



KIRPATRICK, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003. 322 pp. (ISBN: 84-376-2039-2)

*Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* es uno de los libros integrantes de la colección “Feminismos” de Ediciones Cátedra que acoge una amplia gama de estudios filosóficos, sociológicos, políticos, antropológicos, artísticos y literarios, entre los que figuran títulos como *Las Románticas (escritoras y subjetividad en España, 1835-1850)* de Susan Kirpatrick, *Antropología y feminismo* de Henrietta L. Moore y *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir. “Feminismos” es una iniciativa que responde al afán de rescatar el testimonio de las mujeres –hasta ahora marginado por una tradición cultural defensora de diferencias genéricas que favorecían al hombre– y proponer a partir de ahí un nuevo acercamiento a las corrientes culturales más importantes de nuestra historia.

De acuerdo con las directrices de la colección, *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)* pretende aportar nuevos datos para un conocimiento más completo del arte modernista y de vanguardia, desde la perspectiva de la crítica feminista. En el prólogo del libro, Susan Kirpatrick llama la atención sobre el hecho de que, a pesar de que en el siglo xx ya había una participación mayor de la mujer en la esfera social, no hay casi nombres de mujeres en los cánones propuestos por los estudios posteriores, en gran medida porque el mundo de la representación estética seguía vedado a las mujeres, que sólo podían acceder a él de una manera indirecta. Propone por ello el estudio de la actuación, tanto social como artística, de algunas mujeres que cronológicamente vivieron en los momentos de desarrollo del modernismo y de las vanguardias en España –Carmen Baroja, Emilia Pardo Bazán, María Martínez Sierra, Carmen de Burgos, Maruja Mallo y Rosa Chacel–, dedicando a cada una de ellas un capítulo del libro. Dicho estudio llevará a la autora a una revisión de las definiciones de modernismo y vanguardia en relación con la producción artística de estas mujeres, puesto que “las transformaciones culturales y sus representaciones tienen diferentes efectos y significados para las personas dependiendo de las diferentes posiciones o identidades sociales que ocupen” (15). Ésta irá acompañada por un análisis de las imágenes de mujer que las escritoras irán construyendo en relación con la modernidad.

Susan Kirpatrick analiza algunas de las características con las que se ha intentado definir el modernismo, para concluir que sólo unas pocas son aplicables a la producción artística de mujeres en esta época. Así, un modernismo definido como reacción estética a la industrialización y la cultura de masas, pierde importancia desde la perspectiva de la mujer, pues la modernización le fue abriendo el camino a una mejor educación, unos derechos políticos y una independencia económica. Sin embargo, el modernismo definido como una estética marginal, con preferencia por la producción de objetos de artesanía –en relación con el *art nouveau* y el movimiento de artes y oficios–, cuadra perfectamente con el perfil de las mujeres artistas de esta época, que por su condición de mujeres ocupaban siempre una posición



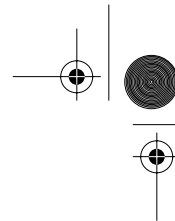


marginal y por el tipo de educación específica que habían recibido, tenían más facilidad para desarrollar actividades estéticas de artesanía, que limitaban muchas veces con el arreglo de la ropa y el interior doméstico. Aparece como otro factor importante la catalogación del modernismo como “femenino” por algunos detractores del movimiento, lo cual no favoreció a las mujeres artistas de la época.

En el caso de las vanguardias, parece que el afán rupturista con el que suelen caracterizarse impulsó en cierto modo la participación de la mujer en el mundo del arte e incluso de la bohemia, pues le ofrecía el argumento de la transgresión. Aunque, por otro lado, se dio en ellas una fuerte generización de los valores culturales, postura perfectamente encarnada en la figura de Ortega y Gasset, quien influido por las ideas de Nietzsche sobre la feminización de la cultura en el siglo XIX, consideraba el siglo XX como una época en que los valores masculinos volvían a ser dominantes, pues eran los valores de la inteligencia frente a los del sentimiento.

En lo que se refiere a las imágenes de mujer, el libro ofrece una clara evolución que, en el plano social, pasa por los modelos del “ángel del hogar” (imagen dominante en el discurso cultural español de finales del XIX, que justifica la subordinación femenina según el papel maternal natural de la mujer) y de la “mujer nueva” (la mujer que se incorpora ya al mundo del trabajo fuera de casa) y, en el plano artístico, del ideal de “musa”, al de constituirse en sujeto estético (limitando su creación al arreglo personal y el de la casa) e incluso a la imagen de género confusa que apunta a la idea de la falta de relación entre creación estética y género. De este modo, la imagen de mujer y la visión del arte aparecen íntimamente relacionadas en la vida y la obra de las mujeres estudiadas en el libro, aunque esta relación no deja de estar acompañada en más de una ocasión por numerosas contradicciones.

A pesar de su dedicación a la artesanía, de sus investigaciones sobre la historia del encaje español y de su participación en el Lyceum Club, Carmen Baroja encarna todavía el modelo de “ángel del hogar”, pues sólo se dedica a tareas de cultura en la medida en que no suponen una merma de su dedicación a la familia y no son remuneradas. Emilia Pardo Bazán apunta en su vida a un modelo de mujer más formada y activa y, en sus novelas (sobre todo en *Dulce sueño* y *La Quimera*), los personajes femeninos aparecen ya no sólo como objetos estéticos, sino también como sujetos que se contemplan a sí mismos. María Martínez Sierra renuncia a firmar sus obras con su nombre y cede todo el protagonismo a su marido, si bien esta estrategia le sirve para exponer con más libertad una nueva imagen de mujer que, presentada bajo el nombre de su verdadera autora, no habría tenido tanta aceptación. Así, en *El poema del trabajo* y en *Motivos*, aunque preserva el modelo del “ángel del hogar”, lo vincula no a una moral que justifica la subordinación femenina, sino a una estética basada en la colaboración entre un principio masculino y uno femenino. Carmen de Burgos, como periodista, autora de tratados de belleza y de novelas cortas, por su inmersión activa en la sociedad, representa el ideal de la “mujer nueva”. En sus escritos, aunque no cuestiona que la maternidad sea la función natural y social de las mujeres, extiende su ámbito de actuación más allá de la familia y sostiene que es tra-

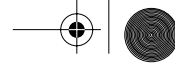


bajando, pensando y luchando como la mujer realiza plenamente su feminidad. De sus tratados de belleza se deduce que, en su opinión, toda mujer por ser mujer es sujeto estético. Asimismo, en sus novelas cortas ofrece una posible postura positiva para el artista moderno, no basada en la bohemia (de carácter masculino) sino en ciertos valores femeninos como la capacidad de empatía y la integridad racional.

Maruja Mallo sí se distancia definitivamente del modelo de “ángel del hogar”, logra una participación activa en los juegos y tertulias de sus compañeros de vanguardia y conquista el espacio público urbano como ámbito de exploración y experiencia; si bien lo hace renunciando a su identidad femenina, con un aspecto deliberadamente ambiguo en relación con el género y la sexualidad. Su obra representa esa misma transformación de la identidad femenina que interpretó en su comportamiento; así, en “Estampas de máquinas y maniqués”, los fragmentos de formas humanas insinúan que las formas modernas de producir a la mujer como objeto vacían su humanidad. Por último, Rosa Chacel aparece dedicada completamente a su labor de novelista de vanguardia, pero sin renunciar por ello al matrimonio y la maternidad. En *Estación: ida y vuelta* aborda la cuestión del género al presentar un sujeto escribiente bajo signos de género alternativos, neutralizando de este modo la diferencia de género como algo significativo en relación con la escritura. Esta tesis queda explicada de manera más directa en “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor”, artículo en el que se enfrenta a Simmel y a Jung, dos intelectuales europeos cuyos escritos sobre la diferencias esenciales entre uno y otro sexo eran presentados en la *Revista de Occidente* como la última palabra sobre estos temas. Para Rosa Chacel las categorías de “masculino” y “femenino” sólo tienen sentido en un nivel biológico, ya que el género no interviene en lo auténticamente erótico (y artístico, por tanto): el intercambio exclusivamente humano por el cual el yo asume el riesgo de conocer y ser conocido por el otro.

Susan Kirpatrick destaca en este libro por la claridad con la que expone la relación entre la situación social de las mujeres cuyo estudio aborda y el modo en que ésta influye en su producción artística y en la imagen de mujer que ofrecen a través de ella. Sin embargo no parece siempre tan clara la vinculación de sus obras a los movimientos artísticos del modernismo y las vanguardias. El hecho de la coetaneidad de las autoras estudiadas con respecto a los escritores canónicos de dichos movimientos no asegura su adhesión a los mismos principios estéticos, precisamente debido a que la consideración social de la mujer sólo hacía posible un acceso indirecto a los mismos, desde el que no era posible su modificación y adaptación. De hecho, Susan Kirpatrick en ningún momento ofrece una caracterización completa del modernismo y las vanguardias, sino que hace referencia a aspectos parciales, más en relación con la producción de las mujeres que con los estudios rigurosos de estos movimientos. En cualquier caso, *Mujer, modernismo y vanguardia (1898-1931)* llama la atención fundamentalmente sobre el hecho de que el género no influye de manera esencial en la escritura, sino sólo en la medida en que se relaciona con una identidad social determinada. Celebro por ello que editoriales como Cátedra sigan





dedicando colecciones monográficas a los estudios de mujeres y sobre mujeres, al menos hasta que la realidad cultural deje de ser para todos una cuestión de género y empiece a ser, tal y como la entendía Rosa Chacel, un intercambio exclusivamente humano por el que el yo asume el riesgo de conocer y ser conocido por el otro.

María Elena Antón  
Universidad de Navarra

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Llamados y escogidos*. Ed. Ignacio Arellano y Luis Galván. Kassel: Reichenberger - Pamplona: Universidad de Navarra, 2002. 219 pp. (ISBN: 3-935004-55-9)

Ha aparecido recientemente la edición del auto sacramental *Llamados y escogidos*, que forma parte del ingente proyecto de edición del *corpus* completo de autos sacramentales de Calderón del GRISO (Grupo de investigación del Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra. El volumen incluye una introducción al contenido doctrinal de la obra (7-19) y su constitución dramática (19-31), una descripción de la situación textual (31-37), bibliografía (39-48), la edición del texto original (49-125), una lista de variantes (127-52), un índice de notas (153-57) y un facsímil del manuscrito original (158-219).

