

Francesco Petrarca: una obra, una novela

Francesco Petrarca: a work, a novel

Mario Ciusa

Universidad Complutense de Madrid, España

 <https://orcid.org/0009-0002-8088-6878>

mcius01@ucm.es

Resumen: El presente artículo quiere proponer la necesidad de enfocar la *Opera Omnia* de Francesco Petrarca como un texto único, fragmentado en diferentes obras individuales. Demostraré que su unidad no demora en elementos extratextuales, históricos o biográficos, sino en la misma forma poética, ya que la coherencia que rige la estructura no es, sino artística. Más aún, que dicha forma tiene que ser leída y considerada como una novela. Para definir este texto y justificar la elección propuesta, recurriré a la enseñanza de unos renombrados teóricos y críticos de la literatura de la contemporaneidad porque es el mismo poeta quien permite referirse a su obra desde un presente siempre nuevo. Si es cierto que Petrarca es un autor clásico, ya que se coloca en aquella tradición retórica y poética, de allí se dirige no solo a sus contemporáneos, sino también *ad posteros*, y esto significa que es posible considerarlo antiguo a la vez que contemporáneo, y como tal es posible analizarlo. Además, si es cierto que clásico es aquel autor cuya obra nunca acaba de decir lo que tiene que decir, el paso del tiempo no puede ser una penalización, sino un recurso con el que su palabra vive en un presente constante y que por ello es posible leer bajo una óptica hermenéutica actual.

Palabras clave: Petrarca, texto, novela, arquetipo, sistema.

Abstract: This article aims to propose the need to approach Francesco Petrarca's *Opera Omnia* as a single text, fragmented into different individual works. I will demonstrate that its unity is not in extratextual, historical or biographical elements, but in the same poetic form, since the coherence that governs the structure is above all artistic. Moreover, such a form has to be read and considered as a novel. To define this text and justify the proposed choice, I will resort to the teaching of some renowned theorists and critics of contemporary literature because it is the poet himself who allows to refer to his work from an ever-new present. If it is true that Petrarca is a classical author, since he places himself in that rhetorical and poetic tradition, from there he addresses not only his contemporaries, but also *ad posteros*, which makes it possible to consider him ancient as well as contemporary, and as such it is possible to analyze him. In addition, if it is true that a classic is an author whose work never finishes saying what it has to say, the passage of time cannot be a penalty, but a resource with which his word lives in a constant present and that is why it is possible to read under a current hermeneutic lens.

Keywords: Petrarca, text, novel, archetype, system.

Francesco Petrarca fue un autor muy prolífico. En su vida no solo escribió tanto como para producir un corpus imponente de obras, sino que practicó y ahondó su escritura en distintos géneros literarios y en dos idiomas diferentes, dejando a la posteridad, a la que muchas veces se dirige directamente, una *Opera Omnia* vasta y variopinta. Si fuese posible describir su trabajo poético por medio de una metáfora, se podría decir que el corpus de su obra funciona como una orquesta, cuya melodía solo puede apreciarse en la escucha del concierto dirigido acorde con una partitura común; y al igual que la melodía de la orquesta transmite más que la suma del sonido de sus instrumentos individuales, así el corpus literario de Petrarca no se determina solo como la suma de los distintos textos, despegados los unos de los otros y analizables separadamente como si fuesen elementos sin contacto de un único sistema— una perspectiva que, en proporciones adecuadas, se podría acercar a la «concepción atomística de la naturaleza del signo» de la que habla Lotman (1982, p. 50)— sino como conjunto en diálogo, cuyas partes se citan y retoman, se siguen e infieren, haciendo que el significado de cada una de ellas se determine según una constante relación intertextual de mutua necesidad. No cabe duda de que acierta Tonelli (2017, p. 95) cuando afirma que «es un hecho casi obvio que las obras de un mismo autor constituyan *naturaliter* un sistema, en el que a una única identidad del autor corresponda una coherencia de intentos y de visión del mundo. Pero en el caso de los textos de Petrarca hay mucho más, porque cada uno de ellos, en su autonomía de obra cumplida e independiente, representa un elemento decisivo y portante de una 'obra total' que justo gracias a la aportación de las partes individuales adquiere sentido y fuerza mientras, al mismo tiempo, cada uno de los elementos que la compone deviene garante de aspectos específicos de los demás». Dicho de otro modo, para recibir el mensaje que Petrarca dirige a su destinatario, el lector se encuentra ante el desafío de estudiar todo el conjunto en el que el poeta ha fragmentado su discurso, para luego reconstruir la compleja red semántica que solo puede apreciarse en la relación necesaria que cada pieza artística mantiene con las demás. Es decir, su obra es paradigmática de aquel entendimiento de las creaciones de arte literario según el que «las coherencias señaladas por la lingüística textual no tienen, en el texto literario, una simple función unitiva y distintiva, sino que se estratifican en jerarquías que constituyen las estructuras del texto. El problema de la estructura se sustituye así por el de la unidad y el de la coherencia, y prepara los materiales para el descubrimiento de aquella distinta y más compleja coherencia que es la artística» (Segre, 1985, p. 47).

