machiavelli. Alfieri conoce, pues, la tradición, pero la evoca de modo muy sesgado, para proponer una nueva Rosmunda, con rasgos en parte propios del cuento popular (el de la madrastra envidiosa de la hijastra), y en parte conectados con las sugerencias, reconocidas por Alfieri en su *parere*, que le brindaba la novela francesa de Antoine-François Prévost *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, en particular para una escena del acto V, cuya correspondencia con un episodio de la novela analiza la autora, con gran perspicacia. A través del estudio de Trivero aparece claro cómo Alfieri propone y niega al mismo tiempo estos modelos: al cuento popular le faltará el *lieto fine* que restablece el equilibrio (Italo Calvino nos enseñó que los cuentos son conservadores), y a lo novelesco le faltará el rasgo patético característico. Podemos afirmar que Alfieri se encuentra, pues, en un momento de «experimentalismo» en su trayectoria de dramaturgo; Trivero subraya, muy acertadamente, cómo la producción de la *Rosmunda* (con los 3 *respiri* típicos) coincide con un período en que, con excepción de *Virginia*, Alfieri se inspira en temas «modernos», es decir medievales y renacentistas. Tales son, en efecto, *Congiura de' Pazzi*, *Don Garzia*, *Maria Stuarda* (añadiríamos que la incursión en lo «moderno» había empezado ya con el *Filippo*, aunque el carácter imperial de la tiranía de Felipe II haga esta tragedia, por así decirlo, más asimilable a los esquemas clasicistas). Así pues, Rosmunda nos aparece interesante por «atípica», es decir como una mujer que no se limita a asumir los rasgos heroicos varoniles, ni tampoco se adscribe a una femineidad de lo tierno, o de lo blando-patético. Resultará, en definitiva, una figura «grande», desmesurada en el mal, auténticamente alfieriana, con independencia de que su personaje, y por consiguiente la tragedia que inspira, estén logrados en mayor o menor medida.

El tercer capítulo amplía notablemente el abanico tipológico, hacia un planteamiento mucho más complejo, pero no exento de ciertos rasgos de provisionalidad; éstos últimos totalmente acordes, al parecer, con el corte problemático y abierto que la autora declara abiertamente ser intencionado y característico del libro en la *Premessa* inicial (p. 6). Como lectores deberemos reconocer, con todo, que a veces las apostillas y apuntes sobre algunos apartados interesantísimos nos dejan con deseo de saber más.

El principio que preside esta parte viene a ser, sin embargo, el mismo: la perenne actualidad del mito que consiste, precisamente, en su modificación, pues se insiste en que «i miti sprigionino una tale forza per cui, in questo loro continuo ritorno, si possono ascrivere a una sorta di atemporalità, o meglio la loro atemporalità sta nella loro modernizzazione» (p. 136). Lo que explica cómo, por ejemplo, el mito de Electra pueda rastrearse en Hofmannsthal, O'Neill, Giraudoux o Yourcenar, o que en 1925 Alberto Savinio replanteara el mito de Agamenón en unos apuntes sobre este personaje. La autora, tal vez exagerando algo, no excluye que en el propio Savinio, inconscientemente, pueda «aver funzionato la lezione alfieriana».

De modo mucho más certero, es Alfieri, una vez más, quien marca el recorrido de investigación de Trivero a través de sus personajes femeninos, principalmente el de Clitemnestra (en *Antigone* y *Oreste*, dos tragedias de la primera época) y el de Alceste (en *Alceste seconda*, pieza póstuma, compuesta fuera del ciclo trágico, en la «vejez» erudita). Para la primera se remonta al modelo de Séneca, relevando el rasgo burgués que adquiere el personaje femenino en la tragedia alfieriana, en la que aparece el típico triángulo. En paralelo con la tragedia de Séneca, en la de Alfieri se estudia, en especial, lo que queda suprimido (por ejemplo el personaje de Casandra) y se observa que el acen-

to queda puesto sobre la «mujer» en detrimento de la «reina» (Trivero centra así plenamente la problemática que caracteriza, a nuestro entender, casi todo o todo el teatro de Alfieri, es decir la tensión generada entre lo público y lo privado unidos en un mismo personaje). Asimismo la autora analiza la misma figura de Clitemnestra en la tragedia *Agamennone* de Alessandro Pepoli, coetánea de la de Alfieri. En esta tragedia, estudiada de modo pormenorizado, apunta *ante litteram* la perspectiva que será propia del teatro posterior: la del marido traicionado por el amigo de familia.

El análisis del personaje de Alcestis, figura con la que finaliza la experiencia trágica de Alfieri, se hace remontar, como no podía ser de otro modo, al origen del mito en la tragedia de Eurípides, a cuya luz emerge la novedad y originalidad del dramaturgo italiano; pero también, como lo ha hecho anteriormente para el personaje de Clitemnestra, Trivero pone en relación esta mujer ejemplar como madre y esposa con la protagonista de la coetánea *Alceste* de Pier Jacopo Martello, tragedia que se aparta del realismo de Eurípides en aras de un ideal de orden y compostura dieciochescos. Alfieri sin duda la tuvo en cuenta en su ulterior renovación de esta figura femenina. Si en la reelaboración de Martello intervenían claros motivos autobiográficos, en la de Alfieri se superponen, según Trivero, vivencias e intenciones literarias que proceden de la mitificación que el autor aplica a su propio personaje y a la ejemplaridad de la convivencia con la amada condesa de Albany, la mujer que en la *Vida* aparece como la más pura imagen del «digno amor» (que también parece, literariamente, el menos auténtico, si pensamos en las expresiones mucho más vivas dedicadas a la descripción de «las otras»). Esta interpretación de la tragedia *Alceste seconda* como digno epitafio fúnebre dedicado a la mujer amada no es totalmente nueva, pero Trivero la apoya de modo convincente a través de un penetrante análisis —éste sí totalmente nuevo— de la lentitud de los gestos y del agrupamiento estatuario de las figuras trágicas, y recordando un soneto en que Alfieri la evoca como «la Donna, in cui tutte comprendo; / Madre, moglie, sorella, amica, amante». Otros reenvíos a episodios de la *Vita* y a otras mujeres parecen en cambio algo forzados, aunque sugestivos; y pueden verse como coyunturas singulares, coincidencias tal vez no casuales.

La tipología prosigue con un personaje también alfieriano, el de Sofonisba que protagoniza la tragedia homónima, cuya contextualización tiene en cuenta no sólo el gran modelo de Trissino y el del renacentista Galeotto del Carretto, sino textos más cercanos al siglo XVIII como el de Corneille (que presenta indicios de haber influido en Alfieri), Pansuti, Pepoli, Voltaire... Quien esto escribe —que también ha escrito sobre la *Sofonisba* alfieriana— lamenta que la versión española de J. J. Mazuelo, quede, en este orden de cosas, sumida en el más profundo olvido (y el que esto ocurra muy a menudo con todo lo español no resulta, obviamente, un consuelo). La propuesta interpretativa de Trivero, en este caso también, se apoya en situaciones autobiográficas que se repiten en ocasiones a lo largo de la vida de Alfieri: son los momentos en que la presencia del amor se simultanea con la de la amistad, en un particular estado de gracia. Interpretación, sin duda, sugestiva, pero que no arroja demasiada luz sobre este personaje femenino, en mi opinión bastante enigmático. En el fondo, parece reconocerlo así la autora cuando propone que dejemos «il personaggio di Sofonisba nella sua problematicità <...> e chiudiamo constatando che sul finire del Settecento altre mogli, mogli non ancorate alla tradizione classica, si affacciano sulla scena tragica»(p. 143).

Estas nuevas mujeres aparecerán en tragedias como *Orso Ipato* de Giovanni Pindeonte (Eufrosia, que dividida entre el amor por el esposo y el afecto por el padre, in-

tenta conseguir la paz entre ambos) o *Caio Gracco* de Vincenzo Monti (Licinia, esposa de Cayo Graco, cuya *sensiblerie* contrasta con la madre Cornelia, modelo inalterado de *virtus* romana). Al final del libro, echamos de menos, tal vez, otras mujeres trágicas de Alfieri, en especial a Mirra, pero pensamos que la autora ha trazado a lo largo de su lectura de un género teatral una línea certera, sutil hilo orientador sobre esos mitos de lo femenino sujetos a perpetua actualización, reescritura, reinención y refundación. Así pues, *tout se tient* en un equilibrio inestable, en la literatura como en la vida.

Cristina BARBOLANI

Anna BARSOTTI: *Alfieri e la scena. Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma, Biblioteca di Cultura/618, Bulzoni Editore, 2001, 255 pp.

Personaje controvertido donde los haya, Vittorio Alfieri, pese a haber transcurrido casi dos siglos desde su muerte, sigue dando que hablar y levantando pasiones, como le ha ocurrido a la autora de este libro que reseñamos, Anna Barsotti, profesora de Metodología y crítica del espectáculo en el DAMS de la Universidad de Turín y autora de *Giuseppe Giacosa e Verga drammaturgo, Rosso di San Secondo, Il teatro dei «Magi» in Toscana*, ensayos sobre la lengua-dialecto en el teatro de Verga y Capuana, entre otras cosas; que se confiesa fascinada por la «Persona: come se l'è scolpita nella *Vita* (scritta da esso), monumento eroico e auto-ironico alla propria diversità d'uomo e d'artista» (pág. 11). Concretamente le interesa la figura de Alfieri como «teatrante» y «teatrabile», según palabras de la propia autora, y dedica este estudio a desarrollar esta faceta del autor astense.

Con este libro iniciamos desde la primera página un viaje hacia la escena alfieriana, documentado por las numerosas notas sacadas del *Parere sull' arte comica in Italia* y de la *Vita* en los que se comprueba la gran lucha interior que mantuvo Alfieri durante toda su vida y que se reflejó en su obra, hecha más para ser leída que para ser representada, pese a los intentos del autor de crear una tragedia con voz propia, que demostrara que Italia podía tener una tradición dramática tan buena como la del resto de Europa. Sin embargo, el mismo Alfieri vió a lo largo de su vida cómo sus tragedias se estrenaban y nunca llegaban a la perfección que él se había trazado. Anna Barsotti nos ha demostrado con este libro que durante un siglo entero ha habido compañías de teatro trabajando por cumplir el sueño del autor; sin embargo, pocas de ellas han estado a punto de rozar lo que Alfieri podría considerar aceptable, pues satisfacer al genio resultaría tal vez una ardua tarea que ni él mismo fue capaz de lograr. Barsotti considera en tres etapas el itinerario alfieriano del texto a la representación, comprobando a cada paso cómo Alfieri componía textos sin descuidar la técnica de «quell' arte difficilissima del recitare». Sin duda el título dice mucho de lo que vamos a encontrar desde la primera página y resume en cada línea las partes de las que consta su estudio. Así, *Alfieri e la scena* nos transmite una visión global del comportamiento del autor a la hora de componer y representar sus tragedias. Y el subtítulo *Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori* nos adelanta que el estudio de Barsotti también incluye los distintos montajes que de las tragedias de Alfieri han llevado a escena diferentes hombres de teatro.

En la *Vita* el autor nos ofrece una visión novelesca sobre sí mismo, pero es sin duda en sus tragedias donde se manifiesta totalmente ese carácter perfeccionista e inconfor-

mista que lo caracteriza. Anna Barsotti, en la primera parte de su libro, menciona la preocupación del autor por la puesta en escena de sus tragedias, hasta el punto de representarlas ante quince personas, al mismo tiempo que las elaboraba, para comprobar el efecto que podrían provocar, una vez terminadas, ante un público numeroso, y señala la idea de Alfieri de que autores, actores y espectadores deben «darse la mano» porque son todos, al mismo tiempo, causa y efecto de la perfección del arte. Para él, el arte de un teatro ideal consistiría en decir lentamente cosas que merecerían ser escuchadas, poniendo especial cuidado en la dicción y el tono en la representación de sus tragedias, cuidando el aspecto gestual del espectáculo. Sin duda el uso del endecasílabo es el gran problema insalvable al que se han visto sometidos los actores de sus tragedias: Alfieri nunca quedó satisfecho con la representación de sus obras e incluso fundó una compañía de actores preparados por él, llegando a representar él mismo papeles de gran protagonismo en alguna de sus tragedias.

En la primera parte de este libro (*L' esperimento tragico*) la autora nos ofrece una visión global del comportamiento de Alfieri como dramaturgo: la importancia que le da al tiempo y al espacio, a la lengua, a los actores... Y nos señala la intención del autor astense por demostrar que en Italia se puede llegar a hacer una tragedia desvinculada totalmente de la que se realizaba en Francia. Si bien el teatro alfieriano puede llegar a percibirse como afín a la tradición francesa, Barsotti hace hincapié en que se percibe en él una especie de desorden interno, una fuerza de «autodestrucción» y «barbarie» que lo aproxima al área shakespeariana. Sentenciando que el autor, que será director y actor de sí mismo, crea una dramaturgia «costretta dalle angustie del nostro spettacolo a farsi un'efficacissima scena del proprio immaginario» (pág. 125).

