



COLEÇÃO  
HESPÉRIDES  
LITERATURA

25

# DIÁLOGOS IBÉRICOS SOBRE A MODERNIDADE

**Xaquín Núñez Sabarís**

COORDENAÇÃO



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos

# **DIÁLOGOS IBÉRICOS SOBRE A MODERNIDADE**



# DIÁLOGOS IBÉRICOS SOBRE A MODERNIDADE

COORDENAÇÃO

**Xaquín Núñez Sabarís**

**hhuus**



**Universidade do Minho**  
Centro de Estudos Humanísticos



# ÍNDICE

- 7 **Prefácio**  
Xaquín Núñez Sabarís
- 11 **César González-Ruano, un español en Portugal**  
Antonio Sáez Delgado
- 25 **O hiper no modernismo e na ficção**  
Carlos Sena Caires
- 41 **O primeiro modernismo português e a/na Galiza (1915): um caminho (im)possível**  
Carlos Pazos
- 63 **Apropriações retratísticas: 3 casos (em parte) portugueses**  
Eunice Ribeiro
- 79 **Sob o signo de Goya: diálogos ibéricos em torno do(s) Modernismo(s)**  
Isabel Cristina Mateus
- 131 **A arquitectura pós-modernista: apropriações e transferências**  
Jaime Costa
- 149 **La sátira antimodernista y su incidencia en el discurso historiográfico**  
Javier Serrano Alonso
- 173 **Los prolegómenos al modernismo hispánico: Rubén Darío, Azul... (1888-1905) y el estilo de la decadencia**  
José Manuel Pereiro-Otero

- 195 **Das Vanguardas aos manifestos: traços do Modernismo e Modernidade Artística no início do século XX no Brasil**  
Mônica Carvalho de Sant'Anna
- 213 **El Modernismo y la Música**  
Rubén Noguero Gómez
- 235 **El discurso de la modernidad en España: del modernismo al 98 (y viceversa)**  
Xaquín Núñez Sabarís
- 283 **Notas biográficas dos autores**

# PREFÁCIO

Xaquín Núñez Sabarís

UNIVERSIDADE DO MINHO

**A ENTRADA NO SÉCULO XX E O PERCURSO SEGUIDO AO LONGO DA CENTÚRIA FORAM SEMPRE ACOMPANHADOS PELA IDEIA DE SE TER INICIADO UM PERÍODO NOVO**, marcado pela consciência de estreitar novos repertórios artísticos e culturais, num contexto socioeconómico e político diferente. A raiz semântica dos conceitos predominantes no campo das artes e da cultura, tais como modernismo (e os seus derivados *pós* e *hiper*) ou vanguarda, por exemplo, evidenciaram, e ainda evidenciam, a noção de se estar a habitar uma era nova. Muitos têm sido, por conseguinte, os trabalhos teóricos que se centraram nesta questão e que tentaram definir tais conceitos, assim como precisar a sua extensão cronológica, a sua (des)integração canónica ou a sua relevância para designar e descrever as expressões artísticas deste período.

Porém, apesar dos importantes contributos legados ao longo de todo o século XX, a modernidade, *lato sensu*, continua a ser alvo de abordagens teóricas e questionamentos críticos. Por isso, cumprido o primeiro decénio do século XXI, é preciso efectuar um balanço teórico do que significou a modernidade (e os seus derivados) e a vigência no campo artístico e cultural que actualmente ainda tem, nomeadamente no espaço ibérico. Esta é a questão a que o volume *Diálogos ibéricos sobre a modernidade* tenta responder de forma colectiva, no seguimento das conferências que, neste mesmo sentido, se realizaram no âmbito da unidade curricular “Configurações do



Modernismo/Pós-Modernismo” do Mestrado de Teoria da Literatura da Universidade do Minho.

Assim sendo, tal iniciativa, embora não pretenda responder a estas questões de uma forma exaustiva – que não teria cabimento numa publicação desta natureza –, visa estimular a discussão e promover um diálogo que, de um ponto de vista plural – com propostas metodológicas e epistemológicas diversas –, contribua para entender o fenómeno cultural da modernidade numa perspectiva diacrónica, comparativa e inter-artística.

Este será, afinal, o invisível fio condutor das propostas que fazem parte integrante deste volume colectivo, cuja natureza dialógica revela mais uma metodologia sustentada na dialéctica e no debate *desde* o âmbito ibérico do que na abordagem sistemática do tema.