Por medio de esta escritura hecha de fragmentos interconectados, el poeta refleja verbalmente el movimiento del ser humano que se enfrenta al pensamiento establecido, al statu quo y que, por lo tanto, busca sus respuestas sin conocer el camino exacto por el que obtenerlas. «La incoherencia — escribe Roland Barthes (1997, p. 104-105)— es preferible al orden que deforma. Pasar de la composición orgánica, del corpus, a la composición unívoca es reproducir "las masas"», es abandonar cualquier fase crítica para aceptar de partida la norma establecida por la costumbre sin cuestionarla. Lo que Petrarca lega a la posteridad, pues, es justamente el afán hacia un acercamiento crítico a las palabras objeto de estudio, sean filosóficas, históricas o poéticas. Una escritura muy moderna, que se desarrollará en un gran lector de Petrarca como Giacomo Leopardi, en el *Zibaldone*, y que verá emerger todo su potencial en la narrativa contemporánea desde los mediados del siglo pasado.

Con arreglo a esta perspectiva, lo que es preciso subrayar es que las diferencias de género literario o de idioma que caracterizan el mensaje petrarquesco no son elementos que desconectan las obras entre sí y las determinan en cuanto entidades físicas que se sostienen por cuenta propia, medibles y clasificables de forma autónoma, sino que, al contrario, hay que entenderlas como reflejos verbales diferenciados de aquel único acontecimiento que es la vida individual, de la que se hace experiencia a través de un caleidoscopio de emociones y sensaciones, reflexiones y acontecimientos que se presuponen e implican sin cesar, involucrando la consciencia personal en maneras diferentes según el estado anímico individual. Un reflejo de la relación dialéctica entre individuo y cosmos, aquel binomio inquebrantable para el correcto entendimiento del Humanismo y, después, del Renacimiento, que el poeta sugiere por medio de la forma exterior del texto, para que la interior pueda recibirse en toda su riqueza de matices. Por ello, «en el caso en que, ante nosotros, como ocurre en la música, el significado se forme por la correlación de una serie de elementos (o cadenas de elementos) en el interior de la estructura, se puede hablar de transcodificación interna múltiple» (Lotman, 1982, p. 53), donde la transcodificación es aquel proceso por medio del cual un elemento verbal adquiere significado «como resultado de la expresión de un elemento a través de otros elementos dentro de un sistema» (ibíd., p. 51). Esto significa considerar que «el significado se forma no mediante la aproximación de dos cadenas de estructuras [siendo estas la cadena del plano de la expresión y de la del plano del contenido] sino de un modo inmanente, en el interior de un sistema» (ibíd., p. 52).