Compuesto para la fiesta del Corpus de 1643, *Llamados y escogidos* es un auto sacramental que trata de la profecía de evangelización de los gentiles (*Mateo*, 22; *Lucas*, 14). El mismo tema, que forma parte de una tradición que remonta a San Agustín y a San Gregorio Magno, fue objeto de otros autos sacramentales del siglo XVI: la *Égloga al santísimo sacramento sobre la parábola evangélica Math. 22 y Luc. 14*, anónima, la *Parabola Coenae*, también anónima (h. 1557) y *Los desposorios de Cristo* (1570) de Juan de Timoneda, más próxima a la obra calderoniana, pues interpeta la parábola en el sentido de la pérdida de la promesa mesiánica para Israel y su superación por la nueva alianza. Además de en *Llamados y escogidos*, el tema fue tratado por Calderón en otros dos autos: *La segunda esposa* (1648-9) y *Nuevo hospicio de pobres* (1668), ya editados en la misma colección. De los tres autos calderonianos, *Llamados y escogidos* es el más antiguo y más fiel al texto bíblico y la exégesis, pues relata cómo la bendición mesiánica pasa de los hebreos a los gentiles, mientras que los otros dos se ocupan de la redención del hombre y de la restauración de la naturaleza caída (28). *Llamados y escogidos* expone hechos capitales del Antiguo y Nuevo Testamento, con especial énfasis en la redención operada por Jesucristo en su encarnación y pasión y la difusión del evangelio, al tiempo que presenta cuestiones esenciales de doctrina católica en cuanto a la Eucaristía y la escatología. En su estudio sobre la técnica teatral de la obra, los editores señalan asimismo el valor destacado de *Llamados y escogidos* por la organización secuenciada de la obra, la agrupación de personajes y el empleo de recursos de tramoya con carácter simbólico y fuerza visual. Otros elementos importantes son los movimientos de escena, el uso del vestuario, los



decorados y la música, que contribuyen a la espectacularidad de la acción y facilitan el desarrollo y comprensión de la obra. En conjunto se trata de un espléndido estudio preliminar que constituye la primera aproximación sistemática a este auto.

La edición del texto está realizada con sumo cuidado. A la fijación del texto y la mención de sus variantes, se junta un extenso aparato crítico en el que se tratan cuestiones textuales vocabulario y de contexto, problemas del manuscrito original, así como algunos puntos de doctrina que remiten a textos bíblicos o patrísticos y que aclaran notablemente el contenido de la obra. Una aportación importante de esta edición ha sido el cotejo de este auto con otras obras calderonianas, lo que contribuye a la claridad de las citas.

En resumen, la edición de *Llamados y escogidos* que ahora aparece es una valiosa contribución al estudio de la obra calderoniana y un trabajo filológico ejemplar que se suma a los anteriores volúmenes de esta admirable serie de autos completos. La organización de la obra, el acierto en los criterios de edición, la clara exposición de ideas en los diferentes estudios, sirven para situar la obra en su momento histórico e ideológico y la acercan a un público más o menos amplio de estudiosos o de aficionados a la obra sacramental calderoniana, al teatro del Siglo de Oro, o al teatro en sí mismo.

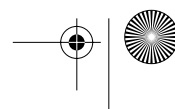
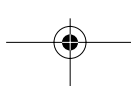
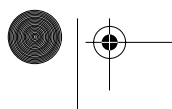
Adriano Duque  
Chapel Hill, Carolina del Norte

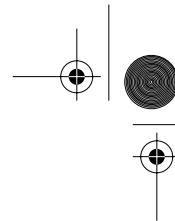
RODRÍGUEZ PONCE, M<sup>a</sup> Isabel. *Análisis pragmasintáctico: textos literarios con rasgos coloquiales*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004. 88 pp. (ISBN: 84-7723-641-0)

A finales del año 2004 el servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura ofrecía a la comunidad científica el libro *Análisis pragmasintáctico: textos literarios con rasgos coloquiales*, la última obra de María Isabel Rodríguez Ponce, profesora de dicha universidad.

Según explica la propia autora en la presentación, este libro tiene una intención de continuidad del otro publicado en 1990 por J. M. González Calvo, titulado *Análisis sintáctico (comentario de cinco textos)*. En él, don José Manuel se acercaba a cinco textos de características variadas, todos ellos extraídos de obras literarias (a excepción del primero), con la intención de mostrar la viabilidad de su método de análisis al enfrentarse a los textos, tarea, en ocasiones, más útil que la de disertar acerca de la manera de analizar sintácticamente uno.

En el caso de Rodríguez Ponce, todos los textos seleccionados son igualmente literarios, pero con un marcado carácter coloquial, tal y como se anuncia en el título del libro. Se deben a Arturo Pérez-Reverte y proceden de *Patente de Corso*, obra que recoge su producción articulística desde el año 1993 hasta 1998. Rodríguez Ponce lleva ya varios años trabajando sobre esta faceta del conocido novelista y ha dedicado a los artículos periodísticos del mismo varios trabajos (ver Rodríguez Ponce,





Ma Isabel. “Modalidades de habla: lo coloquial en los artículos de Arturo Pérez-Reverte”. *Actas del V Congreso de Lingüística General*. vol. 3. Madrid: Arco/ Libros, 2004. 2407- 2419; y “La caracterización léxico-semántica de los artículos periodísticos de Arturo Pérez-Reverte”. *Actas del Congreso Internacional “Análisis del Discurso: lengua, cultura, valores”*. Madrid: Arco/ Libros, en prensa).

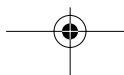
Es, precisamente, este carácter coloquial de los textos lo que impone la necesidad de un análisis más completo que el que ofrece la simple sintaxis y, muy especialmente, la tradicional. Por lo tanto, se observan notables diferencias entre un libro y otro, puesto que, aunque en las cuestiones sintácticas practique el método del profesor González Calvo, incluye nuevas corrientes de análisis de discurso textual requeridas por este tipo de textos. Así, el libro de Rodríguez Ponce, coincido con la autora, viene a ser más bien una “ampliación de este método de análisis sintáctico sobre un tipo de textos que requiere un tratamiento todavía más próximo a la Pragmática lingüística y a la Lingüística textual” (9).

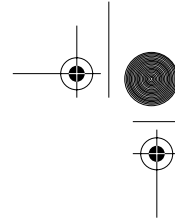
El libro que nos ocupa se estructura en dos partes, precedidas de una breve introducción. La primera parte concentra el análisis sintáctico de los textos que sirven de ejemplo; la segunda, supone un paso más y se dedica al análisis pragmasintáctico de los mismos.

En estas reflexiones previas, la autora expone los criterios que va a seguir para abordar los textos. Se decanta por el empleo del método de análisis sintáctico de tipo deductivo, siguiendo la línea marcada por González Calvo, quien considera –lo dice la autora– que “en el análisis sintáctico de orientación deductiva se hacen apreciaciones de organización textual para pasar al estudio de los enunciados del texto” (11). Tras explicar las distintas fases que caracterizan a este método de estudio, reflexiona sobre la diferencia entre tres conceptos clave para la Sintaxis hoy en día: *oración, enunciado y texto*.

En la primera parte, Rodríguez Ponce comenta dos textos (“Cuento de navidad” e “Intercambios carnales”) desde un punto de vista sintáctico sin renunciar a algunas consideraciones de Pragmática o Lingüística del texto, puesto que la disociación no siempre es fácil. Siguiendo las indicaciones que había planteado en la introducción, realiza un análisis redactado en el que se parte de la terminología tradicional, “sin dejar de recurrir a nomenclaturas e interpretaciones más recientes y novedosas” (11). La autora, con amplia experiencia como profesora de sintaxis, coincide con González Calvo en que la diversidad terminológica propia de las diversas corrientes puede ser un incentivo positivo en el campo de la investigación, pero no en el de la docencia y, mucho menos, en los niveles inferiores al universitario; por ello parte de la terminología más aceptada. En esta primera parte, desglosa los textos en enunciados, para después ir analizando cada uno de los elementos que los forman y las relaciones que se establecen entre ellos.

La segunda parte del libro contiene las reflexiones más originales. Comienza con una serie de aclaraciones conceptuales y terminológicas imprescindibles antes de enfrentarse a los textos. La autora explica, en primer lugar, qué se entiende por





registro coloquial y qué rasgos son propios del mismo (tanto primarios –ausencia de planificación, tono informal...– como asociados o situacionales –relación de igualdad entre los interlocutores, temática no especializada...). Rodríguez Ponce muestra predilección por las teorías de A. Briz, quien distingue dos registros en el nivel de habla: el formal y el informal o coloquial (aunque pueda adoptar diversas realizaciones discursivas –coloquial oral, coloquial escrito, formal oral, formal escrito–, lo cual justifica que no se confunda coloquial con oral y formal con escrito), distinciones en las que insiste.

Centrándose ya en la sintaxis, expone cuáles son las estrategias sintácticas del registro coloquial en la conversación (la sintaxis concatenada, la parcelación, el rodeo explicativo, la redundancia, la unión abierta, la trabazón a través de conectores pragmáticos y de la entonación, la focalización u orden pragmático, la deixis y la elipsis...). A continuación, la autora propone un método de análisis de un texto “coloquial *real* completo” (61), a partir de uno proveniente de un programa televisivo de Canal Sur, cuyo asunto se resumía en el epígrafe “Devoro las revistas del corazón”.

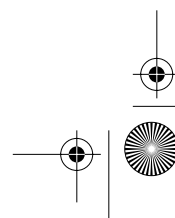
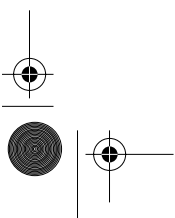
Los textos a los que se enfrenta Rodríguez Ponce en este libro, no obstante, no proceden de la conversación, sino de la literatura escrita, en la que la comunicación que se establece es unilateral, con características del monólogo. Sin embargo, Pérez-Reverte consigue introducir en sus artículos el esquema del diálogo, punto del que parte la autora y que posibilita aplicar el método que acaba de proponer. Por otra parte, antes de enfrentarse a los textos, destaca, igualmente, aquellos aspectos de la parte léxica más interesantes y reflejo más fiel del registro coloquial.