Si bien la II parte (*Lo spazio e il tempo nel labirinto della tragedia alfieriana*) analiza el espacio y el tiempo en cada una de las tragedias de Alfieri, señalando cómo la Corte, en la que se ambientan todas, excepto *Virginia*, es el reflejo de un laberinto, el laberinto de las pasiones; metáfora de la crisis de una institución familiar y de una identidad psíquica continuamente puesta en duda. Es en la III parte del estudio (*Dal testo alla scena. L'immaginario novecentesco attraversa Alfieri*) donde apreciamos la gran complejidad y magnitud de las tragedias de Alfieri.

Barsotti se revela como conocedora y seguidora de todas y cada una de las representaciones que de las tragedias de Alfieri se han hecho a lo largo del siglo xx, lo cual demuestra una gran tarea de documentación. Menciona a los directores que han llevado a escena las obras del autor astense y, sin detenerse en una mera comparación de los distintos montajes, examina de cada uno los aspectos más notorios y se atreve a sugerir quiénes estarían dentro de la línea marcada por Alfieri.

Quizás lo que más llama la atención es su especial cuidado por reflejar la puesta en escena de las tragedias: nos habla del vestuario de los actores (desde los directores que son fieles al vestuario propio de la época en que se ambienta la obra hasta los que introducen americanas de Armani, pasando por las levitas de la época alfieriana), también menciona los efectos de iluminación y sonido, las adaptaciones que se han ido haciendo sobre el guión, por las dificultades que implica el endecasílabo; todo ello acompañado por dibujos y fotografías correspondientes a las distintas representaciones que dichas obras han tenido a lo largo de todo el siglo pasado.

Alfieri e la scena se convierte en un libro de obligada consulta a la hora de abordar el tema del teatro en un autor que afirma escribir «con la sola lusinga, che forse, rinascendo degli Italiani, si reciteranno un giorno queste mie tragedie: non ci sarò

allora...». Anna Barsotti, con la peculiar reverencia de un discípulo para con su maestro, nos demuestra cómo el genio italiano no se equivocó al escribir tragedias proyectadas para un público del futuro, preocupado por llevar a cabo una representación a la altura del texto, tarea realizada por directores y actores de especial renombre, como Malosti, Testori, Visconti, Innocenti y De Monticelli, entre otras figuras. Todos ellos quedan destacados en la escena con su peculiar visión de las tragedias de Alfieri y con el análisis que de ellos hace la autora en este libro, que bien podría recomendarse en el ámbito universitario como lectura previa a las tragedias y a la obra en sí de Vittorio Alfieri.

Sandra C. DÍAZ FLORES

M. ARIANI y G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica del Novecento italiano*, Roma, Carocci editore, 2001, 319 pp.

La puesta en hora del reloj de los siglos invita a efectuar balances. Dos profesores de la universidad Roma Tre —acreditados por publicaciones anteriores— rinden cuentas ahora del *Novecento* teatral italiano. Es el primer libro que abarca *toda* la centuria y que muestra vocación de exhaustividad, aunque limite su objeto de estudio a la escritura dramática. (Ligeramente anterior a éste, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, de M. De Marinis —Roma, Bulzoni, 2000—, ensaya otro balance no específicamente italiano de las novedades y experimentos teatrológicos del siglo).

Desde un sucinto Prefacio sus autores defienden la legitimidad de esta elección: se ocuparán de los textos «y de su consustancial predisposición a la representación». Reivindican la lectura privada que se convierte —o puede convertirse— en «teatro mental», a veces la única forma de supervivencia de muchas obras que están fuera de la circulación escénica. Se muestran partidarios de la conciliación entre literatura y teatro, esferas de intereses (a menudo no bien avenidas en el siglo XX) que tienen en las «ejecuciones posibles» la zona de encuentro.

¿Era necesario este prefacio y esta reivindicación? Probablemente sí, aunque quizás menos que hace unos años, pues el fecundo y sugerente ensayo de Ferdinando Taviani (*Uomini di scena, uomini di libri*, Bologna, Il Mulino, 1995) —el más directo antecedente del volumen que ahora abordamos— ya había abierto el camino, desde su mismo título, hacia la conciliación. Gesto especialmente valioso por provenir de una persona con una larga trayectoria libre de toda sospecha, como Taviani, que es un abanderado de las posiciones de la moderna historiografía orientada a favor del espectáculo y contra el fetiche del texto.

Pero al mismo tiempo, más allá de declaraciones de principios, los autores rinden tributo al valor imprescindible de la representación al agregar una serie de cinco apartados preliminares a otros tantos capítulos en los que, en sucesión cronológica, se recogen apretadas síntesis del orbe del espectáculo y de sus instituciones, seno natural de las obras de teatro. Incluso el estudio individualizado de determinados dramaturgos acredita lo imprescindible de esta dimensión, pues en muchos modos aparece explicada o sobreentendida; o, simplemente, se reconoce que forma un todo inescindible con la escritura dramática, como es el caso de Eduardo De Filippo.

El volumen está escrito con rigor y coherencia y la información acopiada es mucha. A día de hoy, el canon teatral del siglo anterior no está completamente establecido (so-

bre todo el correspondiente a la producción de los últimos decenios) y de ello —inevitablemente— se deriva una menor firmeza del pulso en los últimos capítulos. Hay un tratamiento monográfico bien extenso de Pirandello y Eduardo y, en medida inferior, de D'Annunzio, Petrolini, Rosso, Bontempelli, Savinio —muy bien conducido— N. Ginzburg, Pasolini, Fo, Testori, Bene, Scabia, Luzi y Sanguinetti. Los demás dramaturgos del siglo, innumerables, encuentran su lugar bajo la luz crítica de los autores, con desarrollos dispares según la ponderación que sus aportaciones merecen, limitada —en los casos extremos— a una breve mención.

Tras abordar el arranque del siglo, con el Vate y sus seguidores, los futuristas y vanguardistas, los autores del teatro «grotesco» y alguna otra figura menos relevante, el libro asienta sus reales en Pirandello. A él está dedicado el capítulo probablemente más cumplido de todos. Es tanto lo que se ha publicado sobre el agrigentino que no resulta fácil sintetizarlo selectivamente ni hacer nuevas aportaciones. Con todo, Ariani logra informar la materia desde un enfoque personal que, tras unos planteamientos globales, se explaya en un repaso obra a obra, desde los primeros actos únicos hasta *I giganti*, con breves recapitulaciones parciales. (¿Se le concede demasiada vigencia crítica a la antigua distinción pirandelliana-tilgheriana entre Vida y Forma?).

Pirandello es descrito como un ciclón, «que no ha dejado nada ni a ninguno indemne», en virtud de lo cual se convierte en uno de los ejes fundamentales del teatro italiano de su siglo (y, por ende, de este libro). El modelo de teatro burgués heredado del siglo XIX, básicamente el drama —psicologista— de familia, es alterado, vaciado, triturado, invertido por Pirandello y después de esas transformaciones se convierte en un contenedor (*forma-commedia*) en condiciones de resistir y ser rellenado con formulaciones nuevas hasta el final del milenio. Y será empleado por casi todos, incluso por quienes menos lo aparentan como Rosso y Bontempelli —a los que el mismo siciliano de hecho eclipsó casi por completo— o Eduardo De Filippo, Alberto Savinio, el mismo Pasolini o el primer Testori, etc. Sólo quedaron inequívocamente inmunes los autores del teatro comercial de los años veinte y treinta (los de «las rosas escarlatas y los teléfonos blancos») —y otros más recientes— que se dedicaron a perpetuar la fórmula decimonónica anterior.

La «*koiné* dramática postpirandelliana» y la herencia estructural del maestro (incluyendo una lengua cotidiana gris, mimética de las pequeñeces diarias) acuden una y otra vez a las páginas del libro al tratar de distintos dramaturgos, como complemento natural de cuanto ha sido explicado en el capítulo monográfico. A la vertebración de nuestro texto contribuyen también ciertos marbetes críticos de clasificación, pocos y sencillos, como las nociones de dramaturgia *preventiva* (escritura previa, compuesta en la soledad del escritorio) y dramaturgia *consuntiva* (o escritura escénica, a veces simplemente transcrita después de la *performance*), muy cercana a esta última se halla la dramaturgia «orgánica». Los dos primeros son términos tomados en préstamo de Siro Ferrone.

Otra línea estructuradora del teatro del siglo, complementaria de la estrictamente pirandelliana, es la línea experimental que nace en la segunda década con las vanguardias, especialmente con el futurismo, sus veladas y su teatro sintético, pero que después se prolonga e incorpora el expresionismo, el surrealismo, el grotesco, el absurdo, el llamado por Bontempelli «realismo mágico», las segundas vanguardias de los años sesenta y todo el aluvión de teatro de grupo y de creación colectiva —con escasa presencia de escritores dramaturgos— que vino a continuación. Son ingredientes dispersos y pre-

sententes en multitud de obras. Los llamados «teatros del arte» (frente a las compañías *di giro*), incluyendo el fundado por Pirandello mismo en Roma en los años veinte, canalizaron esta creación inquieta que experimenta y transforma —a veces por completo— el molde formal codificado desde los tiempos de Pirandello. Sin embargo, en ocasiones, la experimentación se ha efectuado entre las cuatro paredes del escritorio, con formulaciones aparentemente irrepresentables pero dotadas de fuerte personalidad, caso de Ginzburg, Pasolini, Luzi, Sanguinetti, del propio D'Annunzio, u otros literatos o narradores (Svevo, Tozzi).

Las dos tradiciones teatrales italianas que mayor fortaleza han mostrado en la historia son la véneta y la napolitana, ligadas a los respectivos dialectos. Esta última (que cuenta entre sus filas a Petito, Scarpeta, Di Giacomo, la espectacularidad del teatro de San Carlino, las farsas, y —más atrás— la *commedia dell'arte*, Pulcinella...) ha atravesado el siglo XX en condiciones espléndidas encarnada en una serie de actores-autores de primera línea, como es el caso de Raffaele Viviani, Eduardo De Filippo —que se mantuvo sobre los escenarios entre los años veinte y setenta— (pero también cuentan Peppino y Luigi) y todos los denominados «post-eduardianos», o también *nouvelle vague* del teatro napolitano, como son: Manlio Santanelli, Anibale Rucello, Enzo Moscato, Francesco Silvestri, Vincenzo Salemme y el joven Ruggero Capuccio, a los que puede unirse la generosa y reciente hornada siciliana: Mimmo Cuticchio, Franco Scaldati, Michele Perriera, Spiro Scimone, Francesco Randazzo, etc. Estos son algunos de los «hombres de teatro» (autores-actores o viceversa), que asumen las distintas facetas del arte, superadores —por integración— de la división entre *uomini di scena* y *uomini di libro*.

Al lector extranjero (en mayor o menor medida extranjero), este libro, espontáneamente le suscita la comparación del siglo XX teatral italiano con algún otro que también conozca, el de su propio país, por ejemplo. Y de ahí se sigue la deducción de una serie de notas que —en parte por contraste— pueden identificar aquel teatro. Es una tarea que los autores no se han propuesto realizar, o al menos de una manera sistemática (¿la considerarán inútil o, tal vez prematura?) pero que, en un elenco desde luego abierto, puede incluir —además de las ya explícitamente reseñadas, que serían algunas de sus notas «mayores»-, otras como son: la abundancia de obras monológicas, los resultados «altos» alcanzados desde posiciones culturales bajas (cultura académica y oficial/cultura popular); uso de los dialectos (Petrolini, Viviani, Eduardo...) y de un furioso plurilingüismo (Fo, Testori, Bene, Sanguinetti, Capuccio, Scaldati, Scimone...); abundancia de prosistas —y, en menor medida, poetas- dramaturgos, fuerza del teatro de palabra o «de poesía»; críticos teatrales —algunos de gran calidad— que pasan a ser dramaturgos; presencia de la tragedia clásica —D'Annunzio, Pasolini, Testori, Luzi...— (y de algunos recursos del teatro renacentista); escaso eco del teatro europeo del absurdo de los años 60; línea de un teatro rebelde que grita, desesperado, su visión —Pasolini, Testori, Bene—; línea de un teatro católico —Betti, Fabbri, Testori, Luzi, Cavosi...—; filón temático de la tradición literaria propia: la *Divina Commedia* —D'Annunzio, Sanguinetti, Luzi— pero también Leopardi, Basile y otros autores; filón shakespeariano insistentemente aprovechado (Testori, Bene, y operadores teatrales más jóvenes); una dirección escénica costosamente lograda con una identidad primeriza «a la italiana» etc. ¿Alguien se sentirá llamado a establecer un análisis contrastivo serio de los teatros español e italiano del siglo XX?