Ahora bien, al hablar de Petrarca, es importante no perder de vista el hecho de que el sistema dentro del cual se actúa la transcodificación tal y como acabo de definir es y tiene que ser la *Opera Omnia*, porque los conceptos presentes en ella se caracterizan por tener diferentes matices a lo largo de las distintas obras individuales, a la vez que mantienen, en cada una de ellas, un sustrato de sentido común necesario para la correcta atribución del significado. El corpus, por lo tanto, tiene que entenderse como un macrotexto, es decir, un «gran enunciado (o enunciado complejo) [...] escrito» (Segre, 1985, p. 37) que, con Corti, puede precisarse aún más y definirlo como una «unidad semiótica superior al texto» que, especifica la estudiosa, «puede aplicarse, solo en determinadas condiciones, a una recopilación de textos poéticos o en prosa de un mismo autor». La condición que Corti individua como criterio discriminatorio entre un macrotexto y una simple recopilación de obras bajo la misma firma es que, en el caso del primero, «cada texto poético o en prosa es una microestructura que se articula dentro de una macroestructura, y de esto deriva el carácter funcional e informativo de la recopilación; lo cual es como decir que el significado global no coincide con la suma de los significados parciales, sino que lo sobrepasa. [...] La funcionalidad y posibilidad de información de una recopilación propiamente dicha se da cuando se verifica por lo menos una de las siguientes condiciones: 1) si existe una combinatoria de elementos temáticos e/o formales que se actúa en la organización de todos los textos y produce la unidad de la recopilación; 2) si incluso hay una progresión del discurso que determina que cada texto solo puede ocupar el lugar que ocupa. Está claro que 2) presupone 1), y no vale por el contrario» (Corti, 1976, p. 145). Ahora bien, si se recuerda que una

fundamental recopilación de estudios sobre aquella que indudablemente es la obra más conocida de Petrarca, es decir el *Canzoniere*, ya proponía un conjunto de lecturas según las dos perspectivas micro y macrotectual, para analizar las relaciones y las conexiones entre los poemas individuales y la recopilación entera (De donde el título de la recopilación, editada por Michelangelo Picone, que justamente es *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*); y si también se considera que, en su breve escrito *Sobre la novela [Sul romanzo]*, Elsa Morante habla del *Canzoniere* como si fuera una novela porque «novela sería toda obra poética, en la que el autor —por medio de la narración inventada de acontecimientos ejemplares (que él elige como pretexto, o símbolo de las 'relaciones' humanas en el mundo)— ofrece entera una personal imagen del universo real (es decir del hombre, en su realidad)» (Morante, 1987, p. 41-73), no sorprenderá el hecho de que es posible definir el corpus petrarquesco según estos dos enfoques a la vez, considerando su *Opera Omnia* como un macrotexto, esto es, el vector único y cerrado en su forma exterior, artísticamente coherente, aunque fragmentado en microestructuras que son sí autónomas, pero no independientes, con el que transmite Petrarca un mensaje poético multiforme, cuya coherencia está artísticamente organizada por medio de una única jerarquía semántica. Este conjunto de obras que ya no puede considerarse una simple recopilación, sino un macrotexto fragmentado, más específicamente es una novela porque por medio de su discurso Petrarca comunica a sus lectores su personal imagen acerca de la realidad del ser humano, pudiendo esta percibirse en su entereza únicamente si los temas que de vez en cuando se analizan se colocan dentro del panorama que solo una macroestructura organizada en su conjunto, coherente y estudiada en su integridad es capaz de devolver. De hecho, ya Dante había potenciado el carácter narrativo de las obras tanto en verso como en prosa —razón para que hay quien define a su *Vita nova* precisamente como una novela (Sapegno, 1955, p. 34)— y Petrarca encuentra en el planteamiento de la *auctoritas* florentina un precedente ilustre al que anclarse y sobre el que desarrollar su poética. No se olvide al respecto que, parafraseando a Margaret Doody, aunque una parte de la crítica considere la novela como una invención moderna, muy posterior a la época de Petrarca, en realidad, esta, como forma literaria, cuenta en Occidente con una historia continua de alrededor de dos mil años y la propensión de los críticos británicos y americanos de descendencia protestante de anclar el origen y el desarrollo de la novela según la ascensión del protestantismo y de la burguesía capitalista manifiesta una visión muy limitada del género y de su historia (Doody, 1997, p. 1).

Por ello, en cada microestructura en la que el aretino ha fragmentado su Obra se encuentran coordenadas diferentes y necesarias, cada una de las cuales favorece un matiz de significado que tiene que convenir con los demás para devolver de manera armónica aquel sentido que el poeta propone para cada uno de los conceptos que menciona. Del mismo modo, solo gracias a la consideración de las diferencias que hay entre un mismo concepto analizado según una forma, una lengua, o un género literario distinto es posible reconstruir con propiedad la relación del individuo con su esencia y con el entorno que habita. Este último, entendiéndose bien, no solo es el ambiente físico en el que la persona desarrolla su propia existencia, sino que, dependiendo del grado de evolución individual, tiene la posibilidad de llegar a

ampliarse para incluir el conjunto de todos los demás seres humanos, la cultura de pertenencia y hasta el universo entero y el mismo Dios.