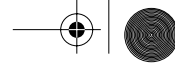
En el estudio concreto de los mismos artículos que utilizó en la primera parte, no olvida la importancia de la trabazón textual, es decir, de los elementos de coherencia semántica y cohesión sintáctica que aparecen en ellos. Conforme avanza el análisis se van observando todas las estrategias sintácticas anteriormente explicadas por la autora. Es ahora cuando aquellos problemas de análisis que no tenían una solución fácil en ciertas ocasiones en la primera parte, se resuelven. Lo léxico, a lo que también había hecho referencia Rodríguez Ponce previamente, se convierte en este apartado en elemento estructurador de sentido, con un funcionamiento muy específico en la coherencia y la cohesión de los textos.

De cualquier modo, no puede entenderse la obra sin una unidad entre las dos partes, dado que es la combinación de los dos tipos de análisis lo que da sentido completamente al libro, tal y como lo entiende, a mi juicio, la propia Rodríguez Ponce.

Al final de la obra se incluye la pertinente bibliografía actualizada sobre estas cuestiones, con libros ya clásicos e imprescindibles en este tipo de análisis y otros más actuales que sirven de fundamento y que ayudan al lector a profundizar, desde un punto de vista más teórico, en este tipo de análisis propuesto por Rodríguez Ponce (cuestiones de análisis pragmático, de análisis de textos coloquiales, etc.).

En conclusión, *Análisis pragmasintáctico: textos literarios con rasgos coloquiales* resulta de una extraordinaria utilidad tanto para estudiantes despistados en la asignatura de sintaxis, como para profesores de secundaria preocupados por ofrecer a





sus alumnos un análisis textual más real y completo que el de la gramática tradicional y para todos aquellos dispuestos a indagar en la Lingüística y el Análisis del discurso. La exposición esquemática y ordenada y el empleo de una terminología clara y sistemática, alejándose de lo que aún es especulativo o discutido en la Lingüística hacen de esta obra un manual de fácil lectura y comprensión.

María Inmaculada Fernández Barjola  
Universidad de Navarra

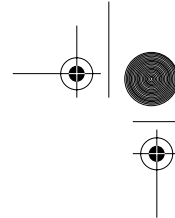
MORENO, Antonio. *Los espejos del domingo*. Sevilla: Renacimiento, 2004. 240 pp. (ISBN: 8484721833).

Antonio Moreno (Alicante, 1964) es una de las voces más interesantes que en los últimos años han venido cantando desde los márgenes de la oficialidad literaria. Prosista de finísima percepción (*Alrededores, Partes de un todo*), autor de diarios (*Mundo menor*), traductor ocasional (*Primer llibre de èglogues*, de Vicent Andrés Estellés) y, sobre todo, excelente poeta (*Visión del humo, Metafísicas, Polvareda*), el suyo es el empeño de buscar en lo cotidiano un anuncio de trascendencia o, al contrario, la constatación de un vacío que sólo colma la palabra. En *Los espejos del domingo* se une a esta personalidad múltiple una nueva faceta –la de filólogo y profesor– que no pretende ahogar las demás: el prólogo deja bien clara la prevención del autor contra los libros de crítica académica, “a menudo gravados de estéril letra” y define el libro como una recopilación de “lecturas” personales, ajenas a la disciplina de toda metodología científica, pero con el saber de un lector pausado y la intuición meditada de un poeta.

Estas lecturas son diez. La primera, que da título al libro, consiste en un estudio del domingo como *topos* moderno: desde el Día del Señor como “reencuentro con la sacralidad” hasta “el testimonio de su solitaria vanidad”. ¿Los textos? Los de algunos modernistas, Gabriel Miró, Juan Gil-Albert, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Fernando Ortiz... Entre la melancolía y la hipocondría, la recreación hodierna de este tópico aparecería como indicio de la “nostalgia del absoluto” que aqueja al hombre contemporáneo: frente a la fiesta como comunión, la soledad de un hiriente aislamiento; frente al recordatorio de un sentido, la rutina del vacío. No obstante, Moreno advierte que la teología no es la única causa del “tedio dominical”: existen también explicaciones políticas, filosóficas o económicas, pero todas invariablemente desembocan en aquella inanidad dominical que Sánchez Ferlosio supo retratar en *El Jarama*. Una observación perspicaz y sumamente oportuna que aporta una clave visible de la sensibilidad moderna.

Algunos de los estudios incluidos tienen por tema las obsesiones o preferencias del autor. Por ejemplo, “Leopardi, la vida solitaria”, que abunda en el tratamiento de una figura al que el Moreno poeta ya había homenajeado con devoción en “Viaje a Recanati” (recogido en *Metafísicas*). De hecho, Moreno no hace sino sumarse a la

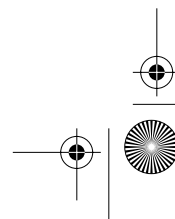
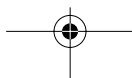
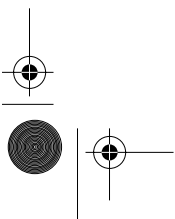




ingente nómina de los que en los últimos años han mostrado su aprecio por el poeta italiano, tan admirado por Unamuno y Cernuda en su día: Antonio Colinas, Eloy Sánchez Rosillo, Vicente Gallego, José Rubio, Andrés Trapiello o Aquilino Duque, por sólo citar algunos, se han aproximado a la figura de Leopardi desde la biografía, el estudio, la traducción o el poema. La lectura que propone Moreno es la del personaje que se forja su ucronía: la nostalgia por el pasado de Leopardi ocultaría el rechazo de lo moderno de un ser caído de la nada, lo que a juicio de Moreno emparenta el latinismo del poeta con el helenismo de Hölderlin y Keats. La doble visión de la naturaleza –la voz elegíaca que subyace al bucolismo– y el tema romántico de las ruinas vendrían a subrayar la imposibilidad de regresar a Arcadia y la impotencia ontológica del hombre moderno.

Otros estudios revelan el paisaje –físico, humano y literario– al que pertenece Moreno. “La pureza del arquetipo” estudia la poesía de su amigo el murciano Eloy Sánchez Rosillo con acierto y concisión. La soledad como espacio vital, la epifanía como relación privilegiada e impredecible con la realidad y la atenta espera como actitud del poeta definirían la voz de Sánchez Rosillo y su fe en la escritura. “La elegía de José Luis Parra, entre el malditismo y la tradición barroca” contempla el tratamiento del tema de la muerte, anunciada en el decaimiento físico y el fracaso existencial, en un valenciano de adopción. Y “El sentido de la fidelidad en Juan Gil-Albert” analiza con lucidez el trasfondo de uno de los maestros levantinos que mejor han cantado ese hedonismo vital mediterráneo ya previsto en Miró, por ejemplo, y tan presente después en Brines, Gallego o Marzal: Gil-Albert sería el poeta “de la utopía realizada”, aquel donde no existe concepto de pecado, en una concepción edénica del mundo que devuelve a la existencia como hecho primordialmente material una bondad de la que la inteligencia humana ha quedado desterrada.

Por fin, otros estudios tienen por objeto a poetas ya clásicos, más o menos canónicos o merecedores de una oportuna vindicación. “Dos notas acerca de *La realidad y el deseo*” muestra cómo la actitud crítica de mucha crítica puede partir de una declaración puntual hasta desfigurar el texto: el conocido juicio de Paz de que Cernuda era “el menos cristiano de los poetas españoles” habría llevado a algunos a convertir al sevillano en “una especie de Cavafis andaluz”, desoyendo el teísmo unamuniano y agónico, de signo claramente cristiano, que aparece en el Cernuda de los años cuarenta. “Paisaje y naturaleza en la poesía de García Lorca” revisa el legendario primitivismo de Lorca proclamado por José Luis Cano y otros como explicación única de su percepción de la naturaleza: junto con esa naturaleza mágica y mítica de *Romancero gitano*, en la que la antropomorfización del elemento natural lo convierte en partícipe del drama (el Lorca más característico, común al de su teatro trágico), habría otro Lorca en cuyos libros de formación –*Impresiones y paisajes*, *Libro de poemas*– sería aún perceptible un “subjetivismo decimonónico”, una pasividad de signo modernista que contrasta con la “energía en actividad permanente” del Lorca posterior. “El caminante y el muro: César Simón” resume en apenas tres páginas el universo de este poeta de reconocimiento tardío, su punto de partida postro-





mántico y su escritura como “el territorio donde una conciencia despojada de todo lo adventicio escucha y sondea la nada. Una nada paradójica, porque en su vacío hay algo que en ocasiones puede intuirse”. “La “Canción del ensimismado en el puente de Brooklyn, un descenso al Hades” estudia el alucinado viaje por la memoria del conocido poema de José Hierro, mientras que “La poesía de Ángel González, una viva historia” sitúa la obra del poeta asturiano dentro de la preocupación existencial más que de la social: ironía, descreimiento, apego a lo concreto como única salvación posible contra el nihilismo, antipoesía como actitud retórica consiguiente.

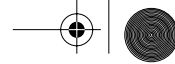
Puede decirse que *Los espejos del domingo* contiene una lectura compendiada de la poesía española del siglo xx. Están aquí representados el modernismo, el 27, el 36, la generación de los cincuenta... Faltan tal vez los novísimos, de cuya generación se han seleccionado precisamente los casos “no-novísimos”, como Parra o Sánchez Rosillo. Sin pretensión académica alguna y ajeno a (casi) todo aparato crítico, el discurso de *Los espejos del domingo* tiene el interés de ofrecer un puñado de intuiciones sumamente perspicaces y de dejar entrever ese lector interesado que vertebrata la diversidad aparentemente invertebrada de estas lecturas. Si Eliot decía que todo poeta debe ser también un crítico, el libro de Antonio Moreno posee la virtud de mostrar el discernimiento del que es capaz el crítico con alma de poeta (y de uno muy particular: quien conozca la poesía de Moreno comprende por qué pueden atraerle la epifanía de Sánchez Rosillo, el amor a la materia de Gil-Albert, la percepción de la existencia como decadencia en Parra o la tentación del nihilismo de González). Desde el criterio de que “el lirismo no es describable, pero sí la retórica”, Moreno transita por este puñado de lecturas predilectas sin el gesto profesoral del ensayo filológico.