Ariani y Taffon, naturalmente, para levantar su obra se apoyan en la cosecha crítica e historiográfica que les ha precedido, y así lo explicitan, comenzando por el men-

cionado libro de Taviani, pero aprovechando también el patrimonio aportado por Mel-dolesi (sus *invenzioni sprecafe* y sus *Fondamenti e generazioni*), así como distintos ensayos de De Marinis (especialmente *Il nuovo teatro 1947-1970*), junto al panorama del espectáculo de Tessari (1906-1976, *Le Lettere*, 1996), amén de Cruciani, etc. No ha faltado tampoco la consulta de muy numerosas monografías dedicadas a cada uno de los autores. Al final del libro hay un extenso capítulo bibliográfico que en su organización traslada la misma estructura del desarrollo previo.

Los volúmenes que se ocupan de la materia que estamos tratando van ya formando una biblioteca apreciable. Sin olvidar el extenso y exigente trabajo de Paolo Puppa («Itinerari nella drammaturgia del Novecento») incluido en el correspondiente tomo de la *Storia della letteratura italiana* de la editorial Garzanti, contamos, además de los ya citados, con los dos libros de la serie *Teatro e spettacolo* —preferentemente inclinados a lo segundo— de la editorial Laterza (el dedicado a la primera mitad del siglo de F. Angelini, el de la segunda también de Puppa) y con el reciente librito de L. Bottoni —*Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999— orientado hacia la literatura dramática, escrito con vocación de crónica. En un ámbito colectivo y de enfoque más amplio poseemos los textos coleccionados en Il Mulino, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello* (A. Tinterri, ed., 1990) y *Civiltà teatrale nel XX secolo* (F. Cruciani e C. Falletti, eds., 1988), sin olvidar el recientemente editado macro-tomo de la editorial Einaudi: *Storia del teatro moderno e contemporaneo III: Avanguardie e utopie del teatro: Il Novecento* (2001). ¿Para cuándo la traducción al castellano de alguna de estas monografías, suficientemente representativa de la evolución del teatro italiano?

En fin, el texto de Ariani y Taffon es un buen manual universitario que puede ofrecer además una guía de lecturas teatrales seleccionables según los propios gustos a partir de las informaciones allí contenidas, aparte de aconsejar sobre posibles puestas en escena. Lo que lo diferencia de otros manuales y textos, como se ha dicho, es su dedicación a la escritura dramática, su exhaustividad y su voluntad didáctica —sin rebajas—. El menor peso de los capítulos finales, reflejo de la actividad de los dramaturgos en parte devaluada por el propio devenir de la escena y que aún no ha alcanzado el consenso estimativo unánime de la crítica, puede ser compensado con algún otro ensayo volcado en las compañías y las experiencias innovadoras de este final de siglo, como el reciente *Nuova scena italiana*, de S. Chinzari y P. Ruffini (Castelvecchi, 2000) o el n.º 2/3 de la revista *Culture Teatrali* (2000).

Al lector le cabe echar de menos algunos nombres o preguntarse si ciertos autores no habrían merecido un poco más de atención o puede echar en falta algunas notas de cierre, a modo de balance, en las páginas sobre algunos de los dramaturgos más tratados (Eduardo) o puede pensar que al profesor Taffon al tratar de Testori le ha vencido la misma pasión de totalidad que le llevó a escribir un libro entero sobre él (Bulzoni, 1997). Son pequeñas dudas o especulaciones que para nada empañan un trabajo redondo, bien hecho, útil.

Juan Carlos DE MIGUEL

Félix SAN VICENTE, Eduardo AYALA, Patricia GÓMEZ: *El español de las artes y de los bienes culturales*. Bologna, CLUEB, 2001, 263 pp. y CD-Rom MeDiArte español, Windows™ + IE 5.0.

Desde estas páginas queremos rendir un pequeño homenaje a la memoria de nuestro compañero y antiguo alumno del Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, Eduardo Ayala Simón, que falleció en accidente de automóvil en Forlì (Italia) el día 26 de noviembre de 2001. Lamentamos su ausencia cuando sólo contaba 30 años de edad y presentamos el libro en el que colaboró y que le llevó a trabajar a Forlì, ciudad a la que se trasladó tras vivir en Bologna. Vemos truncados sus proyectos de futuro, que eran muchos y, entre ellos, y el más próximo, el de leer la Tesis doctoral intitulada: *Modelo operativo para la didáctica del Texto en Lengua 2. Aplicación de las «Telas Textuales» en CPP-TRS (Tonfoni, 1989-94) al texto «Se una notte d'inverno un viaggiatore» de Italo Calvino*. Ha sido dirigida por la Dra. G. Tonfoni de la Universidad de Bologna y tutelada por la Dra. Pura Guil de la Universidad Complutense de Madrid, quien me ha pedido hacer la recensión al último trabajo de Eduardo.

El español de las artes y de los bienes culturales es el resultado de un trabajo en equipo¹ —llevado a cabo en el *Centro Linguistico Interfacoltà* de Forlì de la Universidad de Bologna—; la obra se presenta bajo dos soportes: libro y CD-Rom.

Se trata de un curso interactivo multimedia de lengua y cultura dirigido a aquellos estudiantes que, con un nivel intermedio de conocimientos de español, deseen adentrarse en la lengua española, haciendo una serie de recorridos a través del arte y de la cultura mediante la utilización de texto, audio e imagen que permitirá el desarrollo de las cuatro destrezas lingüísticas: comprensión auditiva, expresión oral, comprensión lectora y expresión escrita.

Dentro del marco del español para fines específicos, el curso ha sido elaborado con arreglo a los nuevos enfoques de ELE que potencian la autonomía del estudiante al permitirle controlar su propio aprendizaje.

El curso está estructurado en siete unidades didácticas, articuladas en torno a un ámbito temático. Cada unidad ha sido realizada a partir de un sistema de cuatro módulos para las unidades A, B, E, F y G y de tres para C y D, que integran un total de veintiséis lecturas.

Una breve introducción de presentación a cada uno de los temas nos acerca al contenido de los mismos. *Unidad A. Un patrimonio antiguo y ajeno*. 1: El arte en la cueva. 2: El Museo Arqueológico Nacional. 3: Emérita Augusta. 4: La UNESCO y el Patrimonio de la Humanidad. *Unidad B. Convivencia de culturas*. 1: Al-Ándalus. 2: Toledo. 3: La vieira del caminante. 4: Las Cantigas de Santa María. *Unidad C. Una cultura de lujo*. 1: Sevilla. 2: El Panteón Real. 3: América, lengua y cultura. *Unidad D. El sueño de una crisis*. 1: El centro del Imperio. 2: ...en Madrid. 3: Religiosidad, pasión y fidelidad. *Unidad E. Una nueva sociedad*. 1: Instituciones culturales. 2: Goya. 3: La lírica. 4: Imágenes de España. *Unidad F. Impresiones del siglo XX*. 1: La fotografía. 2: Real y surreal. 3: Formas y colores. 4: Moda y diseño. *Unidad G. La proyección europea*. 1: El espacio en el Atlántico. 2: Sociedad y cultura en la España actual. 3: El Guggenheim, un icono para el siglo XXI. 4: España. Patrimonio de la Humanidad.

¹ Es un proyecto dirigido por Félix San Vicente y cuyas unidades didácticas han sido elaboradas por: Eduardo Ayala (A1, A2, A3, A4, B1, B2, B3, B4, C1, C2, D1, D2, E3 y E4), Félix San Vicente (C3, D3, E1, E3, F1, F3, F4, G2 y G3) y Patricia Gómez (E2, F2, G1 y G4).

La propuesta temática de la obra sigue un itinerario cronológico —de la Prehistoria a nuestros días—, amplio recorrido que ofrece ligeras pinceladas de la cultura española a través de sus expresiones artísticas. No obstante, en las lecturas encontramos palabras o expresiones lingüísticas de mayor complejidad, marcadas en color verde o en azul, cuya utilidad es la de ampliar el léxico mediante sinónimos o bien la de acceder a la descripción de palabras de interés técnico. Estos enlaces nos llevan al glosario y a unas breves fichas a partir de las cuales se puede navegar por páginas *web*, lo que posibilita distintas alternativas a la hora de ampliar conocimientos de cada uno de los temas abordados en la obra.

La estructura hipertextual ofrece muchas posibilidades de *navegación*, tanto a través de las actividades contenidas en el CD-Rom, como en la Red, lo que otorga al estudiante la libertad de elegir entre recorridos abiertos o cerrados que se adapten a sus necesidades de aprendizaje. Por tanto, además de ser un curso de lengua española, puede ser útil para quienes, conociendo el castellano, quieran iniciarse en los temas propuestos en el libro.

A continuación pasamos a explicar el funcionamiento del CD-Rom, que precisa, para su instalación en el ordenador, del programa Windows e Internet 5.0. y, para explotar todas sus posibilidades, disponer de una tarjeta de sonido, grabadora de voz y algún programa de video. Otra opción es la de trabajar, conectado a Internet, en la dirección del *Centro Linguistico Interfacoltà* de Forlì².

Pulsando en la página inicial, aparece una ventana con el índice de las siete unidades y, situando el cursor sobre ellas vemos, mediante iconos, las lecturas de las que consta, así como las secciones *Al Habla y Taller de escritura*. Además, cuatro casillas situadas en la parte inferior nos ofrecen: *información* para la utilización del CD, un *índice* en el que se detallan las partes de la obra con créditos y bibliografía, *puntuación y salida* del programa.

Las lecturas. Seleccionando una imagen accedemos a los textos, cuya parte inicial es posible escuchar. En ellos, como ya se ha indicado, aparece resaltada en color verde una serie de palabras que, por su dificultad, se ha elegido explicar mediante sinónimos. Sinónimos que veremos situando el cursor encima de las mismas. Por otro lado, si pulsamos sobre los términos destacados en color azul, iremos al Glosario que, organizado temática y alfabéticamente, proporciona un hipertexto que permite realizar una lectura secuencial de aquellas expresiones seleccionadas, con el objeto de conocer palabras técnicas, personajes históricos o artísticos, ciudades u organismos; la audición de piezas musicales de los más variados estilos; la visualización de mapas, monumentos arquitectónicos, pinturas, esculturas y parajes naturales o artísticos.

Pero también admite dos alternativas o formas de navegación. La primera, de carácter rígido nos permite mediante hiperenlaces, pasar de una lectura a otra, y cuyo orden está determinado por los autores. La segunda opción, más libre e interactiva, encamina al lector a visitar las páginas *web* que van apareciendo en el Glosario, como son las de Organismos Españoles y Europeos, de periódicos, o de Instituciones de las distintas Comunidades españolas, etc.

Es digno de valorar el magnífico trabajo realizado en este apartado, ya que ofrece infinidad de posibilidades a la hora de ampliar conocimientos no sólo lingüísticos, sino también culturales y artísticos.

² www.clifo.unibo.it/progetti/mediarte/spagnolo/extra/menu/htm

Los ejercicios. Una vez finalizada la lectura, pulsando «adelante», el alumno dispone de ejercicios de comprensión, de léxico y de gramática (*cloze*, respuesta múltiple, selección múltiple con audio y con audio y texto, asociación o elección de palabras, asociación de texto e imagen, y crucigramas) con clave de ejercicios para su autocorrección.

Hay dos tipos de *ejercicios de comprensión*. Unos consisten en seleccionar una de las tres respuestas escritas tras la audición de un breve párrafo. Otros, en arrastrar una serie de vocablos hasta una casilla o agujero en blanco, para completar oraciones.

Los variados *ejercicios de léxico* se cifran en resolver crucigramas, asociar palabras, especificar sectores léxicos; seleccionar expresiones, para completar espacios en blanco, tras la visualización de un video, o bien, mediante la consulta del glosario; rellenar huecos para acabar una biografía incompleta, trabajar con siglas, buscar sustantivos a partir de sus correspondientes adjetivos, oír descripciones de ciudades para ampliar una información dada.

Los *ejercicios de gramática* formalmente no difieren de los anteriores. Durante la realización de algunos, se pueden consultar esquemas o fichas gramaticales a los que se accede desde el Glosario.

Autocorrección. Al terminar cada uno de los ejercicios, podemos optar por la *corrección* o por la *solución*. Los errores cometidos aparecerán en rojo mientras que los aciertos se marcarán en color verde. Realizados y corregidos todos los ejercicios de cada unidad, se obtiene la evaluación porcentualmente, mediante un gráfico que evalúa de 0% a 100%. Puntuación que puede ser anulada posteriormente.