El lector de Petrarca, por lo tanto, con independencia de su foco de investigación temática, no puede concentrarse solo sobre algunas obras prescindiendo de otras, sino que, para reconstruir el objeto de su investigación, tiene que considerar obligatoriamente el macrotexto del corpus entero del poeta, leyéndolo como se lee *La Comédie humaine* de Balzac, el ciclo de *Les Rougon-Macquart* de Zola o la Obra en diez volúmenes de Roberto Calasso. Es decir, leerla como una gran novela dividida en varios microtextos.

Ahora bien, como afirma Terry Eagleton (2013, p. 92), yo también considero que «los significados literarios, al igual que las obras de arte o los valores morales, no son la expresión de estados mentales subjetivos. Son parte del mobiliario del mundo real y se pueden analizar y debatir sin hacer referencia a algún sujeto putativo. Es cierto que las obras literarias suelen producir el efecto de la experiencia vivida, pero de lo único que están hechas en realidad es de signos escritos. Todo lo que sucede en una obra literaria sucede en el ámbito de la escritura. Los personajes, sucesos y emociones no son más que constelaciones de marcas sobre una página»; en cambio, la crítica sobre Petrarca tradicionalmente favorece una perspectiva de lectura diacrónica en la que la función referencial, y no la poética, tiene el predominio sobre las demás, ocupando la posición dominante para la atribución del sentido. Por medio de este planteamiento habitual se ha reconstruido la génesis de las obras individuales y se han favorecido muchas hipótesis sobre los momentos históricos en los que han sido escritas y retocadas, sobre los lugares en los que se han llevado a cabo dichas operaciones y sobre las vivencias que han motivado las palabras que el poeta ha legado a la posteridad. Al mismo tiempo, este enfoque muy a menudo ha determinado que la lectura del texto poético esté planteada a partir de un salto ontológico que desde los personajes de la narración apunta directamente a las personas físicas, históricas, cuya vida justifica el texto y explica la construcción y la descripción de las *dramatis personae* de las obras. En cambio, es preciso apuntar hacia una lectura que ancla sus coordenadas exclusivamente en la función poética del mensaje verbal —no importa si en prosa o en verso— en detrimento de la función referencial. Con esto no quiero decir solamente que hay que leer su *Opera* según el presupuesto obvio de que la lengua poética se vuelve opaca y pierde la transparencia típica del lenguaje cotidiano que vehicula los significantes hacia los referentes extratextuales, sino que «la función poética se carga con la fuerza de hacer ambigua la función referencial» (Corti, 1976, p. 107) y que «el significado primero, atado de alguna manera a los referentes y a los pseudoreferentes, se ve sumergido al ser incompatible e inconciliable con la organización semántica del discurso poético. [...] El lenguaje poético resulta autónomo con respecto a los referentes, es decir con respecto a una semántica primera o semántica de la lengua» (Ibíd., pp. 108-109).

De estos presupuestos, si es cierto que «el sentido muere en la referencia [extratextual] y ésta en la mostración» (Ricoeur, 2002, p. 130), deriva la importancia de enfocar el estudio sobre Petrarca por medio de una lectura que considera primariamente el desarrollo semántico del mensaje textual porque «el texto tiene referencia; ésta será precisamente la tarea de la lectura como interpretación: efectuar la referencia. Al menos, en esta suspensión donde la referencia se halla

diferida, el texto queda en cierto modo en el aire, fuera del mundo o sin mundo; gracias a esta obliteración de la relación con el mundo, cada texto es libre de entrar en relación con todos los otros textos que vienen a tomar el lugar de la realidad circunstancial mostrada por el habla viva. Esta relación de texto a texto, en la desaparición del mundo sobre el cual se habla, engendra el cuasimundo de los textos o literatura» (Ibíd., p. 130-131).