Gabriel Insausti  
Universidad de Navarra

ARMON, Shifra. *Picking Wedlock: Women and the Courtship Novel in Spain*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2002. xvi + 231 pp. (ISBN: 0-7425-0773-4)

El título de esta obra tiene doble sentido: *Picking Wedlock* significa a la vez “escoger el estado del matrimonio” y “romper el candado que encierra a la pareja casada”. Quizás podría aludir además a la decisión de tres autoras femeninas durante el reinado de Felipe IV (1621-1665) que escogieron un subgénero literario bastante específico como vehículo para desarrollar sus ideas sobre el cortejo, o sea el proceso de enamoramiento que precede al casamiento. Estas tres autoras, María de Zayas, Mariana de Carvajal y Leonor de Meneses nunca se han estudiado agrupadas antes. Como primer ensayo sobre este tema, y valiosa contribución al debate sobre este subgénero literario, este libro merece mucha atención y estima.

La autora empieza con una polémica sobre la terminología. Arguye que el término “novela cortesana” es inapropiado para describir este subgénero literario por

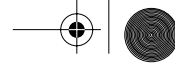


razón de la connotación despectiva respecto a la mujer. Clarifica que la gran mayoría de las protagonistas de estas novelas no son ni putas ni lascivas, y por eso el nombre del género (bautizado, por supuesto, a comienzos del siglo xx en un discurso dirigido a la Real Academia Española por –ninguna sorpresa– un señor) debe reflejar mejor las realidades del mismo sin evidenciar el prejuicio masculino. Sea ésto como sea, propone reemplazar la frase “novela cortesana” con su propio neologismo “novela de cortejo”.

El libro va dividido en cinco capítulos, más una introducción y un cortísimo epílogo. Los capítulos se titulan: 1) “Women and the *Novela de Cortejo*” (“Las mujeres y la *novela de cortejo*”), 2) “‘I Do’: Nuptiality and Gender in Early Modern Spain” (“‘Sí, quiero’: La nupcialidad y el género en la España Moderna”), 3) “Agency and Constraint in Courtship Plots” (“La agencia y el constreñimiento en las tramas de cortejo”), 4) “The Art (and Craft) of Courtesy” (“El arte [y la práctica] de la cortesía”) y 5) “Courtship as Political Allegory” (“El cortejo como alegoría política”). El libro es fácil de leer por bien ordenado –quizás demasiado bien, puesto que a veces suena como un libro de texto sobre el feminismo. Pero debo señalar que el feminismo aquí no es molesto: casi siempre viene a propósito y no interrumpe el curso del argumento. Siguiendo el modelo de los manuales de cortesía que ella misma describe, la autora ejerce cierta discreción a la hora de escoger el momento apropiado para las digresiones ideológicas. La discusión de los textos marcados por paradigmas teóricos nunca parece forzada. Esta literatura escrita por mujeres en la época barroca requiere estrategias específicas para leerse y entenderse bien. Estas estrategias naturalmente incluyen el feminismo como ingrediente necesario y nada superfluo (como es, a veces, cuando se aplica de una manera ciega a cualquier texto masculino, por ejemplo, las novelas de Cervantes). De hecho, otro atractivo de este proyecto es la habilidad de esta autora para situar su estudio dentro de un contexto más amplio de otros novelistas de la época. Se ha dicho que Cervantes inauguró el género de la novela corta en España, y por eso las dichas *novelas de cortejo* no pueden considerarse fuera de este contexto.

Quizás el aspecto más útil de este libro sea el apéndice. Estas páginas ofrecen un breve resumen de las tramas de veintiuna *novelas de cortejo* escritas durante el mencionado período. Esta sección nos facilitará la enseñanza de estos textos poco conocidos hasta que llegue el momento de incorporarlos al canon literario.

La autora emplea como metodología tanto el Nuevo Historicismo como la historia del libro, enfocándose en las dedicatorias escritas por estas autoras dirigiéndose a los grandes patrones (y patronas) que –ellas esperaban, por lo menos– las iban a proteger. El énfasis en las circunstancias de producción del artefacto literario nos ayuda a entender los sistemas y dinámicas de poder que afectaron a estas escritoras, siempre luchando por el derecho de escribir. También yuxtapone los textos ‘puramente’ literarios con otros documentos de interés social e histórico, como leyes de dote y manuales de cortesía, demostrando así tanto la historicidad de los textos como la textualidad de la historia. Incluso relaciona la *novela de cortejo* y su disec-



ción del casamiento con parecidas “anatomías” de otros temas de la misma época, como por ejemplo la *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton o *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione.

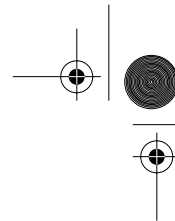
El Capítulo 5 es, para esta lectora, a la vez el más intrigante y, potencialmente, el más peligroso, puesto que insiste demasiado en la práctica (un poco dudosa) de leer una obra ficticia como *roman à clef* de la situación política/ dinástica del imperio Habsburgo y la crisis por la falta de un heredero sucesor. Es un escenario tan complicado que el lector necesitaría una guía de lectura para no confundirse con tantos nombres, fechas y relaciones familiares. A fin de cuentas, es un juego divertido intentar especificar una figura histórica que corresponda a cada personaje literario, pero no olvidemos que una novela es una novela y como tal exige cierta libertad de imaginación. Como casi siempre, el gran peligro del Nuevo Historicismo es reducir la obra literaria a pura propaganda, y me es difícil creer que estas autoras crearon sus novelas sin otras metas más artísticas. Es posible imaginarse que uno de sus propósitos fuera crear un tipo de manual de cortesía puesto en forma de ficción, que sería una forma más eficaz para llegar al público destinatario —probablemente, las mujeres jóvenes que se identificaron con las igualmente jóvenes protagonistas de estas novelas—. Es también posible imaginarse que la tensión producida por la crisis de sucesión dinástica contribuyera de una manera muy lógica al apetito del público para leer novelas de este tipo. Pero decir que incluso los nombres de los protagonistas llevan como codificadas ciertas identidades que, para comprender la novela, tenemos que descifrar, esto me parece, posiblemente, una exageración. De todos modos es un libro valiente, atrevido, que tiene que tomar en cuenta cualquier estudio que intente decir algo sobre estos textos en las generaciones venideras.

Hilaire Kallendorf

Universidad de Texas A&M. EE. UU.

SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de. *El Madrid del 27: arquitectura y vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2000. 279 pp. (ISBN: 84-451-1742-5)

El libro de Carlos de San Antonio Gómez, *El Madrid del 27: arquitectura y vanguardia (1918-1936)*, se inscribe en una corriente retrospectiva muy propia de los últimos años del siglo XX, en que se pretende una valoración en profundidad de la relación que hubo entre los nuevos movimientos de vanguardia y la tradición. Parte de que, contrariamente a lo que el “siglo breve” ha pretendido a través de muchos autores, el corte epocal y voluntarista de las vanguardias no supuso un partir de cero, sino un proceso —muy rápido en el tiempo— desde unos supuestos que podríamos denominar tradicionales y otros supuestos utópicos por pretendidamente científicos.



En tal caso –y esto es aplicable no sólo a la arquitectura– esos procesos adquieren un interés notable. Este es el caso que nos ocupa en el libro y por ello, lo mejor es acercarnos a él asumiendo su misma sistemática en cuanto a su desarrollo temporal.

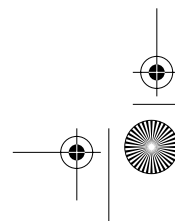
En efecto, el autor trata de engarzar la arquitectura de Madrid en el contexto de una misma generación de arquitectos, artistas y escritores, la llamada Generación de 1927. El debate arquitectónico que se establece en Madrid, entre 1923 y 1930, se centra en dos planteamientos. El primero, “Los supuestos de análisis del hecho clasicista”, un funcionalismo fundado en esquemas clasicistas (Tessenow), una arquitectura sin pretensiones formales. Y el segundo, “La difusión de la vanguardia europea”, un racionalismo próximo a la Bauhaus y a Le Corbusier. La búsqueda de una imagen nueva, moderna. Sin embargo, hay en el fondo de los dos planteamientos “una identidad compartida: la racionalidad objetiva frente a la subjetividad historicista”.

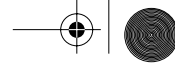
Ese intento de racionalidad objetiva, en cambio, opera distintamente en cada planteamiento y su raíz hay que buscarla en los años anteriores a 1927. Por ello es preciso comenzar por esos años anteriores para pasar a la decantación –para el autor– de dos posturas: el funcionalismo clasicista y la vanguardia racionalista. Analizaremos a continuación los tres capítulos que recogen estas ideas.

Los años anteriores a 1927. El 98 aportó a la arquitectura de España la necesidad de un impulso renovador. Los arquitectos se aplicaron en la búsqueda de la arquitectura moderna española según dos directrices: mirar a nuestra tradición y mirar a Europa. Sin embargo, estos itinerarios, opuestos en apariencia, tuvieron en común la búsqueda de una arquitectura moderna española, imitando estilos, y renunciando a teorizar nuevos supuestos que desarrollaran nuestra arquitectura. Ambas con unos objetivos antieclécticos: unos creando nuevas formas, nuevos mitos otros mediante la atemporalidad de lo “clásico”. La tradición se impuso, se imitaban las arquitecturas nacionales y regionales, pero las nuevas generaciones comenzaron a tener en cuenta las vanguardias europeas.

El estilo español y la verdadera tradición. Esta renovación formal indagó en los estilos históricos que se consideraron más españoles. Lo español se aplicaba como adaptación de los estilos históricos a las necesidades de la vida presente, se trasladaba o se sacaban de contexto los modelos mudéjares, platerescos o barrocos y el resultado dependía del oficio y la capacidad de síntesis del arquitecto, intentando no caer en el pastiche. Podemos distinguir dos visiones de la realidad, la de la tradición en términos historicistas o como proceso dinámico.