Nesta sequência, as relações entre os sistemas culturais ibéricos são, com o jornalista e escritor César González Ruano como centro, objecto de atenção no artigo de Antonio Sáez. A partir das viagens do polifacético escritor a Portugal, o autor recompõe parte dos intercâmbios artísticos e culturais hispano-lusos.

As dinâmicas intersistémicas são também abordadas por Carlos Pazos no seu trabalho, sobretudo no tocante à recepção do primeiro modernismo português na Galiza e à acção que, neste sentido, exerceram figuras como Alfredo Guisado.

Isabel Cristina Mateus aborda as raízes comuns do modernismo ibérico e as similitudes que apresenta *avant la lettre* com o expressionismo. Explora, a partir do grotresco de Goya, as cumplicidades existentes entre Fialho de Almeida e o primeiro Valle-Inclán.

O (primeiro) modernismo hispânico é analisado nos trabalhos de José Manuel Pereiro, Javier Serrano e Xaquín Núñez. O primeiro pondera o carácter fundacional de *Azul* no modernismo hispânico e questiona o desvirtuamento que a crítica posterior fez da estética modernista, enquanto subversão, rebeldia e renovação da linguagem. Esta vertente iconoclasta motivou uma áspera *batalha literária* em Espanha, tal como documenta o texto de Javier Serrano. As sátiras – especialmente mordazes nas filas antimodernistas – ultrapassaram o simples vitupério de revistas e jornais para determinarem, em certa medida, a exegese ulterior do movimento no sistema literário espanhol. Quem subscreve estas linhas, ocupa-se de percorrer as idas e vindas que o conceito de *modernismo* teve no discurso historiográfico espanhol e a sua alternância com o termo *Generación del 98*, assim

como o intenso debate que se seguiu no que respeita à relevância que ambas as noções (como projecção da dicotomia crítica nacionalista/comparatista) tiveram para descrever a produção cultural do fim de século espanhol.

Mônica Carvalho de Sant'Anna, por sua vez, põe em relação as vanguardas europeias e os movimentos que terminariam por consolidar o modernismo no Brasil. Os manifestos que surgiram nesse período e a produção poética que neles se enquadram são também alvo de estudo no seu artigo.

A transição entre a modernidade e a pós-modernidade é estudada por Eunice Ribeiro, em conexão com os paradigmas que configuram a retratística. A partir das propostas de artistas portugueses contemporâneos, explora as estratégias de apropriação, reapropriação e/ou desapropriação pós-modernas, em relação ao retrato.

Jaime Costa centra-se, igualmente, nos parâmetros estéticos da pós-modernidade e no discurso crítico e teórico que a sustenta, analisando quer o intercâmbio entre os discursos linguísticos, literários e arquitectónicos, quer a incorporação por parte da arquitectura de conceitos até o momento reservados à teorização literária ou linguística.

O artigo de Carlos Caires parte também de uma lógica transdisciplinar explorada através das hiper-ficções que, desde a ciberliteratura, os videojogos e as artes visuais, são a manifestação artística da hiper-modernidade, segundo formulação de Gilles Lipovetski.

Por último, Rubén Noguerolet retoma as estéticas do modernismo e a sua disseminação geográfica na produção musical do século XX. A ruptura que se origina entre as técnicas musicais e o grande público burguês marcam um distanciamento com os padrões artísticos vigentes na época clássico-romântica.

Em suma, todos os contributos referidos configuram um mosaico que fornece chaves epistemológicas que nos ajudam a compreender melhor esse lábil e complexo conceito que é a modernidade. Ou, pelo menos, a problematizá-lo noutras perspectivas.

Por fim, este quebra-cabeças que é *Diálogos ibéricos sobre a modernidade* não teria sido possível sem o empenho, interesse e entusiasmo que acompanharam a qualidade científica de todos os autores participantes no volume. Vai, portanto, para eles o meu primeiro e mais sentido agradecimento. Prolongo estas palavras de reconhecimento e enorme gratidão à Directora do Mestrado em Teoria da Literatura,

Eunice Ribeiro, por ter possibilitado as conferências que estiveram na origem destes trabalhos e pelo apoio brindado para este projecto, como também à Directora do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Ana Gabriela Macedo, sempre aberta a toda possibilidade de dinamização científica e cultural, por tornar esta ideia colectiva numa realidade tangível em forma de livro.

# CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO, UN ESPAÑOL EN PORTUGAL

Antonio Sáez Delgado

UNIVERSIDADE DE ÉVORA, CENTRO DE ESTUDOS EM LETRAS

**CÉSAR GONZÁLEZ-RUANO ES**, probablemente, junto con Rogério Garcia Perez, el periodista del ámbito ibérico de principios del siglo XX más preocupado por profundizar los contactos entre España y Portugal. Siempre a medio camino entre dos disciplinas (el periodismo y la literatura), y a pesar de las numerosas referencias portuguesas de su obra, Ruano es, sin embargo, uno de los nombres que con más frecuencia se olvida en los recuentos de las relaciones entre los dos países en el tiempo del Modernismo y la Vanguardia<sup>[1]</sup>.

No son muchos, por ejemplo, los escritores españoles que, como él, dedicaron en las primeras décadas del siglo XX un libro íntegro a Portugal, o que ambientaron en aquel país la trama de sus historias. Dejando aparte las aproximaciones de nombres canónicos, como Unamuno o Gómez de la Serna, encontramos un pequeño ramillete de autores que, con mayor o menor fortuna, publicaron volúmenes (novelas, dramas, libros de viajes o misceláneos) en los que el verdadero protagonista de las narraciones no es otro, muchas veces en sordina, que

11

.....  
CÉSAR GONZÁLEZ  
RUANO, UN ESPAÑOL  
EN PORTUGAL  
.....

Antonio Sáez Delgado

---

<sup>1</sup> La más amplia y reciente revisión sobre las relaciones entre los dos países, donde ya aparece la pista de González-Ruano, es Antonio Sáez Delgado y Luis Manuel Gaspar (eds.), *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España 1890-1936*, 2 vols., Ministerio de Cultura de España / Junta de Extremadura / Assirio & Alvim, 2010.

Portugal. Es el caso de un reducido conjunto de autores, reunidos por la historia de la literatura alrededor del Modernismo y la Vanguardia española, entre los que no conviene olvidar a Rogelio Buendía (que publicó en 1920 el libro de viajes *Lusitania. Viaje por un país romántico*), Andrés González-Blanco (cuyas novelas breves *El Fado del Paço d'Arcos*, de 1921, y *Españolitas de Lisboa*, de 1923, están ambientadas en Lisboa y alrededores), Tomás Borrás (autor de *Noche de Alfama*, de 1926, cuyo argumento se desarrolla en el célebre barrio lisboeta) y Mauricio Bacarisse (cuya novela *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, de 1931, toma como escenarios, sin mención explícita del nombre de las ciudades, Lisboa, Coimbra y Oporto).

En este reducido pero significativo grupo de títulos debemos incluir, sin duda alguna, *Un español en Portugal*, el libro de “reportajes e intervius” que publica César González-Ruano en 1928, en el que recoge entrevistas a escritores e intelectuales portugueses, reportajes sobre asuntos de la actualidad ibérica del momento y crónicas de diferentes viajes realizados al país de su admirado Eça de Queirós. Se trata del primero de los libros periodísticos publicados por Ruano, y tuvo una tirada de 4000 ejemplares, más diez impresos sobre papel especial y firmados por el autor. El proyecto de esta obra relacionada con Portugal parecía, en 1928, ser una de las líneas de trabajo que Ruano consideraba estables en su producción, como lo demuestra el hecho de que el título del volumen apareciese con la indicación “Primera serie”, así como que entre las obras en preparación aludidas por el autor y la editorial se mencionara una segunda serie del mismo título, que nunca llegó, a la postre, a ver la luz. El libro cuenta, además, con una entusiasta dedicatoria a Andrés González-Blanco, fallecido en 1924, (“A la memoria de Andrés-González-Blanco, espíritu generoso, alma noble, que tanto amó a Portugal”) y ofrecía, tras la portadilla y en papel cuché, un retrato del autor a cargo de António Soares, uno de los pintores trascendentales de la modernidad en Portugal, que incluía junto al rostro de Ruano su escudo de armas.