Ahora bien, en el cuasimundo del poeta de Arezzo, hay unos temas (la virtud, la fortuna, la guerra, el amor, etc.) que Petrarca considera, analiza, describe y menciona en todas sus obras, aunque con diferentes niveles de profundización, y en estos cambios y en estas diferencias de desarrollo, en las diferencias con la que el poeta moldea los argumentos para adaptarlos a la forma exterior que de vez en cuando elige, hay un elemento de significación imprescindible con el que enriquecer la exégesis de la Obra del Maestro.

Para entender mejor lo que entiendo al decir que es oportuno dejar ya de lado los criterios referenciales de matriz extratextual —cronológicos, geográficos o biográficos— para, en cambio, considerar el corpus entero de Petrarca como texto único de su mensaje que se desarrolla según un *iter* semántico narrativo y novelesco quizás sea preciso proponer un ejemplo: tómese el soneto 62 del *Canzoniere*, caso modelo de una composición cuya datación no ha encontrado una atribución unívoca entre los estudiosos del poeta. Según la perspectiva que propongo, la relevancia de dicho soneto no halla en la colocación histórica de su composición en el año 1337 o en el 1338 o, quizás, en el 1349 o hasta los primeros años de los '50, según se interprete la relación entre la fecha del calendario, el «undecimo anno» (v. 9) desde que Petrarca se enamoró de Laura y la mención del día de la muerte de Cristo («ramenta lor come oggi fusti in croce» v. 14), sino que su significado depende de la posición que ocupa este componimiento en concreto en la estructura discursiva. Lo que hay que considerar importante, quiero decir, es la narratividad, el desarrollo cronológico de la experiencia narrada dentro de la estructura del texto; algo que hace que ya de por sí la posición de dicho soneto dentro del sistema *Canzoniere* deba su significado a la relación semántica que establece con los demás microtextos y que también deriva de la posición de cada uno dentro del plano de la obra. A este propósito, en efecto, no hay que olvidarse de que lo que define el género cancionero, que en Europa nace con Petrarca, y que lo diferencia de una simple recopilación de poemas, es justamente la progresión temática de los argumentos dentro del sistema y no la secuencia cronológica de los momentos de creación de cada composición; elemento que, evidentemente, aúna cualquier conjunto de textos literarios. «La vida —escribe Quaglio (1967, p. 7)— se yuxtapone a la literatura, y el tiempo de la realidad cotidiana se desfasa con respecto a aquel de la creación artística». A este propósito, la relación que vincula al soneto mencionado con los otros trescientos sesenta y cinco de la obra a la que pertenece es la misma que une coherentemente los *Rerum vulgarium fragmenta* con la *Opera Omnia*, al funcionar esta última «como un sistema de relaciones diferenciales a partir del cual los elementos simbólicos se determinan recíprocamente» representando al mismo tiempo «un sistema de singularidades que corresponden a esas relaciones que trazan en el espacio de la estructura» (Deleuze, 2005, p. 231). Esto impone que la «progresión del discurso» de la que habla Maria Corti al identificar el segundo punto que distingue un macrotexto de la simple recopilación de poemas no tiene que considerarse solo y

siempre según el punto de vista cronológico de la composición de las obras o según los acontecimientos de la vida del escritor, sino que debe sobre todo y primariamente considerarse desde la relación semántica entre el elemento atractor del discurso y su ámbito intratextual de desarrollo, donde, con atractor, entiendo «el punto o la zona hacia la cual apuntan las variables de un sistema, independientemente de las condiciones de partida. [...] La función del atractor no es solo, y banalmente, la de atraer la atención, por otra parte, necesaria; es más aún la de obligar a reconocer un núcleo de sentido explícito o implícito, que de lo contrario podría quedarse no diferenciado» (Casadei, 2018, p. 40).