El objetivo de esta primera fase, siguiendo las indicaciones de los autores, consiste en la comprensión audiolectora con la correspondiente consolidación de léxico y de morfosintaxis, enmarcada en específicas situaciones textuales y comunicativas.

En una segunda fase se aconseja acceder a las secciones *Al habla* y *Laboratorio de escritura*, por este orden. En la primera se propone ejercitar la competencia comunicativa a través de situaciones contextualizadas bajo epígrafes como «*Dime, ¿dónde has estado?*», «*Perdone, estoy buscando alojamiento*» o «*¿Quieres ir al teatro? Te invito*», que propician la realización de un ejercicio de comprensión mediante audición. También se le pide al alumno que grabe y escuche su respuesta para, posteriormente, compararla con un modelo propuesto. Pulsando el icono correspondiente a gramática, accedemos a una ficha de *fonética y fonología* en la que podemos leer y escuchar simultáneamente una serie de oraciones afirmativas, interrogativas y asertivas. Un nuevo enlace nos invita a consultar la ficha *Fonemas consonánticos del español*.

Una última propuesta es la realizada en el *Laboratorio de escritura*, cuyo objetivo es la producción escrita de textos breves, como puede ser responder a una carta, redactar un breve discurso o escribir una biografía.

Es de destacar no ya sólo la excelente factura tipográfica del libro, sino también el hecho, verdaderamente relevante, de que contribuye a engrosar el elenco de las obras específicamente consagradas a la enseñanza del español a extranjeros, cuyo propósito estriba en satisfacer las necesidades de comunicación en los distintos campos académicos y profesionales, dada la creciente demanda existente en este segmento de la enseñanza y aprendizaje del ELE.

María Luisa IGLESIAS REDONDO

María HERNÁNDEZ ESTEBAN: *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001, 498 pp.

María Hernández Esteban nos propone un tema muy atractivo y sugerente, la lectura especular de los textos basada, como ella misma dice en la *Introducción*, en la definición de Lotman recogida en el título. Es una obra perfectamente estructurada que consta de una introducción, del asentamiento de sus bases metodológicas, y de cuatro apartados dedicados respectivamente a la poesía, al relato, al teatro y a la novela.

Esta lectura de textos reflejados en espejos hasta llegar a proyectar imágenes diminutas abre enormes posibilidades, desde la relación del texto con el contexto hasta las relaciones que éste plantea con textos de otros autores y épocas; se trata, en realidad, de intentar resolver esa combinación complicada de información que nos llega a través de un texto, de abordar las diversas relaciones que se plantean, en resumen, de entrar en contacto con el texto mismo, acercándonos a los diversos problemas que plantea la creación artística.

Metodología. Después de la «Introducción», la autora establece unas «Premisas metodológicas» articuladas en dos partes, una titulada «La historia literaria y la crítica» que proporciona una amplia información histórica de la crítica literaria en su doble aspecto sincrónico y diacrónico, y otra titulada «Lotman y la inserción» que destaca los extraordinarios valores del Lotman crítico y reflexivo sobre todo aquello que conforma la cultura, es decir, la literatura, el arte, el cine, el folclore, etc., proporcionándonos una visión global que revaloriza sus anteriores planteamientos artísticos. Se recorre además la obra de Lotman para subrayar el mecanismo de inserción como elemento esencial para el estudio de la cultura.

Una preocupación constante en la obra de Lotman es la relación entre el arte y la realidad, para la que elabora una fórmula de interconexión y acumulación progresiva, realidad-modelo-arte-realidad, de indiscutible interés para valorar la incidencia de los modelos en el arte como medio de conocimiento y explicación de la realidad, sin olvidar que el lector forma parte esencial del complejo mecanismo de recepción, conservación, transformación y transmisión de dicha información.

La autora dedica un epígrafe al artículo de Lotman *Testo e contesto* del año 1980, señalando la relación de isomorfismo y analogía entre el universo cultural y el texto concreto, entre las culturas y la conciencia individual, para lo que se precisa la organización inmanente de todo texto, de todo fenómeno semiótico. La cultura es, para Lotman, un mecanismo vivo de la conciencia colectiva, y la semiótica de la cultura tiene la misión de estudiar el universo artístico como conjunto complejo y dinámico. En este dinamismo de los sistemas semióticos es donde se hacen patentes las antinomias que explican su funcionamiento. Para Lotman todo proceso comunicativo supone la presencia de dos lenguajes al menos; el cine y los dibujos animados, al unir la fotografía en movimiento al discurso verbal sonoro, son un buen ejemplo de este biligiüismo.

Dentro de su concepto de semiosfera (*La semiosfera*, versión italiana de 1985), incluye una serie de definiciones que están dentro de la reflexión del crítico sobre la relación: isomorfismo, enantiomorfismo, especularidad, homoeostatismo, metaestructuras semióticas, literatura comparada, evolución literaria, retroceso cultural y el texto en el texto. En ellas hallamos las dicotomías y antítesis antes mencionadas que codifican y decodifican los textos, distinguiendo el presente de la recepción desde la perspectiva de lo previsible/imprevisible.

La autora se refiere también a otras obras de Lotman, *Il girotondo delle muse* que reúne una serie de artículos escritos entre los años 1974 y 1993 y *Cercare la strada*, una obra que apareció en Italia después de la muerte del autor, donde reflexiona sobre el hombre y los grandes interrogantes de la vida humana, con la inclusión de las grandes metáforas de «camino» y «río» referidas a ella.

La poesía. Después de este clarificador recorrido a lo largo de la reciente teoría de la literatura, la autora aborda estudios específicos de diversos géneros poéticos que inicia con el estudio de la «Pastorella, ballata, serrana», título del tercer capítulo. Recuerda las aportaciones de Tomachevski, Tinianov, Jakobson y Jauss, sin olvidar los planteamientos semejantes aplicados, eso sí, por un camino diferente, por Mario Fubini.

Este preciso estudio arranca de la lírica provenzal para, a través de ésta, proyectar la forma de la pastorela en la poesía medieval italiana y en algunos ejemplos, que no por aislados son menos representativos, de la historia literaria hispánica de los siglos XIV, XV y XVI. Utilizando como *corpus* de referencia del género de la pastorela las recogidas en la antología de Martín de Riquer que cubre los años de 1130 a 1290 aproximadamente y estableciendo *a priori* que se trata de un *corpus* reducido, analiza las constantes que definen esencialmente el género con la intención de lograr una caracterización global.

Estas constantes aplicadas al discurso narrativo que supone el género de la pastorela son «la coordinada espacio-temporal», que marca el resorte narrativo inicial señalando un tiempo y un espacio para el desarrollo de la acción, un resorte que funciona de manera individualizada en cada texto con dos personajes protagonistas esenciales, la pastora y el caballero y con la presencia sensible o presentida de personajes secundarios; y «el esquema narrativo», que plantea una situación de partida, de invitación a la aventura y en la que tiene también parte activa el estado de ánimo de los personajes; la autora señala la presencia de los *verba dicendi* como algo propio de la narrativa, subraya la actuación del caballero siguiendo las instrucciones de Andrés el Capellán, y concluye con las pastorelas de Guiraut Riquier, donde la presencia de los mismos personajes proporciona al conjunto continuidad temporal.

Más adelante considera su proyección en la lírica italiana dentro del «volgare mediocre» en contraposición con la canción, destacando la aportación de Dante y sobre todo de las baladas de Guido Cavalcanti.

Luego analiza su proyección en la lírica medieval hispánica donde los cauces de penetración son diversos, lo que determina una presencia más matizada y una mayor diversidad de tonos en los que, además del enfoque cómico y burlesco de la pastorela francesa, tiene cabida la nota más realista y alejada del tono aristocrático de las composiciones francesas, dándoles una resonancia juglaresca y casi goliárdica; además, las vaqueras o serranas de Juan Ruiz tienen mucho que ver con lo que Andrés el Capellán consideraba «trato con ramerías»; a esta nota de realismo podemos añadir el diverso tratamiento del paisaje que Juan Ruiz hace agreste, con lo que la parodia afecta a todos los componentes del modelo referencial.

El género de tradición provenzal lo recupera un autor más culto, el marqués de Santillana, eso sí, después de la aportación de Juan Ruiz. Los elementos de mayor realce en las serranillas del Marqués serían la sustitución del lugar ameno y primaveral por una topografía real por tierras de Aragón, Castilla, Santander y Andalucía; esta diversificación es tan importante para el autor que aparece individualizada en cada composición y se hace patente en el atuendo de las protagonistas. Son rasgos de verosimilitud y realismo que contribuyen a la variedad del género.

La serrana de Francisco de Figueroa se escribe en un momento en el que ya se ha producido la identificación del caballero con el poeta y así, después de las dos posibilidades anteriormente mencionadas, nos encontramos con una tercera, la sutil estilización del género que lleva a cabo Figueroa contaminándolo con la canción, con un proceso de ennoblecimiento análogo al de Cavalcanti. A partir de ahora el motivo pastoril es lo que determina y justifica el encuentro, un motivo que, como nos recuerda la autora, encontrará profundas raíces en la literatura del Renacimiento.

Se analiza a continuación un soneto del *Canzoniere* de Petrarca estudiando el mito dafneano a través de la simbología del laurel, la analogía entre el cultivo del huerto y el de la poesía que encierra la oposición agreste/cultivado, refinado, etc. El año 1348, es el año de la peste, el año de la muerte de Laura y el año de la redacción del núcleo final de las églogas IX, X y XI donde el denso y largo aprendizaje de Silvano supone el regreso al laurel crecido enormemente, de tal modo que puede situarse ya al nivel de los objetos más apreciados por los dioses. En los años siguientes, Petrarca seguirá cuidando su jardín transalpino en el que domina el simbólico laurel que también encontraremos en los años milaneses en la iglesia de Sant' Ambrogio.

Vivencias y poesía se funden así para delimitar una parte del cancionero centrado en la simbología del laurel-poesía. El soneto 34, de hacia 1341, resuena en otras muchas composiciones del libro que reanudan la imagen del laurel (o de Apolo, o del Sol, etc.) para dar cuerpo a una parte del mundo poético del autor que se fue diluyendo en la evolución del cancionero.

El extenso capítulo siguiente se ocupa de los procedimientos compositivos de la sextina, que se analizan desde Arnault Daniel hasta Fernando de Herrera. Para el primero, la perfección poética se asienta en la sinceridad del mensaje comunicativo y así habría que interpretar su deseo de que no hubiese «mot fals ni rim'estrampa». En el «trobar ric» y en el contexto de la poesía de Arnault Daniel, destaca la forma métrica de la sextina como máxima demostración de habilidad en el manejo de los resortes estróficos, rítmicos y semánticos de la canción, el gran canto cortés por excelencia; un magnífico inicio para la lírica medieval donde la convención métrica funciona como instrumento y finalidad al mismo tiempo, base imprescindible para la creación y la imitación. Por ello la lírica provenzal se convierte en un amplio repertorio que actúa como modelo para la imitación posterior de los sicilianos, los galaico-portugueses, los stilnovistas, la poesía hispánica cancioneril y, por supuesto, para el hallazgo imitativo de Dante y el proceso de asimilación de Petrarca que se constituirá, a su vez, en el modelo de la lírica renacentista.

El proceso creador de la sextina se analiza desde la convención métrica y su significación en Arnault Daniel, pasando por la sintaxis y la semántica de la sextina de Dante para llegar a las sextinas del *Canzoniere* en las que se estudia con gran detención el nivel fónico rítmico, la sintaxis y la densa semántica, concluyendo finalmente con las sextinas de Fernando de Herrera en las que señala la influencia de Petrarca fundamentalmente desde el punto de vista semántico. En este largo capítulo la autora nos proporciona las claves necesarias para un análisis más claro de una parcela de la lírica petrarquista, concluyendo así la parte del libro que se ocupa de la poesía.

El relato. En el análisis de los mecanismos compositivos del cuento de «El manco que casó con una muger muy fuerte et muy brava» del *Conde Lucanor* se analiza la estructura de inserción que se da a lo largo de todo el libro, donde el escritor mantiene activado, explícitamente, el resorte de la analogía, y la especularidad adquiere un sig-

nificado simbólico que apuntala el didactismo del libro, su enorme claridad comunicativa. El elaborado marco-diálogo es un eficaz sistema con el que el escritor, más que dirigir, casi impone la interpretación de los contenidos.

En el capítulo dedicado a la novedad estructural del *Decameron*, respecto a la tradición precedente la autora señala: «creo que uno de los mayores logros que aporta esa estructura es conseguir que el libro funcione como un perfecto y poderoso mecanismo para una adecuada comunicación con sus lectores» (p. 236). Por ello se analiza el sistema de múltiple inserción con tres niveles, uno dentro de otro, que abre paso al proyecto de inserción al infinito, y que se confirma incluso por el plan editorial que el autor fijó en la redacción definitiva mediante un sistema jerarquizado de capitulares, para facilitar el manejo y la interpretación del libro; la cadena de receptores que se forma así en el marco y en los cuentos fija un modelo de recepción que propicia la adecuada interpretación y sirve de parapeto a una posible censura contra la polémica ideología defendida en el libro sobre el ocio literario, el entendimiento lúdico de la vida, la mujer en la sociedad y en el matrimonio, el disfrute de los sentidos, el sexo, etc.