*Un español en Portugal*, en suma, es una colectánea que toma como eje las experiencias y contactos establecidos en el viaje que el autor realizó a aquel país entre junio y agosto de 1928. El volumen reúne textos ya aparecidos en medios de comunicación donde su firma era o había sido habitual, como *Heraldo de Madrid* o *Estampa*, además del *Diário de Lisboa*, que publicó traducidos, según nos indica la “Nota” que abre el libro, algunos de los fragmentos que recoge el volumen. En

esa misma nota, Ruano reflexiona sobre –como hará tantas veces a lo largo de su obra– su propio estilo periodístico, justificando su prosa directa y desnuda con estas palabras:

Escritos con la rapidez que pide la actualidad de los asuntos, cuando no mi propia necesidad de publicar para vivir, van con su prosa descuidada y los defectos de su vehemencia juvenil. No quise corregir nada, temeroso de que con ellos pudiera corregir mi vida, también descuidada y llena de defectos que cuido bien de no perder, como si fueran mis mejores virtudes. (González-Ruano, 1928: 11)

La alusión a la rapidez de su escritura, motivada tantas veces por sus necesidades económicas y por el propio designio de su profesión periodística, es uno de los tópicos a los que con más frecuencia se refieren tanto los estudiosos de Ruano como él mismo. Miguel Pardeza Pichardo, siguiendo la línea argumental definida por el autor, se ha referido al estilo que caracteriza *Un español en Portugal* como “prosa más bien desnuda y rápida, con esa ansiedad tan genuina de un escritor que hizo de la efervescencia un estilo de vida y un método de escritura” (Pardeza Pichardo, 2002: 33). En un sentido similar se manifiesta Carlos X. Ardavín al referirse a los diferentes libros periodísticos que el autor publicó entre 1928 y los primeros años treinta: “Desde un punto de vista estrictamente literario, se trata de obras de segunda categoría y escasa importancia; valen y merecen ser consultadas por lo que tienen de documento histórico-político de una época compleja y convulsa que su autor vivió con intensidad” (Ardavín, 2005: 47).

Esta especie de *captatio benevolentiae* del autor, que alude en repetidas ocasiones a su acelerado sistema de escritura para delimitar el papel del Ruano escritor en relación con el Ruano periodista va, sin embargo, sedimentándose con los años, otorgando a cada texto o género, con serenidad, el papel que le corresponde en el conjunto de su obra. En este sentido debe entenderse su opinión sobre la entrevista como un género al que va concediendo, poco a poco, un lugar definido y prioritario, como señala en el prólogo de otro libro recopilatorio en el que también habrá presencia portuguesa, *Caras, caretas y carotas*, de 1930: “en cada entrevista hay una realidad de vida, de pensamiento, de biografía y aun de autobiografía subconsciente” (González-Ruano, 1930: 18). Un año más tarde, Ruano publica el libro que marca el principio de

su carrera literaria de madurez, *Baudelaire*, en cuyo prólogo, seguro de iniciar una nueva fase en su producción, dedica unas líneas corrosivas a su trabajo periodístico publicado con anterioridad:

Crecido en el silencio de medio año, este manuscrito es la venganza de todas mis prisas, de los libros de circunstancias, escritos en diez o doce días, de tanto reportaje y tanta “interviú”, hechos con la atroz desgana profesional de quien sabe que la “interviú” es sólo la expresión de la necesidad al servicio de la necesidad.” (González-Ruano, 1931: 20)

Esta “nueva etapa”, así como la necesidad de separar las aguas entre la obra literaria propiamente dicha y la perteneciente al ámbito exclusivo del periodismo, hacen que Ruano, a partir de 1940 y en cada uno de sus libros, cambie la hasta entonces habitual “bibliografía del autor” que abría cada uno de sus volúmenes por una selección de la misma, con una nota que justifica la elección de los títulos que salva de su producción: “Se han excluido de esta lista veinte títulos de libros que, correspondiendo a la gracia o necesidad de su momento –reportajes, entrevistas, viajes, biografía menor–, el autor no considera, aun sin renegar de ellos, dentro de su estricta obra literaria en marcha”.

De cualquier manera, no debemos entender que Ruano claudicase de su trabajo periodístico –ni mucho menos–, ni que le concediese un valor secundario. Debemos, probablemente, entender esta actitud como una voluntad de separar las aguas cuando el autor contaba con un conjunto significativo de títulos en el mercado, y siempre como una fórmula de defensa ante la posibilidad de que su estilo periodístico fuese menospreciado en relación con su propia obra literaria, que ya por entonces había atravesado el Ultraísmo con la publicación de *Viaducto. Epopeya inconexa y simultánea de 1920*, su más célebre libro de poemas, publicado en 1925. Se trata, por ello, de una manifestación con voluntad profundamente literaria, de un paso adelante en su firme convicción por conseguir convertirse en un referente más allá del plano de lo estrictamente periodístico, donde su firma sí era un sello singular. De hecho, son bastantes las ocasiones en las que reivindicará, con lucidez interesada, el papel del artículo o de la crónica como “el género más alto y expresivo de la literatura” (González-Ruano, 1976: 401) de la época, construyendo una auténtica teoría del artículo periodístico (Gracia Armendáriz, 2005) que observa con nitidez las ventajas de

este género rápido y elocuente, que se adapta a la perfección al sentido general de una época de aceleración histórica.