Una investigación temática, pues, apunta a delinear cómo el núcleo de sentido del tema foco de estudio se relaciona con el alma del individuo protagonista de la narración en la diégesis, manifestándose en los distintos ámbitos de la vida del personaje principal. Esta relación, como en cualquier otra novela, se conoce a partir del discurso, suyo y de los personajes, que el autor refiere, así como de las acciones, suyas o ajenas, que el autor da a conocer. Acciones y discursos cuyos enfoque y entendimiento se limitan según como se describen en el texto, y no de conformidad con cualquier otro documento histórico o biográfico, ya que también la identidad que el poeta comparte con su protagonista, al entrar en el cuasimundo de la literatura, pierde sus referencias extratextuales para conformarse según como el texto la diga. Un argumento de análisis y enfoque fascinante que, lamentablemente, no puede tener cabida en esta ocasión.

Así, dado que el alma humana no puede reaccionar a un impulso vital de manera lineal y homogénea, siempre igual a sí misma en todas las ocasiones de la vida, Petrarca refleja artísticamente esta relación de continua adaptación por medio de varios textos de género y forma exterior diferente, atestiguando justamente las singularidades presentes dentro del sistema de la vida de toda persona. De este modo, la progresión del discurso tiene que reflejar los distintos estados del alma y por ello no depende del paso del tiempo marcado por la creación poética —es decir, no es cronológica, por tener nuevos hechos que, a lo largo de la recta del tiempo, se suman a otros— sino que se mueve por círculos, cuyo centro siempre es la persona; círculos que amplían el ámbito de actuación propio según la magnitud del avance que se verifica. Este hecho hace que cada nueva toma de conciencia imponga una redefinición de toda la cadena experiencial según la relación renovada entre el individuo y el cosmos, acorde con un movimiento de expansión de la percepción propia y vuelta al centro que, en el texto, se manifiesta por medio de un discurso cuyos matices no se oponen los unos a los otros, sino que se integran para devolver una imagen cada vez más precisa del fenómeno de la vida del ser humano en el mundo. A este propósito, es preciso especificar que, al hablar de la persona, no se refiere Petrarca a un sujeto aislado y solo, a pesar de que la crítica lo presente de este modo casi siempre, sino a una individualidad siempre en relación con sus símiles, aunque cuando no lo parezca, aunque cuando lo veamos «solo et pensoso» medir los más desiertos campos con pasos tardos y lentos.

Al proponer este enfoque de lectura del corpus petrarquesco soy consciente de eludir la *vexata quaestio* acerca de las dataciones de las obras individuales, argumento que ha sido ampliamente desarrollado por filólogos ilustres e historiadores de la literatura en muchos tratados académicos y artículos y que sigue manteniendo despierto el interés de los estudiosos del poeta; sin embargo, esto no tiene que

entenderse como una excusa para evitar los problemas relativos a la atribución de las fechas de la *elocutio* de las obras, sino que, al contrario, si es cierto que para las microestructuras de Petrarca los problemas de fijación de la cronología compositiva son consecuencia de que el poeta reescribe y retoca continuamente sus creaciones, considero este hecho como el reflejo de la necesidad artística de escribir según la escritura vaya actuándose, con el fin de favorecer una imagen de la vida humana en su hacerse, dentro de la dinámica con la que va acreciendo sus matices. La escritura de las obras, así, a la vez que manifestación de un presente textual, representa un gran avantexto *in fieri* que Petrarca trabaja continuamente para ofrecer al lector un corpus coherente desde el punto de vista artístico; corpus en el que cada microestructura se beneficia de los descubrimientos filosóficos o formales según como el narrador va adquiriéndolos. Descubrimientos que son el origen a la vez que el fruto del cambio de perspectiva individual que el protagonista de la narración vive.