Si el análisis de estos dos libros de cuentos, coetáneos, nos permite deducir analogías y diferencias entre ellos en sus respectivas estructuras y en las ideologías que éstas encierran, en el caso del relato de Griselda (*Decameron* X, 10) la comparación con la versión petrarquesca del relato (*Seniles* XVII,3) la hace la autora de forma pormenorizada, señalando la incorporación de elementos nuevos, desplazamientos de motivos, etc. Entre los elementos contrastados destaca en especial la imagen interior de la protagonista femenina que da Petrarca y que se manifiesta con una serie de matices que no aparecen en el cuento de Boccaccio: su belleza exterior e interior, la descripción de su *modus vivendi* habitual, su dedicación al trabajo, su obediencia y amor filial, etc. A partir de elementos sugeridos ya en Boccaccio, Petrarca fragua la proyección transcendental del personaje; así se precisa su cambio moral, destacando su capacidad casi viril de resolver incluso los asuntos públicos, apuntando casi a una masculinización del personaje y resaltando la importancia de los diálogos, en los que Griselda adquiere su auténtica categoría humana.

El teatro. En la parte dedicada al teatro se estudian dos obras de Goldoni desde distintos puntos de vista, *La posadera* y *La donna di garbo*, junto a un tercer estudio sobre «El juego del disfraz: de Boccaccio a Alejandro Casona».

Se establecen en primer lugar las premisas metodológicas del estudio de los espectáculos teatrales, que se producen en un lugar y espacio concretos con unos emisores, los actores y un receptor colectivo, el público, que de forma simultánea a la producción, descifra e interpreta el mensaje. Esta simultaneidad define y diferencia el espectáculo teatral y lo hace irrepetible. El análisis del texto espectacular se caracteriza en cambio por la intertextualidad, por la dialéctica emisión/recepción. Desde el punto de vista del emisor la intertextualidad es múltiple porque pueden intervenir en el acto de realización además del autor, el director, el escenógrafo, etc. Además, en el texto actúan otros mecanismos importantes, por un lado la multiplicidad de códigos (verbal, paralingüístico, gestual, escenográfico) y por otro lado las convenciones de género.

La autora aclara las particularidades que hay que tener en cuenta en el estudio de Goldoni, un autor enemigo de las reglas establecidas y en el que hay que diferenciar los años de la reforma y su trayectoria de ruptura, considerando el esfuerzo importante del espectador para lograr seguirle en sus innovaciones y por último el momento en el que, establecidas sus propias reglas, su modelo de comedia se convierte en punto de refe-

rencia para el espectador. Así pues realización y recepción son dos momentos claves, diferenciados y con una mecánica peculiar que inevitablemente se involucran el uno en el otro durante el proceso, y más en un autor como Goldoni que muchas veces escribía directamente en función de lo que el público quería ver. La autora considera que en el proceso comunicativo el espectador sigue siendo el «agujero negro» de los estudios de semiótica.

Analiza después la función del espacio en el teatro, una convención con dos espacios, el escenario y la sala de espectadores delimitados por los actores y el público. Se analiza el escenario, el lugar en el que se desarrolla la acción y que contiene las estructuras de referencia fundamentales para la posterior decodificación de su significado. Así, los elementos que aparecen sobre el escenario, desde el telón y las candilejas al mobiliario pasando por las luces, delimitan el espacio y permiten que la realidad sea perceptible al espectador, autónoma y portadora de significado.

El espacio representado en *La posadera* aparece ante los espectadores fragmentado, es decir, primero los espacios comunes, después las habitaciones privadas, más aisladas e íntimas donde entra en juego la oposición público/privado, señor/criado, hombre/mujer, con lo que la nobleza, la riqueza, el oficio y el sexo se convierten en el eje que organiza la posada, la sociedad y, en definitiva, el mundo.

El espacio virtual, ese espacio no definido, no representado en el escenario pero que, sin embargo, forma parte del mismo y depende de la imaginación del espectador, es el espacio aludido mediante deícticos de lugar y formado por otras posibles dependencias de la posada que proporciona al espectador la posibilidad de expandir los límites, de la habitación a la posada, a la ciudad, al resto del país, a otros países. Las menciones a Florencia están en función de los servicios o de las posibilidades de información y comunicación que ofrece. Sin embargo la autora considera este espacio secundario respecto al que vemos en el escenario.

En relación con el tiempo, se distingue entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de la ficción con sus correspondientes estructuras. Existe una aparente contradicción entre el tiempo de la enunciación y el de la ficción en Goldoni; el primero duraba unas dos horas y media y el segundo un día; sin embargo, esta aparente contradicción se subsana al presuponerse que en los intervalos de la obra no se detiene el tiempo. El mismo Goldoni reconocía esta dificultad confesando la imposibilidad de que el caballero enamore a Mirandolina en un día, quizá por ello da un tono de apuesta a la conquista de la posadera. Este hecho desencadena la aceleración de la acción. Paralelamente se suceden una serie de acciones recurrentes con la finalidad de lograr la seducción y el engaño. Son procedimientos que responden a la habitual condensación y concentración que todo texto artístico realiza respecto a la realidad. La dialéctica presente/futuro obedece a esta condensación y cuando el futuro se cumple, como sucede en el espacio temporal de esta obra, se puede aludir a un futuro aún más remoto, donde se englobaría la dialéctica hoy/siempre, activándose la oposición entre lo momentáneo y lo duradero, lo esencial y lo circunstancial, lo accidental y lo permanente.

El siguiente epígrafe se ocupa de los personajes, dedicando un espacio amplio al conde y al marqués representantes de la nobleza nueva el primero, y de la nobleza antigua, el segundo. El camarero Fabricio representa la evolución del criado del teatro del siglo XVI, y tiene a sus órdenes a los demás criados, que con sus movimientos y noticias apoyan y activan la acción. Su presencia se dosifica cuidadosamente, es una figura con una cierta ambigüedad social porque se mueve entre al ámbito de los amos y el de los

criados; el rasgo sobresaliente de su carácter es el pragmatismo y en consecuencia el dinero e interés son para él palabras claves; por otra parte, es poco lúcido y confunde a las cómicas con damas y Mirandolina le utiliza fácilmente. Así, Fabricio pasa a formar parte de los maridos tontos, de los hombres-objeto de la obra goldoniana.

Al caballero de Rocaquebrada Goldoni lo compara con el conde y el marqués en el alarde que realiza de su posición social. Destaca su misoginia y su incapacidad para relacionarse con los demás que parece que poco a poco sustituye con su relación con el dinero. No se trata, pues, de tacañería material sino moral y esto perturba el ritmo de vida habitual y el de la sociedad; además, su inexperiencia con las mujeres le convertirá en la víctima fácil y propiciatoria de los planes de Mirandolina, quien opone sus propias tendencias a las del caballero, es decir, generosidad extrema a la tacañería, excesiva amabilidad ante la rudeza, trato personal frente al trato generalizado a las mujeres. La estrategia tiene éxito; todo ello en un tiempo muy escaso y en un espacio reducido y da lugar a una serie de oposiciones muy fructíferas: ahora/nunca, sinceridad/fingimiento, verdadero/falso.

Las cómicas, a las que no considera presencias accidentales o molestas, juegan su papel dentro de la obra; aparecen en pareja, son el contrapunto una de la otra, como, de alguna manera, el conde y el marqués. Es su interés por el dinero lo que justifica su presencia en escena (es sabido que la relación de Goldoni con las cómicas fue siempre frívola, pasajera y superficial). En la posada éstas atraen paulatinamente la atención del espectador, primero como objeto de diversión y más adelante integradas en el ambiente general del galanteo, un juego en el que todos participan, menos Fabricio, que las confunde con damas, lo que da lugar a todo tipo de situaciones que ponen en movimiento los mecanismos de fingimiento y simulación, torpeza que comparte con las cómicas que emplean técnicas teatrales de la comedia antigua poco acordes con el quehacer escénico de este nuevo teatro más comprometido con la realidad. Su función principal en relación con el conde y el marqués es atraer su atención, como señala Mirandolina, que asume casi el papel de director de escena.

En relación con el caballero, contemplamos su fracaso que realza el triunfo de Mirandolina porque usa de modo inoportuno la mentira, lo que le obliga a decir la verdad frente al empleo sistemático y adecuado de la mentira por parte de Mirandolina, manejada de tal modo que éste la considera la verdad más sincera en este juego magistral de mentiras y verdades. La posadera es la única que no se deja engañar y, a pesar de ello, decide ayudar a las cómicas estableciendo una relación entre teatro *amateur*, Mirandolina, y teatro profesional, las cómicas; éstas se convierten, pues, en el contrapunto de Mirandolina activando el mecanismo de anticipación/regresión profusamente utilizado y que, a su vez, multiplica los planos escénicos dentro del escenario de la posada. Ellas confirman la idea de Goldoni sobre el teatro; es decir, un actor, sin un autor y un director que organicen la representación teatral está destinado al fracaso. Además, subsiste la relación entre el mundo real y el teatro que es un punto clave de la concepción teatral de Goldoni.

Una atención aparte merece Mirandolina, personaje clave desde el punto de vista semiótico, absolutamente fascinante por la gran cantidad de expectativas que acumula en la mente del espectador; encierra en sí a personajes precedentes como Colombina y Corallina sobre los que la autora nos hace reflexionar, resaltando el posible significado que probablemente atribuye Goldoni a su nombre: *mirandum* más el sufijo *lina*, es decir, un personaje a quien hay que admirar. Se señala también la relación entre ésta y el

espectador que transcurre en un nivel paralelo al del fingimiento, dominante en el personaje.

En *La donna di garbo* se analiza la función del espectador como decodificador del texto en ese proceso de emisión/recepción, advirtiéndonos de un estímulo añadido, una cierta proyección autobiográfica que podemos hallar en este texto. La autora, al presentarnos estos estímulos, pone en relación los diversos personajes femeninos de las obras goldonianas y resalta las notas de oposición y de analogía existentes entre ellos.

En los aspectos que aquí se analizan de su estructura textual se resaltan los mecanismos de anticipación-resolución, necio-listo, etc., como niveles de información de gran importancia para destacar la oposición comedia del arte-comedia de carácter; encontramos también numerosos indicios que nos llevan a la oposición hombre-mujer y, en un segundo tiempo, a la oposición mujer culta-mujer inculta; todos estos elementos se activan tan frecuentemente que resulta evidente para la autora que Goldoni no se limitaba a halagar al numeroso público femenino sino que planteaba una polémica social en niveles de relación superioridad-inferioridad, maridos listos-necios, para concluir destacando la superioridad de la protagonista femenina.

Después, se estudian pormenorizadamente los distintos personajes y se analiza su significación en la obra y sus relaciones con los demás personajes, especificando las funciones que corresponden a cada uno de ellos. La autora señala, además, dos puntos que de alguna manera nos ha anticipado ya y que son particularmente interesantes: el teatro en el teatro y el teatro desvelado. En el primero se inserta el fingimiento desde su inicio en la primera escena del primer acto y se descubre el juego en la escena decimotercera. Además, Rosaura distribuye papeles, dirige la escena e interpreta cuando es necesario, contando con Diana como espectadora de la escena, activando los mecanismos mencionados. Especial atención presta la autora al desarrollo del acto III en el que las máscaras mantienen su papel de diversión y distensión, lo que de alguna manera afecta a los niveles de significado, y afecta sobre todo al nivel de la crítica social y a la relación entre los personajes. Rosaura, que a lo largo de la obra advierte varias veces de su impostura, establece en el desenlace una clara ruptura temporal («mi hanno detto *finora* donna di garbo»). A este resultado se llega por el procedimiento de acumulación-disolución que provoca la declaración de Rosaura.

Respecto a la semiótica de la recepción hay que acudir al metatexto, ya mencionado por la autora al principio de este trabajo, como el camino más seguro para acceder a este determinado nivel de recepción. La autora considera que en *La donna di garbo* y en otras obras goldonianas hay que distinguir, por una parte, el proceso de recepción que el autor hace de su propia obra y que está constituido por las variantes producidas entre 1742 y 1776; por otra parte, el proceso de recepción que el espectador y la crítica sucesiva han hecho de la obra.