Este es, por tanto, el terreno sobre el que se asienta una obra, como *Un español en Portugal*, cuyo interés (que es mucho, desde nuestra perspectiva) reside más en aquello que cuenta que en el estilo y la calidad literaria del texto, como no podía dejar de ser, dicho sea de paso, en un volumen de estas características, que recoge líneas escritas a vuelapluma para periódicos del momento. El libro, volviendo a él, se articula en tres capítulos de diferente dimensión: “Asuntos portugueses desde Madrid”; “Hombres y tierras de Portugal” y “Asuntos fuera de Portugal: el rey y mi muerte”. De estas tres secciones<sup>[2]</sup>, la más amplia y rica en informaciones es la central, por la que desfilan crónicas de la vida cultural portuguesa y entrevistas realizadas a algunos de sus escritores, sin que esto signifique que las secciones primera y tercera no contengan datos interesantes que diagnostiquen la calidad del acercamiento que protagonizó González-Ruano con respecto a Portugal y su cultura. La primera conclusión que se puede obtener de su lectura son los nombres de los interlocutores portugueses de Ruano, los dos hombres, pertenecientes al campo de periodismo, que le sirvieron de guía y compañía para atravesar e interpretar las calles y callejuelas de la realidad social y cultural del Portugal de aquel tiempo: el “gran periodista lusitano” (como lo llama en el libro) Rogerio Garcia Perez (El Terrible Perez), uno de los protagonistas privilegiados de las relaciones entre los dos países en las primeras décadas del siglo XX, y Joshua Benoliel, quizá el

---

<sup>2</sup> La estructura y contenido del libro son los siguientes: I - “Asuntos portugueses desde Madrid”: “Hablando con Homem Christo”; “Juan Franco viene a Madrid en aeroplano para servir café una noche”; “Joshua Benoliel, reportero de los grandes reportajes y fotógrafo de reyes” y “La muerte de Homem Christo”. II - “Hombres y tierras de Portugal”: “La inevitable ‘primera crónica’”; “El jefe del partido republicano, D. Antonio Maria da Silva, hace interesantes declaraciones sobre la dictadura portuguesa y sus detenciones”; “La librería Bertrand”; “La famosa Universidad de Coimbra. Visitando la Salamanca portuguesa”; “La casa de Eugénio de Castro en Coimbra”; “Los descendientes de los grandes escritores portugueses: António Eça de Queirós”; “Estoril”; “El recuerdo de Fialho d’Almeida en la Livraria Clássica Editora”; “Cuatro tarjetas de Lisboa de noche”; “El Palacio y el bosque encantado de Bussaco”; “Cuatro estampas termales”; “Un ladrón aristocrático”; “La vuelta”. III - “Asuntos fuera de Portugal: el rey y mi muerte”: “Una visita al ex rey de Portugal en Vichy”; “Yo he muerto en un accidente de automóvil el día 9”.



reportero gráfico más atractivo del panorama portugués del momento, que captó numerosas fotografías fundamentales para documentar los cambios sociales que vivía la sociedad lusa (Tavares, 2005).

Sin duda, son muchas las informaciones interesantes ofrecidas en el libro, y variadas las referencias a asuntos literarios. Además de las curiosas alusiones a cafés (con papel destacado para la Brasileira del Chiado y para la Granja el Henar, que acogió la visita de una comitiva de autores portugueses, junto con el conocido camarero João Franco, llegado a la capital española para servir el café a la moda del Brasileira<sup>3</sup>), tertulias y librerías lisboetas (como Bertrand o la Livraria Clássica Editora), por el libro circulan los nombres de muchos de los más importantes autores de la literatura portuguesa moderna, desde Eça de Queirós, Fialho de Almeida y Aquilino Ribeiro hasta Eugénio de Castro o Teixeira de Pascoaes, desde João de Deus o Raul Brandão hasta Almada Negreiros, António Botto o António Ferro. En este sentido, *Un español en Portugal* es algo así como una primera radiografía de la cultura portuguesa y de su medio literario a ojos de un español.