Para la primera, la tradición era el valor histórico inmutable que se debía conservar, es decir como mero acopio de determinados detalles ornamentales. Postura tradicionalista (López Otero) que perdurará mucho tiempo. En los años veinte y hasta la Guerra Civil, siguieron construyéndose en Madrid edificios con sus fachadas compuestas en alguno de los estilos nacionales, preferentemente Barroco y Plateresco. Mientras que la tradición como principio dinámico y punto de partida para cimentar el futuro, buscaba “llegar más lejos”, superar el presente.





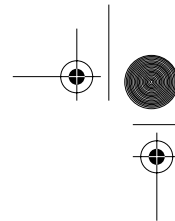
En los países europeos se buscaba lo nuevo desde hace muchos años, mientras que en España lo que se buscaba en vano era “lo español”, pero no se supo definir su esencia, las raíces. Sólo se describieron los accidentes ornamentales, hasta que Chueca escribió *Invariantes Castizas de la Arquitectura Española*, en los que definía unos arquetipos, que aparecen inmutables en la arquitectura española con independencia de los diferentes estilos.

Sin embargo, otros arquitectos como Zuazo, Luis Lacasa y Sánchez Arcas, plantearon la solución de la crisis desde la manipulación de la historia, desde el análisis del clasicismo y de la tradición arquitectónica. Lacasa y Sánchez Arcas eran más libres que Zuazo, por ser más jóvenes y no contaminados con un pasado historicista. El primero buscaba la coherencia de la obra bien hecha con independencia del aspecto formal, y afirmaba el interés que tenía en estudio de la arquitectura nacional ya que sus formas orgánicas y estéticas podían ser de utilidad si en lugar de copiarse se analizaban para aprovechar su lección. Sánchez Arcas valoraba los edificios de Estados Unidos, con elementos ornamentales, que sabían aprovechar la enseñanza del pasado, pero sin hacerle concesiones especiales, ya que la finalidad de estas obras era la de dar forma a nuevos programas originales y diversos, el funcionalismo.

Los precursores que miran a Europa. Algunos arquitectos buscaron la modernización de la arquitectura española en las imágenes que llegaban de nuestras fronteras, buscaban nuevos planteamientos estéticos, técnicos y sociales que incidieran en su modo de proyectar (las nuevas tipologías de viviendas, los nuevos materiales, el higienismo...). Balbuena y Zuazo, además fueron capaces de entender y enlazar con los más jóvenes para conectar el problema de la ciudad y del urbanismo.

Esos arquitectos encontraron en los temas vieneses y alemanes una formulación del clasicismo no como estilo, sino como proceso de proyectar. La nueva arquitectura se comenzaría a concebir a partir de la planta, y la nueva estética de futuro, la nueva imagen de los edificios y de la ciudad sería consecuencia de la lógica constructiva que presidiría el proyecto, con sencillez en sus planteamientos, nuevos materiales y tecnología propia. Según Sambricio, “son arquitectos formados en los primeros años de la década de los diez. Centrados, por tanto, en una problemática que intenta redescubrir propuestas del clasicismo, se enfrentan a los supuestos regionalistas”, y a quienes, como Mercadal, defienden un vanguardismo ortodoxo.

Funcionalismo clasicista: arquitectura sin Vanguardia. El desinterés por la vanguardia. Los arquitectos madrileños de la Generación de 1925, con excepción de Mercadal, mantenían la postura de Tessenow de rechazo de la ortodoxia vanguardista, pero sin caer en las nostalgias populistas o nacionalistas, considerando la tradición como un objeto de conquista, analizándolo, haciendo la nueva lectura del clasicismo que buscaban la eternidad y pureza de un lenguaje manipulado por el eclecticismo. Esta falta de interés de los arquitectos madrileños del 25 manifiesta una realidad que se interpreta en dos sentidos: el de la crítica tradicional y el que sostiene que se marginaron voluntariamente de la vanguardia, no por desconocimiento, sino



porque sus logros formales se consagraban como “nuevos ídolos”, así que al huir del formalismo historicista se caía en el racionalista de la nueva arquitectura.

Torres Balbás era partidario de acudir a la historia –regresar a los orígenes– a buscar lo esencialmente español, buscando una arquitectura atemporal, humilde y sencilla, como la arquitectura popular en la que no hay formas gratuitas. Para él lo importante de la arquitectura no era un estilo determinado sino esa arquitectura anónima, que busca en lo “popular” lo auténtico. Algunos arquitectos del 25 se unieron a esta línea del clasicismo moderno que hacía referencia a la historia como método de huir del historicismo, y rechazaba el formalismo gratuito. En el libro está bien lograda la analogía de tales enfoques con el grupo poético del 27.

En efecto, la crítica de algunos arquitectos madrileños a la vanguardia coincide con algunas características del Grupo poético del 27, ya que ambos tenían “una cierta tendencia al equilibrio”. Los poetas del 27 conocían los instrumentos del saber crítico y literario moderno, pero entretejen lo culto y lo popular; y los arquitectos del 25 tenían los conocimientos de la técnica y de las nuevas imágenes modernas y, a la vez, valoraban la arquitectura popular.

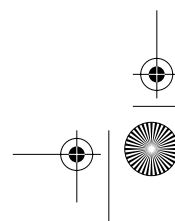
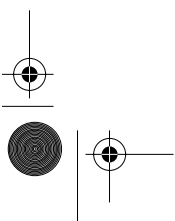
Ni poetas ni arquitectos necesitaban demostrar “sus hondas raíces españolas”. Los retos que interesaban a estos arquitectos eran otros, los mismos que los de los europeos: el problema de suelo, la escasez de viviendas, los modernos materiales y las tecnologías. La expresión española de una nueva arquitectura llegaría cuando se estuviera preparado para enfrentarse a esto.

La generación del 27 no necesitó negar a sus antepasados para afirmarse. Sus componentes recibieron influencias de autores dispares como Juan Ramón Jiménez, Unamuno, los Machado, Bécquer, etc. A diferencia de los ultraístas, los poetas del 27 se arraigan en la poesía tradicional y culta de sus antepasados. Como los arquitectos del 25, que tampoco veían oposición entre el progreso y la tradición. Una constante de los edificios madrileños de este periodo era la ornamentación puntual y la tipología clasicista en las plantas de algunos edificios singulares, junto al empleo de la técnica más avanzada.

Al igual que los poetas del 27 rechazaban cualquier forma de retórica, y se interesaban por buscar la palabra más eficaz, sin que esto implicara la defensa de un vocabulario o normas poéticas determinadas; los arquitectos del 25 buscaban los materiales, técnicas, tipologías más eficaces, sin que esto implicara formas plásticas determinadas.

La crítica a Le Corbusier y a los racionalistas. Sea lo que fuere, esta línea de trabajo rechaza el formalismo historicista y el de la vanguardia, y especialmente, a su máximo representante: Le Corbusier.

Torres Balbás intuía que Le Corbusier trataba de introducir en la arquitectura internacional moderna parte de los valores de la tradición francesa, como el de someter la arquitectura al control de los trazados geométricos reguladores. Además descalificaba la novedad de una de las ideas centrales de su obra, el que la nueva arquitectura estuviera en los barcos, aeroplanos y automóviles, ya que ese es el estilo de las creaciones mecánicas de esos días. Piensa que las soluciones de la arquitectura





moderna de Le Corbusier “pecan de inconsciencia”, como lo hace la repetición de tipos, la construcción en serie. Sin embargo, se pone del lado de Le Corbusier al admitir que la arquitectura moderna no tiene nada que ver con los estilos, sino que es cuestión de plantas, superficies y volúmenes.

Por su parte, el antivanguardismo de Lacasa se manifestaba en la búsqueda de una arquitectura funcional, ligada al medio social, a la situación tecnológica y a la vez humilde en su integración en la ciudad. Criticaba el formalismo de Le Corbusier, ya que los aspectos técnicos los supeditaba a los resultados plásticos, olvidando que la atracción del fondo moral de su discurso era la sencillez. Según Lacasa, Le Corbusier daba prioridad a la imagen por encima de la técnica, presentaba sus obras como si fueran consecuencia de la técnica, cuando lo eran de un formalismo a priori. Otros arquitectos en esta línea podrían ser Rafael Bergamín y Luis Blanco Soler, Carlos Arniches y Martín Domínguez.

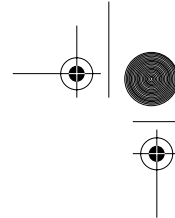
Pero el rechazo se hizo extensivo a los demás arquitectos racionalistas, que iban canonizando una nueva moda, un nuevo estilo con sus reglas lingüísticas acuñadas a priori: predominio de la línea horizontal, ventanas apaisadas, tejados planos, pilotes, volúmenes prismáticos, formas náuticas o del expresionismo mendelsohniano, el llamado “Estilo Internacional”. Los arquitectos racionalistas no se habían desprendido de la valoración de lo formal; destruían formas históricas pero las sustituían por nuevas imágenes que decían basar en la técnica y que configuraban las “recetas” de un nuevo estilo nacional.

La influencia americana: funcionalismo versus racionalismo. Estos arquitectos buscaron una alternativa antiformal. Alternativa que podía partir de tres influencias: la otra arquitectura moderna europea, la del contexto cultural y social reflejado en el paralelismo con los poetas del 27 y la del funcionalismo norteamericano. Esta última, provocó una enorme fascinación en los arquitectos madrileños, y en particular, los rascacielos, ya que en ese gigantismo desafiante es donde los arquitectos encontraron el mañana en el presente, el auténtico racionalismo constructivo en el que la función, los materiales y su tecnología eran protagonistas.

Luis Lacasa consideraba que Europa estaba “bajo” el racionalismo, porque aquí estaba marcado por la rigidez de los principios estéticos y constructivos de un movimiento que, había nacido como antiestilístico, pero que dictó sus reglas a priori. América estaba “sobre” el racionalismo porque allí era libre, carecía de prejuicios formales ya que, para ellos, lo importante era lo funcional y lo útil. Esta libertad la tenían porque carecían del peso de la tradición, y usaban la técnica con mentalidad práctica. Para Lacasa, la función era lo principal de la arquitectura porque sobre ella influían las necesidades de la vida moderna, modificando tipologías y el funcionamiento de los edificios. Sin embargo, para él, la función no tiene un resultado inexorable causa-efecto, sino que existe la libertad creadora del arquitecto, que ante problemas similares consigue diferentes resultados.