En el siguiente capítulo se hace un estudio comparativo entre el cuento VII, 7 del *Decameron* y la versión de Casona, que hizo una lectura muy adecuada del cuento para representarlo ante un público poco documentado. Del cuento de Boccaccio, Casona suprime el ambiente cortés y las referencias literarias, intensificando, lógicamente, los elementos representables, los procedimientos escénicos, poniendo un énfasis especial en lo grotesco y en los recursos que acercan el teatro al juego. Además, introduce notas de humor e ironía para divertir al público si bien impregnados de la contención latente en los presupuestos morales y sociales de la época.

La autora estudia con detención los cambios introducidos por Casona resaltando sus hábitos teatrales que le hacen disculpar frases líricas que fundamentan que la mujer se entregue al amor, sabiéndolo obligado por el moralismo latente necesitado de justificaciones, aunque el humor esté siempre por encima de todas esas convenciones morales y sociales. Entre los cambios destaca el arcón donde el amante se esconde, perdiéndose así parte de la emoción pero ganando en comicidad. Las acotaciones subrayan expresivamente los cambios de actitud que se producen en el transcurso de la obra; la escena del encuentro no se escenifica, se apagan las luces y se baja el telón con discreción al concluir la primera escena.

La novela. Esta obra concluye con el estudio de la narrativa ejemplificada en «El mundo mítico en la narrativa de Antonio Prieto», que es el título del primer capítulo de este último apartado, seguido del estudio de dos obras del autor, *El embajador* y *El ciego de Quíos*.

Dentro del proceso de creación y reflexión de Antonio Prieto hay que destacar de manera global la aportación narrativa del escritor, su intensa actividad intelectual, y la presencia de constantes que vertebran y expresan sus obras, al amparo de la fórmula permanente del mito que consolida su personal mundo narrativo. En un primer estudio de carácter teórico de parte de su trayectoria y de su poética, se aclaran estas constantes, la comunicación de un mundo íntimo conflictivo, la cadena amor-muerte-eternidad, el valor de la palabra que define el concepto de literatura de Prieto, así como la novedad que presenta su obra desde el punto de vista teórico y de contenidos, clarificando más adelante el concepto de intertextualidad que no es un mero intercambio pasivo de préstamos.

La relación de Prieto con la literatura tiene una característica fundamental, la vitalidad. La apelación al mito la encontramos en *Encuentro con Ilitia*, pero se hallaba ya presente en obras anteriores al año 1961, con el mito como camino para explicar la realidad donde la Parca toma prestada la apariencia de la amada fundiendo así amor y muerte en la misma figura. Esta idea de la fusión mítica va más allá de la intertextualidad, supone una compleja red de relaciones que es resultado, como dice la autora, de las nuevas exigencias de Prieto ante la necesidad de encontrar nuevas fórmulas expresivas que se adapten al contexto de renovación cultural y que determina la reclusión de este autor en su intimidad, proyectándose en la fusión mítica. La necesidad de salvar con la palabra se instala en sus novelas, en las que la recurrencia a una estructura mítica sugiere un contenido implícito vinculado a sus preocupaciones del momento.

Antonio Prieto como crítico llega al concepto de fusión mítica y resalta el manejo del tiempo, la especial relación entre autor y personajes y una excepcional valoración de la palabra; la autora subdivide estos puntos en apartados que ilustran la explicación, lo que le permite concluir que el mundo novelístico de Prieto está estructurado por medio de presencias literarias, y la literatura está presente en la literatura no por haberla suplantado sino porque, al valorarla en toda su vitalidad, le permite entender y transmitir mejor la realidad.

Se le dedica un capítulo a la novela de Prieto *El embajador*, donde el autor mantiene vínculos de conexión con el narrador y el protagonista. El narrador se llama a sí mismo historiador y cronista para justificar que el texto no se difundiese en su época y para garantizar la veracidad del mismo. Hace este mismo razonamiento al final de la novela estableciendo así sus tres niveles temporales: el tiempo de los hechos que es el del protagonista, el de la narración que es el del narrador que sobrevivió al protagonista

unos diez años y finalmente el de la recepción, un tiempo lejano a los anteriores que coincide con el presente del autor y del lector. Ello implica una serie de rasgos y aspectos determinados por su condición de narrador omnisciente y veraz.

El contexto humanista justifica el gran amor por los libros, otra característica humanística que sienten tanto narrador como protagonista; vemos el papel fundamental que cumplen los libros en el planteamiento humanístico de la novela, en su génesis y en el proceso de redacción dentro de ese sistema relacionante autor-narrador-protagonista, recordando que es el deseo de belleza y de amor lo que mueve a Don Diego a la búsqueda de libros, sin olvidar por ello la creación paralela de su pinacoteca.

El último capítulo está dedicado al valor simbólico y comunicativo de la mirada, utilizando para ello otro texto de Prieto, *El ciego de Quíos*, una de las novelas más representativas del universo creador del escritor. Realiza Prieto una progresiva identificación entre ojos y estrellas, un proceso en el que la mirada adquiere rasgos cada vez más positivos y las estrellas adquieren, a su vez, ojos y mirada. Para reforzar la imagen señala la luz como elemento real de conexión entre los seres humanos y los astros y abre el camino a la mirada recíproca, esto es, a la comunicación. Evidentemente, en esta obra domina, desde el título, la ausencia de luz que supone la ceguera del *aedo*; también la muerte es ausencia de luz estructurando la cadena opositiva vida=luz/muerte=oscuridad. Señala el interés concedido a la escritura indicando sus orígenes, el paso de la oralidad a la escritura, insistiendo también en la dificultad de la escritura y, sobre todo, atendiendo a la alteración del campo semántico de la escritura para identificarlo con la mirada, el ojo de la palabra, nos dice la autora, insistiendo también en la dificultad de la escritura, en la necesidad de encontrar palabras nuevas que se acomoden a situaciones nuevas, resaltando la metáfora del viaje como aprendizaje vital que hace posible la novela.

La fusión mítica y el espacio mítico de la narración están también presentes en un espacio marino, sólo el mar y las islas; el mar es la capacidad de comunicación y de vida y las infinitas islas nombradas vuelven nuestra mirada a la eternidad. En este espacio de mar e islas el autor activa un mecanismo que se llena de valor simbólico hasta convertirse en símbolo de la totalidad.

Es en los personajes donde se pone un énfasis especial, concentrando en ellos su concepto de fusión, y de esa relación autor-personajes surgen otras vías de fusión. Los símbolos son fundamentales, La Cabaña se decora con objetos de claro significado simbólico: manuscritos, hermosos libros, cuadros bellísimos y con una simbología precisa, un cuadro de Timantes, pintor de las pasiones y otro de Botticelli que presenta a la Verdad desnuda y a la Calumnia enlutada, guiada por la Envidia. También en La Cabaña aparece el receptor inadecuado, un receptor que no comprende; encontramos de nuevo la oposición comprensión/incomprensión para reafirmarse con otra oposición paralela, eternidad/actualidad. La Coda es el momento de recuperar, reafirmar y cerrar, y como en *Secretum* de Prieto, se condena y quema a las Musas en la hoguera, ellas que son la esencia del arte por su capacidad de proyección al infinito.

Teresa LOSADA LINIERS

Francesco MUZZIOLI: *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001, 188 pp.

«I saggi di questo libro intendono scavare all'interno di una serie di posizioni teoriche che insistono a situarsi nel campo del "materialismo". Questo campo di ricerca e di discussione sembra avere oggi una ripresa *consistente*, malgrado la catastrofe del comunismo realizzato (o forse proprio grazie ad essa, che ha finalmente *liberato* Marx). Resta comunque spiegare la connessione tra alternativa e materialismo» (p. 55). Esta es la finalidad de este libro que consta de una extensa introducción, en la que Francesco Muzzioli expone sus propios planteamientos, y seis capítulos en los que, partiendo de un autor (Jameson, Eagleton, Rodríguez, Macherey, Sanguinetti, Rossi-Landi), se analizan diferentes aspectos que pueden llevar a la producción de una alternativa literaria.

Comienza Muzzioli señalando que cualquier alternativa debe fundamentarse en la crítica de la ideología, que nos permite percatarnos de que las culturas no son entidades inocentes y puras, sino que van ligadas a relaciones de dominio y explotación: «L'alternativa dovrebbe contenere, perciò, i germi di una critica dell'ideologia dominante» (p. 10). Esta crítica es posible porque la ideología, como instrumento afectivo y práctico, no es general y coherente, y supone sobre todo el centrar el pensamiento en la producción, frente al intento postmoderno de ocultarla para así legitimar el capitalismo virtual de las fluctuaciones financieras, al que le conviene laminar las fronteras entre producción y cambio, entre producción y comunicación, entre producción y flujo financiero.

Para que esa alternativa se dé en la literatura se debe partir del rechazo de la especificidad literaria como estudio de «lo humano» puro y desprendido, pues este planteamiento es justamente «un'ideologia, che copre con l'estetica (e anzi fa passare senza controllo) modelli *sociali* di valutazione e comportamento» (p. 15). La pregunta que se plantea Muzzioli es cómo puede la literatura concebirse como alternativa desde el punto de vista de la ideología. Remontándose a Althusser, Muzzioli afirma que la respuesta a ella está en que «la base immaginaria non è un serbatoio antropologico neutro; diventa un campo di lotta di grande rilievo» (p. 17). A partir de esto, Muzzioli considera necesario retomar los conceptos gramscianos de hegemonía y sentido común, que permiten concebir «il compito della letteratura e dell'arte come rielaborazione dell'immaginario» (p. 17). Si la práctica literaria puede llegar a tener una auténtica fuerza antagonista es porque actúa en el imaginario —en el inconsciente—, y puede introducir en este la instancia crítica que el pensamiento argumentativo no puede desplegar en él: para ello, es necesario crear una imagen-pensamiento que distorsione o cuestione la inmediatez de la imagen ideológica, de la imagen dada. Desde este planteamiento resulta, por supuesto, inevitable recurrir como instrumentos principales de esa distorsión, de ese cuestionamiento, a la alegoría benjaminiana y a sus imágenes dialécticas: «Crítica *nelle* immagini. Crítica *per* immagini. Non abbiamo, secondo i crocianosimi sempre risorgenti, l'assegnazione alla poesia di uno stato pre-logico, ma semmai di uno stato più-logico. Alla faccia di tutti i luoghi comuni della spontaneità e della intuizione, nella letteratura, poichè considera non solo il "cosa dire" ma anche il "come dirlo", ci vuole più pensiero, non meno. Potremmo dire che è un ragionamento continuato con altri mezzi» (p. 18).

A continuación, Muzzioli analiza la cuestión del mercado y la literatura, pero no le interesa tanto dirigir la polémica contra la mercantilización de la literatura, sino más bien contra la tendencia que reacciona a ella enrocándose en la defensa de la Alta

Cultura, cayendo en el neotradicionalismo y creando lo que Sanguineti denomina «lo neosublime». Muzzioli muestra la falsedad de las supuestas oposiciones a las que da pie esta postura: pasado vs presente, ética vs hedonismo, cultura tradicional burguesa vs capitalismo, y, sobre todo, la oposición vida privada vs esfera pública, con la consiguiente crítica a la «ética del discurso» habermasiana, porque si «accettiamo la prospettiva di una ideologia inscritta nell'immaginario, l'identità individuale non può mai dirsi sottratta alla lotta ideologica. Anzi l' "io sono" e l' "io sono libero" sono precisamente il fondamento di ogni investimento e rassicurazione dell'ideologia» (p. 26). Dicho de otra manera, si el capitalismo financiero y su corolario ideológico, el postmodernismo, han deconstruido las dualidades básicas de la ideología del contrato de la modernidad (o ideología burguesa clásica), producir una alternativa a ese capitalismo y a esa ideología postmodernista no puede suponer volver a afirmar las categorías burguesas clásicas, como si nada hubiese sucedido. La única posibilidad es aceptar esa deconstrucción postmoderna —como tematización/ocultación ideológica de una crisis en el propio capitalismo— y lanzarse a través de la brecha abierta para establecer nuevas relaciones con el presente (a través de una poesía que incluya en el texto la conflictividad, la contradictoriedad, la heterogeneidad que vivimos en nuestra propia experiencia) y con el pasado (descomponiendo la continuidad de la historia, es decir, la historia de los vencedores).