El capítulo más interesante del volumen, desde nuestra perspectiva, es el titulado “La casa de Eugénio de Castro en Coimbra”, en la secuencia de un viaje realizado a la ciudad universitaria en compañía de Rogério Garcia Perez. En este interesante pasaje, Ruano comenta con amplitud la visita y transcribe una entrevista al autor de *Oaristos* que desvela interesantes aspectos de las relaciones del poeta con los escritores españoles del momento. Durante el diálogo, el “poeta con preocupación nobiliaria” (González-Ruano, 1928: 63), delimitando su conocimiento de la literatura española de la época, se referirá a su relación con varios autores españoles, como Andrés González-Blanco (“-¿Conoció usted mucho a Andrés? / - Mucho. Le quería bien. Él fue quien me presentó con un bello discurso en el Ateneo de Madrid” (González-Ruano, 1928: 64)), Antonio Machado (“- ¿Conoce usted a Antonio Machado? / - Sí, señor; algo.” (González-Ruano, 1928: 64)) o los que declara como sus “autores predilectos” de una literatura, la española, que “se conoce mal en Portugal”:

<sup>3</sup> Esta curiosa visita fue ampliamente comentada en la prensa portuguesa, que reflejó las instantáneas del aterrizaje del avión y de la histórica tertulia reunida para degustar el café. Cf. *Ilustração* n.º 61, Lisboa, 01/07/1928.

- ¿Qué autores españoles tienen su predilección?
- Dos Ramones: primero, Ramón Pérez de Ayala, y luego, Ramón del Valle-Inclán.
- ¿Nada más?
- Sí, sí; como poetas, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez... De los jóvenes he leído a Pedro Salinas. Eugenio D'Ors es muy interesante. Aquí pasó unos días conmigo... (González-Ruano, 1928: 65)

Efectivamente, Eugénio de Castro debió conocer, en mayor o menor medida, la obra de los nombres mencionados. Sin embargo, de todos estos autores, y a pesar de las intensas relaciones que mantuvo con numerosos escritores españoles e hispanoamericanos, en su epistolario hispánico (Álvarez y Sáez Delgado, 2007) conocido hasta el momento sólo encontramos, de entre los citados, huellas directas y palpables de Eugenio d'Ors y de Andrés González-Blanco, por lo que parece que el poeta de Coimbra no llegó a mantener relación directa con ninguno de los otros autores, incluyendo aquellos que eran sus preferidos.

Sin duda, el episodio más atractivo de este interesante capítulo es en el que Eugénio de Castro y Ruano reflexionan, a la luz de 1928, sobre el papel de los modernistas y la ascendencia de Castro en esa corriente estética. El fragmento bien merece la amplitud de la cita:

- ¿Modernista yo? - dice el poeta como si le hubiera injuriado.
- Una obra clásica es la suya, ¿qué duda cabe? -digo yo desagraviando-. Pero usted escribió poemas de una modernidad que por su época en la historia literaria pueden incorporarse al modernismo. Recuerdo, entre otros, su poesía "cuando la muerte llegue", de *Oaristos*.
- Sí, sí, puede ser; pero el modernismo, las innovaciones, todo eso que ha podido parecer algo, no es nada. Menos que nada, es una ofensa a la verdadera poesía. Precisamos todos los poetas volver a las normas clásicas.
- ¿Me decepciona algo esta opinión del poeta? No lo sé. La comprendo en todo cuanto es una aspiración de "vuelta", una preocupación estética respetable e inteligente. No son las palabras de Eugénio de Castro pueriles y obcecadas, pero...

Ruano culmina, tras una pausa tipográfica, ofreciendo la descripción de una tertulia lisboeta en la que comenta las palabras de Castro

con varios pintores y escritores más jóvenes que él, en un fragmento cargado de ironía:

Bristol Club de Lisboa, cerca de la avenida de la Libertad. Amarillo y azul en las paredes. Cuadros de Soares, de Castañé, de Viana, de Almada... Falta en Madrid ese "cabaret" de artistas.

En una mesa, el poeta António Botto, el escritor Marciel, el periodista Rogelio Pérez, los pintores Soares, Barradas y Castañé, el "bailarino" del teatro Avenida, Francis, la artista española Elena Suárez...

- ¿De modo que Eugénio de Castro dice que hay que ser clásico? -me pregunta Soares.

- Eso dice..,

- ¿Y no es clásico también con toda su modernidad António Botto? Ya ve usted, de clásico que es canta a los efebos...

Francis el "bailarino" sonrío dándose por aludido.