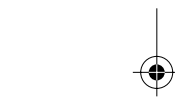
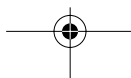
La influencia del funcionalismo americano se manifestó tanto en el conjunto urbanístico como, sobre todo, en los edificios de la Ciudad Universitaria de Madrid, a cuyo análisis el autor dedica un capítulo entero.

Arquitectura de Vanguardia. Mercadal, ideólogo de la vanguardia. Es evidente que el autor, en la tercera parte, dedicada a la vanguardia, profundiza con mayor detenimiento su trabajo. Para ello escoge a una figura “puente” entre las tradiciones anteriores y los nuevos aires: Fernando García Mercadal. Mercadal, desde que se fue a Roma en 1923 estuvo “alerta a la novedad literaria y artística” en la búsqueda de un estilo, unas formas acordes con la nueva época. Allí estuvo en contacto con los novecentistas italianos de los que aprendió una nueva lectura del clasicismo, ya no de sus aspectos formales sino de su esencia, “las formas son el medio, no el fin”, lo que le llevo a adoptar una crítica a la utilización formal de los elementos del lenguaje.

En su viaje por Europa estuvo después en Viena, donde el problema de su arquitectura estaba en los problemas de la sociedad: el derecho a la vivienda, y la discusión de si era mejor la baja o la alta densidad. Pero el tema no le interesó y fue a Berlín, donde abandonó los esquemas novecentistas y por influencia de Poelzig, a quien consideró su maestro, conoció los planteamientos de una nueva propuesta de evolución formal “que fuera la planta la que determinara el carácter del edificio”.

Pero sólo en París logró tomar contacto con la vanguardia europea, preocupada como él por entender la nueva forma arquitectónica, ya que existía un clima propicio a su preocupación por un nuevo estilo, por una nueva forma: la arquitectura es un problema de lenguaje. Por eso los principios de De Stijl, de Theo van Doesburg o Le Corbusier, le parecerán una manera más atractiva y “moderna” de definir el objeto arquitectónico. Es en París donde descubre una manera de afrontar la arquitectura desde la moda, “que entra por los ojos”, como lo hacía el nuevo sistema de representación gráfica: la perspectiva axonométrica, influencia de los artistas El Lissitzky y Theo Van Doesburg, muy apreciada por la vanguardia por expresar mejor la idea de lo construido. Con esas composiciones de Lissitzky, los “proun”, objetos abstractos sobre la tela hacían entrar al observador en una impresión de espacio, en dos o tres dimensiones. Los “proun” se concebían como ideogramas utópicos y como lenguaje formal primario que podía aplicarse tanto a la escultura, mobiliario, como a la arquitectura. Con las axonometrías Theo Van Doesburg intentaban un lenguaje expresivo propio más acorde con los nuevos conceptos de su arquitectura.

Las intenciones de De Stijl y las del movimiento de vanguardia pretendían un rechazo de la historia, de lo irracional, de la naturaleza, porque no tenían cabida en la poética neoplástica. Su utopía formal pretendía organizar la vida y la metrópoli a través de un método. “De la pintura a la maqueta y ahí a la arquitectura”. Buscaban unas composiciones armónicas liberadas del mundo exterior, querían crear un estilo de vida unido al arte, un nuevo estilo visual, que es el que cautivó a Mercadal y lo asumirá como modelo, pero por sus obras edilicias parece que lo asumió como una simple moda y no cómo un proceso lógico de proyectar.





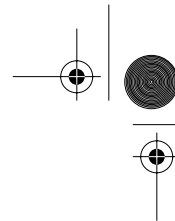
Pero Mercadal parece no captar la totalidad del mensaje, y se queda solo con los aspectos formales. Su actitud es la de intentar mirar a la realidad, pero con una idea preconcebida, en la búsqueda de una nueva imagen, unas nuevas formas. En la crítica de Santoris destacaba no solo el carácter vanguardista de Mercadal sino que “su actitud de búsqueda de la imagen era de naturaleza puramente literaria”, es decir que intenta expresar mediante la imagen la propia esencia, afirmando así su carácter ultraísta.

El Ultraísmo, movimiento que indica una voluntad de ir más allá del Novecentismo, recoge elementos futuristas, como el culto a la velocidad y al maquinismo, ya que proponía una apertura indiscriminada a todo lo que ofrecía aires renovadores, a cualquier teoría capaz de aportar un progreso a la creación. Esta búsqueda de la imagen que hace Mercadal es paralela al ideal ultraísta que en la “forma rechaza lo ornamental y busca imágenes nuevas, metáforas de múltiples sugerencias”.

Mercadal es un inteligente divulgador, que sin comprender la esencia de las nuevas ideas, difunde sus resultados: las atractivas imágenes que España desconocía. En el libro se analizan algunos de los artículos que escribió como corresponsal de la revista *Arquitectura*. En 1927 anunciaba la invitación a los arquitectos españoles interesados “por la arquitectura moderna, es decir, racionalista” para que asistieran a la Exposición de la “Weissenhof” y se centraba en el artículo en el lenguaje de la nueva arquitectura que había descubierto en la exposición, con la consagración oficial del cubismo arquitectónico y de la nueva arquitectura caracterizada por su racionalismo, por su ausencia de decoración y su valor plástico. Es decir, se queda en los aspectos formales de los edificios, en su simplicidad y desprecio absoluto al historicismo, sin entender que el problema planteado para la exposición era la resolución de la vivienda en los barrios residenciales, a lo que los arquitectos respondían con nuevas agrupaciones y tipologías. Se plantea que el racionalismo no ha llegado aún a España porque las fachadas no son consecuencia de las plantas y no se sabe aprovechar las posibilidades plásticas de éstas, sin pensar que esas plantas eran reflejo de aspectos de funcionalidad o nuevos logros tipológicos, que podrían ser solución de los problemas de alojamiento obrero o de las colonias residenciales, que todavía no se habían planteado en España.

Mercadal no transmite los problemas que planteaba el Movimiento Moderno, no hacía arquitectura, sino que era “un poeta que utiliza los elementos de un lenguaje arquitectónico para expresar unas imágenes”, lo único que le preocupaba era el valor visual de la imagen, en clara referencia con las posiciones ultraístas que buscaban en la originalidad de la disposición tipográfica efectos visuales auxiliares de la expresión poética.

La vanguardia como estilo y moda. De vuelta a Madrid, con su carga vanguardista, Mercadal encuentra a unos arquitectos –Lacasa, Sánchez Arcas, Blanco Soler...– interesados en unos problemas diferentes de los suyos. Se ocupaban más de las ideas del “nuevo orden”, con posiciones asimilables a los planteamientos culturales de la Generación de 1927, y estaban preocupados en mayor grado por los



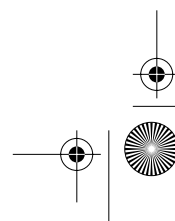
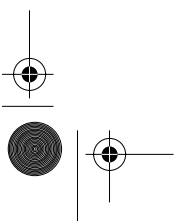
temas de ciudad, de la tipología de las nuevas viviendas o de la política de gestión municipal.

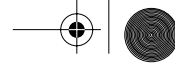
Así que el poco interés mostrado por los problemas de un nuevo lenguaje formal, de una nueva moda, de un nuevo estilo provocó que la semilla sembrada por Mercadal arraigara en los arquitectos más jóvenes, estudiantes de arquitectura siempre ávidos de novedades y prestos al consumo de nuevas imágenes, en los miembros de la vanguardia literaria y artística y en otros arquitectos más maduros que, con pocas preocupaciones intelectuales, querían estar a la última sin plantearse cuáles eran los presupuestos de partida de la arquitectura moderna. Todos ellos cultivaron un conjunto de imágenes modernas que, por extensión, se clasificaron de racionalistas.

Pero, ¿existe como tal el racionalismo madrileño?, ¿dónde se encuentra el “racionalismo español”? Según Fullaondo, en algún momento de Mercadal, en el inteligente despliegue de Sert y en Aizpurúa, no había racionalismo, sino mucho *Déco*, ocasionalmente brillante. Es decir, que el momento entre finales de los veinte y principios de los treinta fue un periodo tan ecléctico como el anterior, donde lo que importaba era estar a la moda. Del historicismo se pasa al sincretismo moderno con “todos los idiomas a su disposición”, que es lo que caracteriza al *Déco*. El *Déco* fue una moda y un nuevo gusto masivo capaz de interpretar ambiciones de renovación burguesas, y que aseguraba una mediación entre vanguardia y tradición.

En Madrid el racionalismo era una moda dentro del eclecticismo imperante, y autores como Fernández-Shaw, que consideraba la arquitectura racionalista apropiada para determinada clase de edificios, la aplicaban siempre que podían. El racionalismo que nació con voluntad antiestilística, terminó por ser un estilo tanto en España como en Europa. Incluso Mercadal, en la revista *Arquitectura*, analizaba los supuestos formales de la arquitectura moderna y clasificaba a los arquitectos en tres grupos: los verticalistas, los horizontalistas y los que participan de ambos términos. Para los racionalistas, en teoría, el estilo y las formas no eran “a priori” sino consecuencia del programa de usos y de las leyes constructivas, sin embargo en la práctica, la arquitectura de Le Corbusier tenía más valor estético que constructivo. Como cabe esperar, esto fue tema de discusión entre los arquitectos de la época, y Mercadal en la *Gaceta literaria*, afirmaba que la arquitectura moderna estaba caracterizada por su racionalismo y por su ausencia de decoración, mientras otros restaban importancia a esa “ausencia de decoración” o no criticaban la preocupación racionalista del “no estilo”.

Mercadal elogiaba la simplicidad y el desprecio absoluto a lo anterior de Le Corbusier o de Mies, pero sin analizar su origen ni planteamientos, que pretendían un bloque exento que sustituyera a la manzana y en el que la vivienda gozara de buenas condiciones higiénicas. En Madrid son raros los ejemplos alternativos a las tipologías tradicionales, pero hay algunos casos que intentan adaptar estas tipologías incluso a la realidad de ensanche. De aquí la queja de Mercadal, porque se seguía proyectando de fuera adentro y atendiendo a la decoración en lugar de que las fachadas fuesen el resultado de proyectar desde la planta. También Lacasa acusaba del





mismo defecto a los racionalistas que concebían la arquitectura como un problema de imagen, planteando la cuestión con un vicio inicial, la plástica racionalista.