Ahora bien, aunque las razones y los tiempos de este continuo *labor limae* entren en el ámbito de la *intentio auctoris*, permitiendo no más que conjeturas y suposiciones, no considero aventurado afirmar que la razón por la que Petrarca moldea y retoca continuamente todos sus trabajos, en cada paso que cumple en la creación de una nueva obra o en la re-creación de una ya existente, es justamente la visión cada vez más clara y precisa de la vida y de la naturaleza del ser humano, algo que necesariamente tiene que reflejarse en el conjunto de lo que va construyendo, en el significado del mensaje que fragmenta en los distintos matices de las obras individuales, sometidas a este preciso y continuado trabajo de refinación. Gracias a Francisco Rico, «valga recordar el que tal vez sea resultado capital de la labor erudita: en su mayor parte, los libros de Petrarca —en latín o en romance, en prosa o en verso— han llegado hasta nosotros sólo en su forma final, tal como los dejó el autor a su muerte. Acometía Petrarca un trabajo y lo eternizaba en la gaveta de originales, lo hurtaba al público: al correr de los años podaba, corregía, ampliaba, al azar de un descubrimiento —epístolas de Cicerón o comedias de Plauto—, de una relectura —San Agustín o David—, de un pasajero cambio de ánimo o un decisivo acontecimiento exterior; y únicamente en sus últimos años permitía sacar copia para algún fiel amigo. De algunas obras, sí, se han conservado dos, tres redacciones sucesivas; pero todas, normalmente, de fecha muy tardía (de la avanzada madurez del humanista, de su lúcida ancianidad). [...] La gran aspiración de Petrarca fue la creación unitaria, de construcción acabada y sólida arquitectura» (Rico, 1967, p. 151; también cfr. Bosco, 1968, p. 9).

En la lectura de la voluminosa obra de Petrarca no es posible dejar de lado la circunstancia de que el poeta haya trabajado los distintos microtextos que la componen en fases distintas de su experiencia como lector, en muchos momentos de su reflexión y de su actividad artística, en un continuo «trabajo de compensación comparativa y de gradual y, para así decirlo, circular enriquecimiento. Cada frase de un cierto interés, cada paso que a sus ojos adquiere especial resonancia deben confrontarse, completarse, explicarse a través de otras páginas que devuelven la magnitud y la efectiva tonalidad. Se trataba de una obra de exégesis interior, en la que, acercando pieza a pieza y releendo el uno en la luz del otro, Petrarca ha ido sacando de los tesoros de su cultura lo que necesitaba para completar el significado de un texto» (Pomilio, 2016, p. 169). Una lectura que siempre es lectura de un

intertexto, propio y ajeno, que va creciendo y que cambia según requiera la lógica poética de transmisión del mensaje literario. «Petrarca —escribe Ariani (2021, p. 75)— en calidad de exegeta, recorta para sí, con respeto a la tradición, una notable libertad de movimiento (la descriptación de los mitologemas no tiene de hecho precedentes): el texto poético es de todas maneras polisémico, se queda con el intérprete la acribia de coger los posibles referentes y reorganizarlos en un congruo discurso hermenéutico». Este *labor limae* es lo que garantiza la coherencia artística de cada obra en sí y de cada una de ellas con el conjunto del corpus a tal punto que, cabe subrayarlo, Petrarca reescribe y trabaja incluso sobre lo que sabe se quedará inacabado, como, por ejemplo, su poema épico *Africa*, obra en la que quiere el poeta «magnificar las virtudes romanas a través de la narración de las proezas de Escipión» (Quaglio, 1967, p. 78).

Este *labor limae* es lo que permite a los lectores que se detienen en la obra del Maestro desde hace casi setecientos años ordenar jerárquicamente los significados presentes en la *Opera Omnia* según el propio enfoque de lectura, haciendo que al continuo movimiento de sus elementos siempre responda la necesaria unidad de los factores que se oponen, retroceden o avanzan hasta la posición dominante en las escalas de gradación para la atribución del significado (cfr. Mukarovsky, 1977).