- ¿Es muy viejo ya Eugénio de Castro? -me pregunta Elena.

- ¡Fue amante de Belkis! -exclama alguien.

La alegre juventud del Bristol me hace sentir mejor a Eugénio de Castro y sus ideales. Arriba, Coimbra, universitaria, erudita... Abajo, Lisboa con una muchachita que baila el "charlestón" como podía bailar una poesía de Tzará o de Iwan Goll.

- ¿Es efectivamente moderno Giménez Caballero? -me pregunta Botto.

- Fue también amante de Belkiss, pero disimula hablando de Josephine Balker.

- A nosotros nos pareció un "camelo". ¿No se dice "camelo" en español?

- No; se dice Gómez de la Serna.

Este jugosísimo pasaje evidencia varias circunstancias que no debemos dejar de lado, entre las cuales destaca la lectura que los autores del momento realizaban, con mayor o menor fortuna y conocimiento, de los términos "modernista", "modernismo", "modernidad" y "moderno", todos ellos mencionados en el texto. Es interesante, en este sentido, que la conversación con Eugénio de Castro gire alrededor de los conceptos de "modernismo" y "modernista", de los que el poeta de Coimbra se aleja para proclamar un cierto "regreso al orden". No en vano, especialmente desde la publicación de *Constança* y el comentario que le dedicó Unamuno en carta de 28/02/1903 -"Constanza me

parece más universal y mundial por ser más portugués” (Álvarez y Sáez Delgado, 2007: 184)–, Castro había emprendido un viaje a una suerte de clasicismo estético filtrado por la experiencia simbolista. No parece probable, en todo caso, que Castro pudiera interpretar el término “modernismo” en su sentido portugués, equiparándolo con la propuesta estética encabezada por la generación de *Orpheu*, puesto que en su epistolario encontramos significativos ejemplos en los que comenta aspectos relacionados con la expansión del Modernismo hispanoamericano y español, con interlocutores tan válidos como Rubén Darío o Francisco Villaespesa, quien llega a escribirle en carta probablemente de agosto de 1902:

Su personalidad me es sumamente simpática por coincidir con ella mi temperamento. Vd. hizo en Portugal hace diez años lo que Rubén Darío y yo estamos ahora operando en las letras castellanas. Gracias a su genio, la poesía portuguesa tiene hoy cierto perfume de delicadeza, de suavidad, de algo alado y sutil, que nosotros intentamos darle hoy al idioma de Cervantes. (...)

Es preciso que Vd. nos ayude con todas sus fuerzas en esta cruzada de Arte, en este llamamiento a la juventud de ambos países, hoy extraviada por atajos sociológicos y caminos pedregosos.

(Álvarez y Sáez, 2007: 149)

Sin embargo, en el fragmento que refleja la tertulia de los jóvenes reunidos en el Bristol Club, el debate se establece alrededor de términos más genéricos, como “modernidad” (en alusión a Botto) o “moderno” (refiriéndose a Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*). Así, Ruano establece cierta distancia entre los jóvenes escritores mencionados, que podríamos incluir en la órbita del Primer Modernismo portugués, y Castro, situado en la línea del Simbolismo. Ruano también aprovecha para referirse a Ramón Gómez de la Serna –el verdadero abanderado de la nueva literatura española en Portugal– con un desprecio que denota un alejamiento personal y, en paralelo, una interesante distancia estética. Ésta no será, de hecho, la única ocasión en la que el autor de *Un español en Portugal* se refiera a Ramón en el libro con un tono ácido. El capítulo titulado “Estoril” comienza con esta corrosiva afirmación: “Para mí Estoril no tenía más que un defecto y grande: que pasara allí el verano ese tonto de Gómez de la Serna. Cuando me

dijeron que ya no iba por allí respiré” (González-Ruano, 1928: 79). Sin embargo, y a pesar de la declarada enemistad que los separaba (o los unía) por entonces, el propio Ruano, cuando reescribe alguno de los textos recogidos en nuestro libro para publicarlos de nuevo en *Caras, caretas y carotas* (tan sólo dos años más tarde, en 1930), prescinde de la referencia al “camelo” en el capítulo dedicado a Eugénio de Castro (González-Ruano, 1930: 185-194), que es, básicamente, el mismo texto publicado en 1928, con un final más ligero en el que evita la polémica generada con Gómez de la Serna y coloca un significativo subtítulo para el pasaje que hemos reproducido: “El modernismo repudiado”.