Así, podemos calificar de epidérmico el racionalismo madrileño, ya que sus imágenes revistieron las fachadas de los edificios, dando como fruto obras emparentadas con diversos modelos de las vanguardias. La mayoría de estos edificios racionalistas se construyeron a raíz de la Ley Salmón (1935), de ahí que a la versión doméstica y popular que adoptara el racionalismo español se le llamara “estilo salmón”, con gusto formal por la horizontalidad y remate curvo, con preferencias por los elementos navales y del maquinismo o por el expresionismo a lo Mendelsohn, con la influencia de ejemplos como los cines Callao, Barceló y Europa de Gutiérrez Soto o el Capitol de Feduchi y Eced.

Los arquitectos madrileños se habían formado con las teorías del eclecticismo historicista, y su conocimiento del movimiento moderno se limitaba a Mercadal y a las revistas. Por eso Lacasa denunciaba el “falso racionalismo”, que consistía en proyectar según los esquemas tradicionales y después eliminar la ornamentación, para estar a la moda, o los que directamente copiaban de las revistas los elementos estéticos racionalistas para conseguir proyectar un edificio moderno. Otro tipo de propuestas racionalistas son las de Francisco Javier Ferrero, que proyectó en un funcionalismo estructural, ya que su adecuación a la función, la sinceridad y sencillez estructural son sus mayores virtudes. Suyas son obras como el viaducto o los nuevos mercados de Madrid, en los que la función prima sobre la forma.

El mismo Mercadal, ya en los años treinta quiso distanciarse de esa moda que él había impulsado, ya que él buscaba “una modernidad duradera” ante la proliferación de edificios supuestamente racionalistas, en los que se hacía alarde de recursos formales y de los diversos lenguajes de la vanguardia.

Arquitectos singulares. Además de las dos tendencias diferenciadas de entender la arquitectura moderna –desde la vanguardia con Mercadal y desde el funcionalismo opuesto al formalismo de Le Corbusier, de Lacasa y Sánchez Arcas– hay una tercera tendencia: la expresionista de Casto Fernández-Shaw, Luis Gutiérrez Soto o Feduchi y Eced, que es en realidad un intento de solucionar con un lenguaje formal diferente, las enseñanzas de Mercadal buscando unas formas nuevas para una arquitectura a la moda, influida por el “efecto Mendelsohn”.

Casto Fernández-Shaw entendía la arquitectura como un todo integrado, y en la que el arquitecto moderno podía abarcar por completo los problemas de una construcción, es decir los problemas económicos, constructivos, utilitarios, artísticos. La separación entre los problemas “constructivo” y “artístico” manifiesta su eclecticismo; él solo cree en la arquitectura racionalista para determinada clase de edificios. Pero su “capacidad creadora” y el “inconformismo” le impulsaron a la búsqueda de nuevas formas basándose en dos premisas que son el amor a la Naturaleza, que le llevó a la poética expresionista, y “la pureza en los procedimientos mecánicos”, que le llevó a las imágenes maquinistas y a la idea de Le Corbusier de que las formas geométricas, primarias, económicas, son bellas y establecen una equivalencia entre



la arquitectura y la estética “ingenieril”. En los edificios que construyó en Madrid queda patente su repertorio de imágenes de raíz “expresionista a base de formas aerodinámicas e hidrodinámicas”.

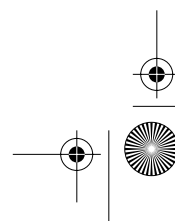
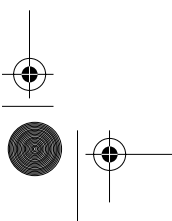
Gutiérrez Soto, uno de los arquitectos mejor dotados, tenía una extraordinaria permeabilidad para dejarse influir por lenguajes dispares y contradictorios, y manejó con soltura los diferentes lenguajes modernos: Decó, expresionismo, racionalismo, funcionalismo, tradicionalismo. Al principio utilizó el *Art Déco*, que supuso una moda y un nuevo gusto del agrado de la sociedad burguesa, “una mediación tranquila entre vanguardia y tradición”, para una arquitectura del espectáculo como los cines Callao, la Flor, y Casablanca Dancing-Salón de té. También influido por Mendelsohn, se apropió de sus imágenes, particularizándolo en el Cine Europa. Para pasarse al racionalismo pragmático del cine Barceló y de la Piscina de la Isla, en el que vestía al edificio con líneas racionalistas, sugiriendo una imagen náutica. Pero la influencia que dejó en Gutiérrez Soto la arquitectura moderna europea fue la preocupación por lo funcional. En conjunto, sus obras tienen un buen funcionamiento logrado por una buena distribución, modernidad que combinaba ciertos elementos tradicionales con los nuevos lenguajes expresivos y la incorporación de las mejores técnicas constructivas.

Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced son los arquitectos del edificio Carrión, llamado hoy Capitol, emblemático del Madrid moderno y el más representativo del siglo xx en Madrid. El edificio está inspirado en Mendelsohn y su imagen aerodinámica y atractiva, además de su gran difusión a través de periódicos y revistas como *Arquitectura* le hizo ser modelo directo para otros edificios de la capital y de otras ciudades españolas.

Conclusión. A la vista de lo elaborado por el autor, estamos ante un ensayo que, a pesar de ser breve, incide agudamente en la formación de la vanguardia arquitectónica española que se adhirió a los principios del Movimiento Moderno. Es sabido que en aquellos años, y especialmente en Madrid, se formó el GATEPAC que participó activamente en los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), verdadera alma del Movimiento Moderno.

Quizá Jose Luis Sert fue uno de los más destacados participantes desde el ámbito catalán, pero también Mercadal tuvo su parte. Como es sabido, muchos de ellos emigraron o murieron en la Guerra Civil y quizá fue Gutiérrez Soto el arquitecto “bisagra” entre esta época vanguardista y el periodo posterior a la guerra española. Periodo que, durante casi dos décadas, siguió con esa doble orientación que tan acertadamente queda expresada en el libro de Carlos de San Antonio Gómez.

Laura Rives Navarro  
Universidad de Navarra





BERBEL LEYVA, Sergio. *Aproximación al derecho español y al lenguaje jurídico*. Málaga: Cegrí, 2002. 258 pp. (ISBN: 84-607-7032-x)

El denominado “español con fines específicos” cuenta con una amplia base bibliográfica que sirve a los que precisan de esa orientación, opción de aprendizaje de segundas lenguas, caracterizada por la importancia del conocimiento de un ámbito profesional y/ o laboral por lo que el conocimiento extralingüístico se impone decisivamente. El profesor y el estudiante que desean adentrarse en un entorno particular de actividad humana con su correlato lingüístico necesitan materiales que les proporcionen el “conocimiento del mundo” que les permita comunicarse en él. Esos materiales han de combinar la especialización y la divulgación, pues los usuarios pueden no ser especialistas. Este es el caso que nos ofrece el Centro Internacional de Estudios Superiores CEGRÍ de Granada en el primer volumen editado a su cargo. Y lo ha hecho con un caso que ha recibido atención desde hace años no solo desde la orilla filológica sino también por parte de estudiosos del derecho, como los casos de Antonio Hernández Gil (1989), de Rodríguez Aguilera (1969) o Duarte (1995). Filológicas son, por ejemplo, las obras de Alcaraz Varó (1994 y 2001) sobre el inglés jurídico o el trabajo de M<sup>a</sup> do Carmo Henriques Salido (1998), que se ocupa de un campo concreto como es el de la formación de palabras por prefijación, composición y parasíntesis en el léxico de la jurisprudencia y de la legislación. El lenguaje jurídico suele unirse al administrativo y así aparece en el volumen que a los lenguajes especiales dedican Jacinto Martín, *et al* (1996). Como vemos, la obra que reseñamos no parte de cero, y, sin embargo, puede calificarse de novedosa, ya que el profesor Sergio Berbel conjuga los dos aspectos que mencionábamos más arriba: la especialización de contenidos y la intención y forma divulgativa.

El libro consta de nueve grandes capítulos (llamados “partes” en la obra), divididos, a su vez, en lo que podemos considerar lecciones, ya que el trabajo está concebido como manual para usar en clase. Esto tiene consecuencias directas: no todas las “partes” ofrecen el mismo número de lecciones y se combina en todas ellas lo teórico con lo práctico. Enfocado a la enseñanza de extranjeros sería igualmente válido para clases a hispanohablantes que quisieran ejercer las destrezas lingüísticas en un contenido especializado (aulas de la experiencia o de mayores, por ejemplo).

El contenido total del libro repasa todas las cuestiones que pueden interesar sobre el ordenamiento jurídico e institucional de un país: desde la Constitución Española, el Derecho Civil, que regula relaciones privadas y sociales como el matrimonio y la filiación, hasta el Derecho Mercantil o el Financiero, que recae sobre la organización económica de cualquier comunidad.

La organización interna de cada lección se mantiene en todas ellas, dando homogeneidad al volumen y, asimismo, resulta coherente, pues combina lo produ-



cido por el autor con textos, fuentes documentales, glosario de voces técnicas y actividades dirigidas a la comprensión y producción.

En resumen, un libro útil, de cuidada edición, con escritura ágil y de muy provechosa lectura.

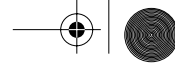
M<sup>a</sup> Victoria Romero Gualda  
Universidad de Navarra

ROBLES ÁVILA, Sara. *Realce y apelación en el lenguaje de la publicidad*. Madrid: Arco/Libros, 2004. 92 pp. (ISBN: 84-7635-588-2)

La colección “Cuadernos de Lengua Española” de la editorial Arco Libros acoge con éste de la profesora Robles uno más dedicado a estudiar el lenguaje de la publicidad. Los dos anteriores –*El lenguaje de la publicidad* de Ferraz y *La retórica en la publicidad* de López Eire– se enfrentaban al mensaje publicitario entendido en su conjunto. Robles se sitúa más en línea de trabajos sobre “el español de la publicidad” o si se prefiere “el español en la publicidad”, pues de eso se trata, de “presentar los diversos recursos de naturaleza lingüística que el creativo tiene a su alcance para atraer la atención de su interlocutor realizando, exaltando y magnificando el bien comercial” (12).