Este *labor limae* es lo que permite encontrar en esta gran novela fragmentada «un libro que se configura como equivalente del universo» y que «nunca termina de decir lo que tiene que decir»; un clásico, esto es, de la literatura occidental, según las célebres definiciones de Italo Calvino (Calvino, 1994, p. 11-10). Este *labor limae*, finalmente, es la manera en la que el poeta refleja en la escritura la exigencia del ser humano de (re)crearse continuamente para redimirse; es decir, para reafirmar constantemente la libertad ontológica inherente a su *complexio*. Por todas estas razones, insisto en la importancia de una lectura que prescinde de la diacronía cronológica de la fase creadora y considera la producción artística completa de Petrarca según un enfoque sincrónico, aprovechando el hecho de que, después del 1374, año de la muerte del poeta en Arquà —pequeño pueblo en provincia de Padua, en las inmediaciones de los *Colli Euganei*— y del enorme y muy valioso trabajo filológico sobre este corpus tan vasto y entrelazado, su mensaje poético se ofrece a los lectores como una gran imagen cristalizada en la que las relaciones semánticas están presentes todas a la vez y solo se reactualizan en su jerarquía acorde con las lecturas que de ellas se hacen. Esto es, un enfoque que apunta a dar mayor énfasis a la dimensión plurisignificativa que las palabras adquieren según las relaciones conceptuales, imaginativas, simbólicas, filosóficas y literarias que contraen con los demás elementos del contexto verbal, prescindiendo de la búsqueda de las correspondencias entre los elementos de la diégesis y aquellos de la historia. Un enfoque, en fin, que no considera semánticamente determinante la cronología extratextual de los cambios que Petrarca ha introducido en su *Opera Omnia*, porque —con la excepción de las revisiones que no pudieron llevarse a cabo por la muerte del poeta: un caso ejemplar es la *Posteritati*, retrato ideal del humanista (Quaglio, 1967, p. 45), que, por sí sola, hubiera probablemente tenido que constituir el libro XVIII de las *Seniles* — ve en el mensaje de Petrarca justamente lo que el poeta quiso que se leyese: una Gestalt en la que las relaciones entre las microestructuras ya están todas presentes y que se ve afectada por la cronología de la lectura más que por aquella de la escritura; esto es, por el orden en el que cada lector, entendido como

función textual que actualiza las virtualidades lingüísticas presentes en el texto de la *Opera Omnia*, estudia todas las partes individuales del macrotexto poético y (re)construye el mensaje acorde con su nivel de comprensión, de lecturas previas, de sensibilidad, de contexto cultural, de vivencias personales, etc...; es decir, acorde con su individualidad o, mejor aún, dependiendo de la relación que, por medio del texto, su individualidad establece con la individualidad del autor. Después de todo, «desde el punto de vista del autor, la realidad no es más que un signo cuyo contenido lo constituyen infinitas interpretaciones» (Lotman, 1982, p. 56).

Bibliografía

- ARIANI, M. (2021). *Petrarca*. Roma: Salerno.
- BARTHES, R. (1997). *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BETTARINI, R. (2005). *Introduzione*. In Petrarca, F., *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- BOSCO, U. (1968). *Francesco Petrarca*. Bari: Laterza.
- CALVINO, I. (1994). *Por qué leer los clásicos*. México, D.F.: Tusquets.
- CASADEI, A. (2018). *Biologia della letteratura*. Milano: Il Saggiatore.
- CORTI, M. (1976). *Principi della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani.
- DELEUZE, G. (2005). *La isla desierta*. Valencia: Pre-Textos.
- DOODY, M. (1997). *The true story of the novel*. New Brunswick (NJ): Rutgers University Press.
- EAGLETON, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- FEDI, R. (1975). *Francesco Petrarca*. Firenze: La Nuova Italia editrice.
- LOTMAN, Y. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MORANTE, E. (1987). *Pro o contro la bomba atomica*. Milano: Adelphi.
- MUKAROVSKY, J. (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- POMILIO, M. (2016). *Petrarca e l'idea di poesia*. Roma: Edizioni Studium.
- QUAGLIO, A. E. (1967). *Francesco Petrarca*. Milano: Garzanti.
- RICO, F. (1967). Petrarca o de las perplejidades de la crítica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 172.
- RICO, F. (1976). «Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta». Para el título y el primer soneto del «Canzoniere». *Medioevo Romano*, III, pp. 101-138.
- RICO, F. (2003). Il nucleo della Posteritati (e le autobiografie di Petrarca). In BERRA, C. (ed.), *Motivi e forme delle «Familiari» di Francesco Petrarca. VII Convegno di studi di Lingua e letteratura italiana. Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002*. Milano: «Cisalpino» Istituto Editoriale Universitario-Università degli Studi di Milano-Facoltà di Lettere e Filosofia (Quaderni di Acme, 57).
- RICOEUR, P. (2002). *Del texto a la acción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SANTAGATA, M. (2011). *Introduzione*. In PETRARCA, F., *Canzoniere*. Milano: Mondadori.
- SAPEGNO, N. (1955). *Il Trecento*. Milano: Vallardi.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- TONELLI, N. (2017). *Leggere il Canzoniere*. Bologna: Il Mulino.