Se trata, pues, de delinear una alternativa *en* la literatura (no tanto cambiar el mundo como cambiar la propia literatura). Para ello, se debe renunciar a cualquier afirmación de valores exquisitamente estéticos y literarios, y concebir el texto como algo que tiende hacia fuera de sí, que desarrolla una «strategia del rifiuto» atacando el propio campo de actividad, la propia «literaturidad». Por esto, «l'alternativa in questi termini si presenta come *contraddizione* vivente, o meglio come "contraddizione in scrittura"» (p. 30). Esta contradictoriedad de la alternativa literaria implica superar los límites del tradicional «compromiso» para poner en cuestión el imaginario colectivo —y con él, por supuesto, los mitos de la izquierda—, y para ello se debe trabajar no sólo en los temas sino también en los modos. Muzzioli vuelve así a su conocida idea de que cualquier alternativa literaria debe pasar por un experimentalismo formal vanguardista que parta de la grotesquización bachtiniana, del distanciamiento brechtiano y, sobre todo, de la alegoría benjaminiana. Se trata, de esta forma, de plantear el texto no desde su supuesto «sentido» o «significado», sino desde los efectos que produce, preguntándonos no qué quiere decir el texto, sino qué me/nos hace, a quién aprovecha, teniendo así bien presente el apotegma brechtiano «la verdad es concreta».

Ahora bien, si una «tendencia vanguardista» es necesaria para la creación de una alternativa literaria, no podemos olvidar que la vanguardia, como práctica literaria alternativa, se enfrenta hoy en día a profundas paradojas. Tras repasar brevemente el recorrido de la vanguardia italiana desde los 60 hasta hoy (pp. 33-38), Muzzioli se enfrenta a los modos en que «il postmoderno invade il terreno dell'avanguardia (è più avanti, è consapevole, è plurale) ma in modo tale da disinnescarlo e depotenziarlo» (p. 40). Para ello, analiza la falsa oposición entre tradicionalismo y postmodernismo poniendo de relieve cómo las características fundamentales del segundo no son sino variaciones sobre las del primero. En este sentido, Muzzioli teoriza sobre la práctica literaria que, desde la antología realizada por Bettini y Di Marco, *Terza Ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia* (Boloña, Synergon, 1993), llevan a cabo escritores como Nidia Cavallera, Gaetano delli Santi, Carmine Lubrano, Sandro Sproccati, etc. Estos au-

tores, afirma Muzzioli, combaten tanto tradición como postmodernismo desafiándolos en su propio terreno. Por un lado, toman el lenguaje áulico antiguo como léxico de base —que se revela tan incomprensible y radical como el más vanguardista, y tan «dialéctico» como el más localista— para usarla, sin ningún tipo de respeto, culto o afán de preservación, como arma de choque contra el «muro de la actualidad», lo que produce «cortocircuiti, dislivelli parodici, drastiche interruzioni, fenomeni del tutto discosti dal raccoglimento amorevole dei reperti» (p. 45). Por otro lado, usan los recursos postmodernos como medio de revelar tensiones por medio del extrañamiento y la desmistificación, de la ironía y la parodia. Por supuesto, esta práctica tiene el peligro evidente de caer en uno u otro de los extremos que se quieren subvertir, pero, para Muzzioli, ofrece la indudable ventaja de que se trata de una postura radicalmente materialista que, alejada de las certezas, las esperanzas y la emotividad del *engagement* tradicional, busca un mensaje quebrado que exija una actividad —una praxis— descifradora, racional, analítica —pero *in imaginatione*, no lo olvidemos— que es la misma que se debe aplicar a la «realidad» construida por la ideología inconsciente del sistema. El texto exige un modo alternativo de enfrentarse a él que es el mismo modo alternativo de enfrentarse críticamente al mundo ideológicamente construido. Lo importante, pues, no es el «significado» que se alcanza, sino la práctica misma, distorsionadora y crítica, de lectura-escritura. Y así, «se tradizione e postmoderno (...) sono poi due facce della stessa medaglia; se sono le due facce complementari dell'idealismo attuale, ecco allora che la questione dell'antagonismo in letteratura si congiunge —come il seguito di questo libro si proverà di mostrare— con il dibattito teorico del e sul materialismo» (p. 48).

En esta situación, Muzzioli descubre algunos elementos que abren para la poesía la posibilidad de convertirse en una «comunicación alternativa»: ante todo, su no comercialidad, que le permite la vuelta a la circulación oral; además, la exploración de nuevos soportes poéticos (poesía visiva, sonora, *happening*, electrónica...) que hacen que la poesía se vuelva «evento» y, por tanto, explote sus componentes orales, circunstanciales y materiales; y, por supuesto, el hecho de que, libre del imperativo mercantil de simplificar la comunicación, «la poesía appare come l'unico linguaggio tuttora in grado di gareggiare in *complessità* con la *complessità* della "globalizzazione" in cui ci troviamo» (p. 52). De este modo, la poesía se presenta como la contrapráctica de esa otra «poesía» subsumida en el sistema de la comunicación oficial, la de los eslóganes publicitarios, los titulares periodísticos o las letras de las canciones de moda que, en el mundo de la comunicación-mercancía, sirven para poner bajo control la producción lingüístico-imaginaria, evitando usos creativos, críticos, anticonvencionales. Por ello, emerge en la práctica poética «una sottostante spinta antagonista», derivada de su carácter de «trasposizione analitica, un linguaggio complesso, dell'immediatezza vissuta: è qui che si annida la sua vocazione critica, che può toccare i gangli delle formazioni ideologiche vecchie e nuove» (p. 54). Estamos en un momento histórico en que «quanto più la comunicazione diventa mezzo di produzione e valore economico, tanto più è necessario *liberare la comunicazione*: fare di essa luogo di scontro tra l'intenzione espressiva e la convenzione linguistica, tra il conscio e l'inconscio, l'umano e l'artificiale» (p. 55). Por eso, no cabe duda de que para Muzzioli la poesía es un arma cargada de presente.

Y tal vez sea esta la razón por la que, en las últimas páginas de su ensayo Muzzioli desconfié de un discurso sistemático para dar cuenta «delle istanze materialistiche che spingono all'alternativa (letteraria e non) senza «mettere a regime» la loro pluralità di

aspecti e problematicità di prospettive» (p. 55), y desarrolla un discurso «slegato», «al límite dell'argomentazione». Son pasajes breves, vibrantes, que no sólo expresan semánticamente sino que tratan de mostrar en su propio «acto de habla» cómo «il materialismo pone il pensiero come antitesi. La materia gli sta dietro (nella sua provenienza: pensiero come strumento, organo dell'animale-uomo) e gli sta davanti negli esiti che sono sempre altra cosa da quella pensata. Ma che razza di pensiero è questo? Si può rispondere: un pensiero ipotetico e problematico. Tale anche la sua medesima definizione» (p. 58).

En el primer capítulo de análisis crítico (Gramsci, Jameson e lo strano caso del «nazional-modernismo»), Muzzioli trata de la validez actual de algunos de los principales conceptos gramscianos. Para ello, parte de la crítica hacia la revisión postmoderna de Gramsci, en la que básicamente se comete el error de asimilar la hegemonía gramsciana al concepto foucaultiano del poder, de modo que el concepto gramsciano se desmaterializa y pierde su fuerza subversiva. En este sentido, llama la atención el hecho de que Jameson, un pensador que siempre había mantenido al margen —si no directamente ignorado— la herencia gramsciana, utilice —de forma también puntual y ornamental, todo hay que decirlo— el concepto *nazional-popolare* para, sobre él, construir la idea de una resistencia «nazional-modernista» que se oponga a la homogeneización cultural que la globalización postmoderna impone. Muzzioli, que analiza ambas nociones (nacional y moderno) como nociones de mediación, rechaza la posibilidad de plantear una alternativa literaria como vuelta *tout court* a lo moderno y a lo nacional, a no ser que a ese lugar de mediación se le aplique una dialéctica radical y crítica que cree «un “nazional” dotato di elasticità» y lo moderno como «spazio alle sue punte più radicali ed estreme, vale a dire non tanto a quella variante compromissoria blandamente pluralista rappresentata dal postmoderno, bensì a quel «rovescio del moderno» che è la *contraddizione* culturale e letteraria riconoscibile sotto la cifra complessiva dell'avanguardia» (p. 72). Si la «cultura popular» se ha convertido en una «catena di trasmissione dell'ipnosi di massa e dell'istupidimento standardizzato» (p. 74), a una literatura alternativa sólo le queda la búsqueda del «impatto della sua “semiotica per immagini verbali” con i sedimenti del “senso comune”, quelli che non vengono raggiunti dall'argomentazione, per quanto razionale essa sia» (p. 74). Y de ahí el *ritorno a Gramsci* y a su análisis de la articulación en varios niveles entre literatura y sociedad que abrió las puertas a una reflexión entre las relaciones de unión y contradicción entre imaginación, ideología y comportamiento, ámbito en el que la alternativa literaria debe —y puede— actuar.

El siguiente capítulo tiene una línea de argumentación menos definida, y resulta más bien una exposición de las principales vías que recorren el pensamiento de Terry Eagleton. Comienza Muzzioli repasando las conocidas —y lúcidas, y demoledoras— críticas del profesor de Oxford al postmodernismo, poniendo —por si fuese, a estas alturas, aún necesario— de relieve cómo «il soggetto umanista, “centrato” attorno alla volontà e alla coscienza, e il soggetto postmoderno, “decentrato” secondo i flussi desideranti del consumo, sono le due facce della stessa medaglia, costituiscono una falsa opposizione, precisamente funzionale alla attuale fase del “capitalismo avanzato”» (p. 88). A continuación, Muzzioli repasa cómo entiende Eagleton el concepto de ideología: cómo, sin renunciar, del todo a sus orígenes althusserianos, utiliza la hegemonía gramsciana —«come tendenziosità politica che attraversa testi, programmi, istituti» (p. 90)— para que la crítica de la ideología trabaje en la brecha entre el análisis de instituciones y canales de comunicación, por un lado, y el de los significados lingüísticos

producidos, por otro. Siguiendo su recorrido de lo general a lo particular, se enfrenta Muzzioli a la estética eagletoniana, que —frente a la estética como distinción de clase, como escala de valores normativos, como ilusorio refugio respecto a la violencia de la vida real, como, en suma, cómplice de la ideología dominante— plantea una estética «che rimanda alla prospettiva della auto-realizzazione e che tiene insieme la concretezza della vita e l'elaborazione formale» (p. 92). En esta vía estrecha y radical, el texto literario —y dado que el lenguaje es campo fundamental de lucha— no sólo debe «rovinare il linguaggio» —como modo de subvertir la «identidad negativa» que la ideología nos construye—, sino también buscar, desde dentro del propio lenguaje constituido, una identidad positiva «che, in quanto tale, deve essere tirata fuori da un bagaglio culturale comune a quello degli avversari. Il soggetto del “cambiamento radicale” deve quindi nello stesso tempo “negare” la costruzione del soggetto prestabilita dal potere dominante, eppure trovare un “centro” su cui basare la confidenza e la speranza necessarie a unirsi e a intervenire» (p. 96). Eagleton postula sí, desde su propio gramsciano optimismo de la voluntad, una *oppositional culture* que, contra las dos vertientes del culturalismo actual —defensores del Canon Cultural con mayúsculas, y postmodernos que defienden la subjetividad descentrada del mercado cultural—, perfila «la prospettiva della “protesta radicale”, connessa ad un'arte “complessa” e “sovversiva”» (p. 97).