La autora elige el criterio gramatical para dedicar atención preferente a las clases de palabras para la apelación y el realce, dos operaciones lingüísticas que caracterizan el mensaje publicitario ya que las dos están presentes en la persuasión, que es la inevitable finalidad del discurso de la publicidad.

Con una perspectiva primordialmente descriptiva repasa categorías de aparición frecuente, y menos frecuente, en textos publicitarios; repasa, así, los cuantificadores, los adjetivos, los artículos, los posesivos, los sustantivos, los verbos, los adverbios y las conjunciones; como es fácil de ver, en un trabajo de las proporciones exigidas por la colección en la que se inserta el volumen, no pueden examinarse de forma morosa todos estos apartados –aunque este capítulo sea el más amplio– pero la profesora Robles procura siempre ver la repercusión o causa de los usos, lo cual hace sus observaciones útiles no sólo para el análisis sino para la producción de este tipo de textos: “Uno es el cardinal publicitario por excelencia. Muestra la magnificación basada en la comparación con la competencia” (17) “el posesivo no se aplica al bien que se anuncia [...] La meta del publicista es incorporar el objeto comercial a este ámbito familiar del posible comprador” (29), observaciones atinadas respecto a palabras que expresan contenidos poco esperables, por ejemplo la duda ante la ponderación del producto: “La introducción del matiz de duda no menoscaba el valor del producto” (44) observaciones que vemos justificadas al aducir ejemplos de los casos revisados: “A lo mejor ser avanzado es tan sólo [...] A lo mejor conducir un Audi 6” (44). Es de destacar el examen de la conjunción, palabra gramatical, marginada de los estudios publicitarios y a la que Robles Ávila dedica un apartado muy iluminador.



Tras este capítulo, en mi opinión el más interesante, se abre paso la sintaxis con el examen del tipo de enunciados y de estructuras. Destaco el punto dedicado a la oración compleja pues, repetida y tópicamente, se dice que la sintaxis publicitaria no gusta de ella. Si tenemos en cuenta el gran aliado de la lengua publicitaria que es la elipsis junto a la radical conjunción con lo icónico, clave para la articulación del mensaje publicitario, veremos como es más difícil de sostener esa superficial afirmación; algunos de los ejemplos traídos a colación en este volumen nos hablan de ello: “Nuevo CifRevive, porque tu casa es para vivirla” (64). “Si llevas De La Viuda a casa, no sabrán cómo agradecértelo” (65). “Hero es fibra para que funciones” (66).

El volumen se cierra con unas páginas dedicadas a la retórica de la ponderación: tropos y figuras retóricas. Aunque desde este punto de vista el mensaje publicitario ha sido muy visitado y revisitado, no parece mal que se hayan recogido aquí las que la autora considera pertinentes para cumplir con lo que el título de su trabajo promete; como en los ejercicios este apartado aparece muy bien recogido es de agradecer cara a los alumnos que así pueden buscar y encontrar casos semejantes.

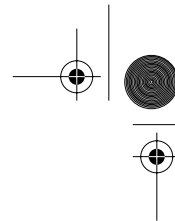
M<sup>a</sup> Victoria Romero Gualda  
Universidad de Navarra

DI GERÓNIMO, Miriam. *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Simurg, 2004. 424 pp. (ISBN: 987-554-039-0)

La inteligente propuesta de Di Gerónimo está atravesada por la idea de que, en el marco de los estudios sobre Julio Cortázar, “la originalidad de su obra ficcional ha sido destacada de manera más unánime que la lucidez teórica de sus escritos no ficcionales”. El propósito de *Narrar por knock-out*, por tanto, consiste en sistematizar la teoría del cuento de Cortázar con el fin de ordenar sus diversos aportes acerca de ciertas nociones literarias, como el concepto de género o su propia definición de lo fantástico, desarrollados por el escritor en algunos pasajes de su narrativa (las disquisiciones morellianas de *Rayuela*, por ejemplo), en sus ensayos (la obra crítica reunida en tres volúmenes) o en un sinnúmero de entrevistas (aquellas famosas con Luis Harss, Ernesto González Bermejo y Omar Prego Gadea, entre otras).

En su libro, Di Gerónimo demuestra cómo, para poder interpretar cabalmente la obra ficcional del escritor, es indispensable hacerlo, no sólo a la luz de esa íntima relación entre teoría y práctica cortazarianas, sino también a partir de un enfoque biográfico que considera determinados hechos trascendentales de su vida –el arribo a París, en 1951, y la visita a Cuba, en 1961–, “que determinarán el derrotero posterior de su obra”, tanto como la influencia de los movimientos artísticos y de las personalidades que mayor influencia ejercieron sobre su pensamiento: el Surrealismo; la concepción borgeana del cuento y su magisterio en el rigor estilístico; la premisa de Rimbaud (“Hay que cambiar la vida”), la de Marx (“Hay que cambiar el mundo”); la idea del escritor comprometido enarbolada por Sartre y sus seguidores,





tanto como la obra psicoanalítica de Freud. A través de todo este vasto recorrido preliminar, la autora logra comprobar cómo “la ordenación total de la actividad literaria realizada en los tratados de poética constituye, además de un modelo literario, un modelo de mundo”. Debemos coincidir con ella en que ese modelo literario tan inconfundible de universos como *Rayuela* o *Las armas secretas* se corresponde con un modelo de mundo también único, definido y ejemplar que hoy todos los lectores asocian, para bien o para mal, a la figura emblemática de Julio Cortázar.

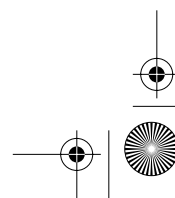
La primera parte del libro funciona como una instancia organizadora del mosaico teórico que supone la “poética explícita” del escritor: sus nociones de la literatura, el género y lo fantástico. En la segunda, Di Gerónimo aplica aquellos conceptos depurados a la lectura de un corpus de cuentos, del que se sirve para demostrar cómo la “poética implícita” de Cortázar se construye a partir del encuentro inseparable de la teoría con la práctica escritural. Desde esa óptica, la autora descubre el uso del discurso metanarrativo en relatos como “Las babas del diablo”, “Historias que me cuento” o “Diario para un cuento”; la definición del lector cómplice; los recursos de lo fantástico; y las características de los cuentos de doble trama como “El otro cielo”, “La noche boca arriba”, “Lejana”, entre otros menos conocidos como “Las caras de la medalla”, “La barca o Nueva visita a Venecia” o “Anillo de Moebius”, relatos que van desde *Bestiario* a *Deshoras*.

El trabajo de Di Gerónimo constituye, por todo ello, una investigación académica que cala hondo en la comprensión de la cuentística de Julio Cortázar, pero cuyo aporte de indiscutido valor reside además en que, a través de la conjunción de los diversos prismas de lo teórico, lo práctico y lo biográfico, ilumina una visión integral de toda la obra y el pensamiento de uno de los escritores argentinos más importantes de nuestros tiempos.

Mariana Sandez  
Universidad del El Salvador

PÖRTL, Klaus. *Panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo XX*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2004. 259 pp. (ISBN: 3631516355)

Como anuncia el autor en su prólogo, este libro es la continuación y ampliación de su obra *Das spanische Theater: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts* (Darmstadt: WBG, 1985) y fruto de más de cuarenta años de vivencia y estudio del teatro español e hispanoamericano. Sin embargo –siempre siguiendo las palabras del autor– no se concibe como una historia de dicho teatro, ni abarca el siglo completo. La anunciada panorámica pretende facilitar y familiarizar con los hitos más importantes de la producción teatral de los dos ámbitos hispanohablantes haciendo hincapié en aquellos autores y obras que de alguna manera se concibieron como innovadores.





La característica que se destaca para el teatro español de aquel espacio temporal es la del “cambio de estructura e innovación” mientras que el teatro hispanoamericano se caracteriza antes bien por la “búsqueda de identidad y la superación de conflictos y la caótica situación social y política” (ix).

El libro está dividido en tres partes claramente diferenciadas. La primera (1-182) ofrece una “panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo xx”. En la parte dedicada al teatro español nos encontramos con el repertorio de autores considerados representativos del siglo y cuya lista va de José Echegaray hasta Sergi Belbel, pasando por los nombres más conocidos del teatro contemporáneo. Cada antólogo se halla ante el problema de una selección adecuada y cada lector echará de menos a unos y consideran sobrantes a otros. Es un problema insoluble.

Evidentemente un enfoque como se lo propone el autor no busca la exhaustividad, sino la representatividad. En el apartado dedicado al teatro latinoamericano el autor abandona la ordenación por autores y presenta una división por países, entre otros Argentina y Venezuela, Colombia y Ecuador. Uno de los aspectos muy positivos que habrá que subrayar en todo este capítulo son las bibliografías selectas que el autor añade en cada escritor posibilitando así la ampliación de estudios sobre cada uno de los autores tratados.

La segunda parte del libro (185-240) es muestra de la constante dedicación práctica de Pörtl al estudio y al análisis de obras dramáticas ya que presenta una serie de breves fragmentos de dramas de los dramaturgos tratados en la primera parte. Uno puede preguntarse si textos de una a tres páginas de extensión pueden ser suficientes para mostrar al estudioso los aspectos clave de un drama o si son aptos para familiarizar al novato con el modo de escribir y la forma de concebir el teatro de un determinado autor.

La tercera y última parte del libro (241-59) presenta una útil bibliografía general sobre la teoría e historia del teatro español e hispanoamericano en general sin volver a enumerar los estudios sobre los dramaturgos individuales. Como a las partes anteriores tampoco a esta compilación bibliográfica se le puede negar interés y provecho, sobre todo si el estudioso y el estudiante se acercan a este ámbito para formarse una idea panorámica de la producción teatral tratada en este libro; y esto era el principal propósito que perseguía y ha conseguido Klaus Pörtl al concebir este libro.

Kurt Spang  
Universidad de Navarra