El catedrático de literatura de la Universidad de Granada Juan Carlos Rodríguez parece ser el último «descubrimiento» de Francesco Muzzioli, pues, frente al hecho de que los otros autores de los que se ocupa en este libro habían sido ya tratados por extenso en otros trabajos del profesor de *La Sapienza*, esta es la primera vez —salvo algunas esporádicas menciones en *Le teorie letterarie contemporanee*— que profundiza en la obra del granadino. Para Muzzioli, la figura de Juan Carlos Rodríguez es fundamental para «riflettere sul necessario rapporto tra marxismo e psicoanalisi, nel momento in cui il “feticismo” della merce si innerva ben dentro gli stessi processi mentali» (p. 102). Para ello, realiza de modo introductorio un repaso general de los trabajos de Rodríguez, para a continuación tratar de algunos de sus conceptos básicos, como el de inconsciente ideológico, el de matriz ideológica, o el de lógica productiva de un texto. Muzzioli subraya cómo, con este entramado conceptual, «se è vero che l'ideologia è dappertutto (e impregna ogni ambito operativo e psicologico), nello stesso tempo essa assume un senso rispetto agli altri livelli della politica e dell'economia. Rodríguez non annulla questi rapporti in una indistinta considerazione (alla Foucault) del discorso e del potere, e così conserva all'ideologia un ruolo funzionale. La sua funzione dipende del reciproco influsso del politico e dell'economico» (p. 108-109), de modo que «ciò che Rodríguez vuole identificare è il senso *oggettivo* del testo nella lotta delle ideologie, a partire però dalla “logica interna” del testo stesso. Il rimando alla ideologia, dunque, non va a detrimento della testualità, ma al contrario, ne sviluppa e ne scopre angolature altrimenti nascoste (il “non-detto”)» (p. 110). Tras reseñar analíticamente la teoría literaria de Juan Carlos Rodríguez, Muzzioli pasa a tratar de sus ideas como creadoras de una poética. Para Rodríguez, «le questioni di base concernenti la poesia sono soprattutto due: a) se abbia o no una “sostanza” definitivamente definibile; b) se la sua disposizione nella divaricazione tra “privato” e “pubblico” sia un dato di fatto (e se fissa la disposizione dalla parte del “privato”)» (p. 111). Sobre la primera cuestión, Rodríguez realiza una acerada «crítica de la sustancia» que pone de relieve la falsedad del planteamiento de la poesía como refugio de la intimidad esencial del sujeto libre, como oasis de pureza ante la contaminada comunicación de masas. Para Juan Carlos Rodríguez es necesario ter-

minar con «i criteri poetici invalsi del linguaggio come sublimazione suggestiva o ancora (...) come “trascendentalità”»; e soprattutto si tratta di rompere con l’idea, davvero “sostanzialista”, che esista un “linguaggio poetico in sé”» (p. 114). En cuanto a la segunda cuestión, Rodríguez explora la posibilidad de una «escritura materialista», «radicalmente histórica», lo que implica, frente a la habitual vocación espiritualista de la poesía, una «escritura del cuerpo» que recupera lo reprimido y produce una poesía analítica y desacralizante. Para Juan Carlos Rodríguez, una poesía materialista, que desustancialice la Poesía, puede plantearse hoy en día como una «épica subjetiva» en la cual lo subjetivo (lo privado, lo sentimental y lo formal) viene producido por lo histórico (lo público, lo intelectual, el contenido) —*es* histórico, público, intelectual...—; en la cual la autorreflexión suponga asumir la ideología (el inconsciente) como material para reconvertir y transformar; y que suponga «una “produttività” che apra il codice (che produca il *no*): proprio sottolineando che “la parola non è mai innocente, che la poesia è sempre ideologica, che l’ideologia è sempre inconscia e che l’inconscio non fa altro che lavorarci e produrci per lo sfruttamento e per la morte”, il linguaggio dell’alienazione (che è l’unico che abbiamo) può essere trasformato in direzione alternativa» (p. 118). Ahora bien, esta capacidad transformadora de la poesía es posible en virtud de la contradictoriedad intrínseca de la ideología, entendida como contradictoriedad —quiebras, neurosis— en la producción histórica de nuestros deseos-mercancía, sensaciones-mercancía, identidad-mercancía. La poesía debe trabajar —explorar, remover— en esas brechas al tiempo históricas y subjetivas, y debe hacerlo para revelar la contradicción, no para pacificarla. Es la diferencia entre la sílaba del *sí* —la aceptación de que la poesía *es*— y la sílaba del *no* —que enuncia las contradicciones para decir no a un mundo insoportable. Y sin embargo, la poesía del *no* implica situarse dentro de la norma, desde el momento en que la norma es inconsciente y produce nuestra identidad —y nuestro texto, pues. Sólo que ese situarse dentro de la norma es no más que la condición para salir de ella (como una especie de *alien* que desde la entraña misma del cuerpo haga estallar las contradicciones) por medio de una dialéctica materialista, una dialéctica no hegeliana en la que los miembros opuestos (espíritu/materia, sujeto/objeto, forma/contenido, texto/contexto, público/privado, sentimiento/razón, mujer/hombre, alma/cuerpo, etc.) mantienen una relación asimétrica que no puede resolverse en «síntesis» sino simplemente ponerse de relieve para ser negada, destruida «desde dentro». Ello, por supuesto, supone para el poeta el ser siempre consciente de su radical bilíngüismo, de escribir siempre en la lengua de los otros, y de la necesidad de romper, desde esa misma lengua, con la lengua de «la hegemonía inscrita en la piel de cada uno».

El capítulo cuarto (*Centralità e decentramento della scrittura*) explora, a través de la obra de Macherey (tanto de su clásico de los años 60, *Para una teoría de la producción literaria*, como de contribuciones más recientes, de finales de los 90) la posibilidad para la literatura de un descentramiento materialista, opuesto al «descentramiento débil» de la postmodernidad. Tras constatar que, a pesar de las críticas de Bourdieu —que Muzzioli desactiva certeramente con dos brillantes estocadas—, la herencia althusseriana continúa dando frutos, especialmente en el análisis de la literatura, Muzzioli va rastreando el modo en que, en la vía abierta por Althusser, la literatura adquiere un lugar central como «una delle poche (la sola?) attività umana in grado di praticarsi *criticamente*, dissolvendo passo a passo, nel corso della sua stessa produzione, i suoi presupposti e i suoi valori. La centralità corrisponderebbe, allora, alla capacità del testo di uscire fuori di se e di *vedere altro*, comprende la propria *défaillance* e la propria perdità.

Centralità (oh paradosso!) del decentramento della scrittura» (p. 128). Esta capacidad descentradora de la literatura había sido ya analizada por Macherey en su obra de 1966 en una doble vertiente: en la forma en que la literatura descentra la ideología sometiendo a constricción el imaginario habitual; y en aquello que la obra no puede decir, esto es, el inconsciente de la obra, las condiciones de su propia producción. Así, «la *teoria della produzione letteraria* di Macherey spinge a osservare i difetti, le lacune, i vuoti, le contraddizioni strutturali» (p. 129). Se trata, pues, de explicar la obra —no de interpretarla— desde una teoría de la contradicción literaria por la que las contradicciones de la obra son el producto de las contradicciones reales, no algo homólogo o parecido a ellas. Esta teoría de la contradicción literaria deriva en los últimos escritos del francés en una «filosofía literaria» en la que la filosofía mira desde fuera (descentra) la literatura, mientras que la literatura responde descentrando la filosofía. Esta doble operación es posible gracias a que se parte de una concepción materialista en la que la ideología —entendida al modo althusseriano— es real, de modo que, mientras las sirenas postmodernistas pretenden atraernos con la irrealidad de lo real, el materialismo de Macherey se esfuerza por mostrar la realidad de lo irreal.

En el capítulo quinto (*Sanguineti teorico dell'antagonismo letterario*) se parte de nuevo del *ritorno a Gramsci*. Gramsci, dice Muzzioli, sirve para hacernos conscientes de que la conciencia es contradictoria, es el lugar de la lucha político-cultural, es decir, para, contra los esteticismos al uso (ya sea el humanista clasicista de la hermenéutica, ya el retórico semiótico de la deconstrucción), establecer sólidamente el vínculo entre escritura y praxis social. Ello, por supuesto, no implica un sociologismo elemental y primario, sino la necesidad de «leer en filigrana» para hallar dentro de la estética literaria el conflicto social. Desde este punto de partida, Muzzioli repasa las aportaciones de Edoardo Sanguineti, quien, con algunos de sus compañeros del Gruppo 63, llevó la lucha político-cultural al terreno de la forma, superando el «compromiso» basado en el mensaje y abriendo camino a las «vías indirectas», como la alegoría de Benjamin o el extrañamiento brechtiano, lo que, a su vez, atacaba el formalismo tecnicista y «puro» dominante entonces. Para Sanguineti, es necesario no tanto deconstruir el texto, cuanto deconstruir la historia que produce el texto: en vez de referir el hacer al decir, como en la deconstrucción postmoderna, referir el decir al hacer. Se trata, así, de concebir el texto como producido con una intención conativa —no poética— que es lo que realmente produce la ambigüedad, el equívoco eminentemente literario. La «misión del crítico» es, pues, deshacer esa ambigüedad, desliteraturizar el texto, poner de manifiesto qué nos hace y *cui prodest*. No basta, pues, con «descifrar» el texto, sino que hay que «descifrar el código», sospechar constantemente de él, lo que se opone al principio del placer como motor primero de la lectura-escritura, pero no en busca de una vuelta a la «autenticidad» humanista burguesa, pues para Sanguineti el ser «apocalípticos» no es sino otro modo de ser «integrados». Así, pues, ni exaltación de lo neosublime ni Metafísica de un Presente tecnológico: por contra, Sanguineti propone la actuación de una «“pulsione anarchica” che starebbe alla base non solo dell'intervento letterario delle avanguardie, che pure ne hanno data esplicita testimonianza, ma anche dell'intervento politico trasformativo del comunismo» (p. 151). Así, el materialismo de Sanguineti se convierte en un materialismo de la alternativa, que logra localizar los nudos de la oposición: el problema de la destrucción, la defensa de la negación, la educación de la desviación, el elogio de la antítesis. Así, se supera el pluralismo y el eclecticismo aparente en busca de un real antagonismo de base.

En el apéndice del libro, Muzzioli estudia cómo afrontar una alternativa literaria desde la semiótica —algo que ya había rondado en otros momentos del libro, especialmente en el capítulo dedicado a Eagleton—, lo que lo lleva a centrarse —y a reivindicar— la figura de Ferruccio Rossi-Landi. La cual puede efectivamente ser reivindicada desde el momento en que las más recientes tendencias de la semiótica inciden en el signo como acto de sentido, como elemento performativo, por lo que la comunicación se vuelve una forma de intervención, gestualidad con un componente figural que incorpora no sólo las «estrategias» tendentes a un fin determinado sino también las tendencias ideológicas presentes en los signos y que se pueden activar a distancia temporal. Así, vuelve a tener plena vigencia la concepción rossilandiana del signo como utensilio, que hace inseparable su producción y su comunicación, así como la actividad del trabajo y la de la cultura. Se rompe de este modo tanto con la consideración de la superestructura como fantasma que emana de la realidad, como con la reducción de todo a lenguaje en la línea postmoderna. Por el contrario, identificar la comunicación con el comportamiento implicará una relación dialéctica entre producción y comunicación, una dialéctica que ve en el lenguaje una economía, y habla de «capital lingüístico», «dinero lingüístico», y en la mercancía una «naturaleza semiótica». Estos planteamientos provocan a Muzzioli dos cuestiones: si siempre producción y comunicación han sido procesos paralelos, ¿qué es lo que caracteriza la actual fase del capitalismo?, ¿no resulta difícil mantener el equilibrio dialéctico entre producción y comunicación, sin caer en una centralidad de la comunicación que oculte las cuestiones relativas a los intereses materiales o en una exaltación de la organización techno-económica que haga de la comunicación un mero efecto servil de ella? La primera pregunta se contesta en Rossi-Landi evidenciando la intensificación del fenómeno, mientras que la segunda lleva a una profunda reflexión sobre el nexo estructura-superestructura y sobre la tríada producción-intercambio-consumo. En el primer asunto, Rossi-Landi considera necesaria una categoría intermedia que permita comprender mejor el paso en uno y otro sentido. Este papel viene asignado a los sistemas sígnicos que, por un lado, forman las instituciones ideológicas sin ser una simple emanación o calco de las relaciones de producción, y, por otro, son el medio por el que nuevos valores ideológicos pueden intervenir sobre la base. En cuanto al segundo asunto, Rossi-Landi señala cómo en la tríada producción-intercambio-consumo, el intercambio es un proceso sígnico de producción-intercambio-consumo sígnicos. De este modo, la comunicación se inserta en la producción como instrumento central de la reproducción social. Asimismo, el problema de la ideología se inserta en el de la producción material, desde el momento en que la comunicación sígnica es todo menos un conjunto de técnicas «neutrales» y nos enfrentamos constantemente a la disfunción oculta del lenguaje como forma de alienación. Por ello, si cualquier mensaje, incluida la obra literaria, está inmerso en la reproducción social y supone modelos y programas de comportamiento, el autor tiene la posibilidad de buscar nuevos valores sígnicos, una «excedenza» respecto a esos sistemas sígnicos que hacen del hablante un consumidor de lengua, en una situación de alienación lingüística en la que el hablante se convierte en «hablado» y que el escritor —sin renunciar a esos códigos— puede voltear. Para Rossi-Landi —y para Muzzioli— es la vanguardia la literatura que lleva la carga de contestación antiburguesa y de renovación social necesaria para escapar a la «muerte comunicativa» de la comunicación-consumo.

De este modo, el repaso de Muzzioli a la alternativa literaria se cierra sobre uno de sus aspectos más «queridos». Del dúctil y riquísimo recorrido quedan algunas cons-

tantes: la poética de la contradicción, la crítica a la comunicación-mercancía, el *ritorno a Gramsci*, la distorsión de las imágenes inconscientes ideológicamente construidas, la necesidad de un trabajo formal que desautomatice la comunicación-mercancía, la relación dialéctica materialista entre el lenguaje establecido y una lengua *otra*, etc. Todo ello dibuja un panorama del que se puede afirmar que —frente al fracaso de todo intento de regreso al *seny* moderno keynesiano— sólo un renovado pensamiento marxista, liberado tras la caída del muro, supone una alternativa «fuerte» a la legitimación del capitalismo financiero globalizador que el postmodernismo trata de realizar.

Juan VARELA-PORTAS DE ORDUÑA