Otro asunto que sale a colación durante el diálogo entre el poeta y el periodista tiene que ver con la presencia editorial del de Coimbra en España y, muy en concreto, con la conocida polémica surgida alrededor del libro que Francisco Villaespesa publicó, con su nombre, bajo el título de *El rey Galaor*, que escondía en realidad la obra homónima de Castro traducida al español:

– Aquello de Villaespesa –me dice Castro– fue de lo más divertido que puede suceder en cuestión de plagios. Cuando lo supe no quería dar crédito a lo que veía con mis propios ojos: *El rey Galaor*, por Francisco Villaespesa. Repasé el texto una y mil veces. Era una mediana traducción de mi obra. Fue un plagio, a fuerza de escandaloso, inocente y hasta simpático. En Portugal ya era bien conocido *El rey Galaor*, y faltaba la traducción española, Villaespesa la hizo, olvidándose de poner mi nombre. (González-Ruano, 1928: 65-66)

En paralelo a esta sabrosa anécdota, la entrevista relata también cómo Eugénio de Castro conoce de boca de Ruano la existencia, en la colección Orfeo, de una traducción de su libro *Los siete durmientes*, con ilustraciones de Moya del Pino y sin indicación de traductor, atribuyendo el periodista la tarea a Ricardo Baeza y Goy de Silva, cabecillas de la colección. Castro reclama el carácter clandestino de esa edición, que no contaba con su autorización, y pide a Ruano que lo haga saber en España. De hecho, tras la publicación de esta entrevista en el *Heraldo de Madrid* (5/7/1928), Goy de Silva protagonizó una encendida polémica con el periodista al desmarcarse de la edición, mientras que, al mismo tiempo, afirmaba el derecho a publicar en España la obra de Eugénio de Castro sin consentimiento del autor. Esta polémica la introduce Ruano

en su libro de 1928 bajo el epígrafe “Nota importante”, reproduciendo también un amplio artículo, en portugués, publicado con motivo de este episodio en el *Diário de Lisboa* (15/7/1928), en el que se criticaba abiertamente la posición de Goy de Silva y el plagio de Villaespesa. No en vano, según cuenta Cansinos Assens, el gallego Ramón Goy de Silva fue siempre uno de los objetivos preferidos por las cáusticas historias de Ruano, que exhibía en público una hilarante colección de curiosidades que tenían como protagonista al escritor de Ferrol, que tampoco sale bien parado en la pluma del propio Cansinos (Cansinos Assens, 1996, III: 222-224).

Pero *Un español en Portugal* no se agota en estas interesantes anécdotas, que no hacen sino diagnosticar la importancia y el calado que la poesía de Eugénio de Castro tuvo en España. En el libro también aparecen mencionados, como hemos indicado, nombres pertenecientes al grupo de *Orpheu*, como Almada (a quien cita varias veces y con quien conversa brevemente en la tertulia de la Brasileira del Chiado), António Ferro (“poeta wildeano, paradojista, que dice que Wilde le ha plagiado”, González-Ruano, 1928: 87) o António Botto, a quien dedica elogiosas palabras:

“(…) poeta, seguramente primera figura de la juventud lírica lisboense. Botto, el agonizante, que habla “a media luz” (González-Ruano, 1928: 88);

“Un Camões moderno, un Camões que tuviera el verbo de Iwan Goll, y que acaso pudiera ser António Botto, un poeta nacido entre la champaña del Bristol Blub de Lisboa, debería cantar a Bussaco” (González-Ruano, 1928: 94).

El libro incluye, además, un poema de tema portugués en cuatro estrofas, titulado “La vuelta”, y el episodio por el que se hizo más conocido, “Yo he muerto en un accidente de automóvil el día 9”, en el que Ruano recrea la anécdota –real– de la publicación en la prensa de Lisboa de diferentes noticias sobre su supuesta muerte, en accidente de tráfico, a su regreso a España tras la experiencia portuguesa de 1928. El protagonista del incidente reproduce incluso dos recortes de la prensa lisboeta donde se daba noticia del hecho, en cuyo origen, según parece, pudo estar un romance vivido en Portugal del que hubiera querido, así,

huir para siempre. El episodio lo relata el propio Ruano en su estupendo libro de memorias *Mi medio siglo se confiesa a medias* (de 1951), donde hace recuento, desde una perspectiva externa y, en cierto modo, revisionista, de todo su viaje portugués y de las entrevistas y crónicas aparecidas en 1928, convirtiéndose en el complemento perfecto para reconstruir las historias y aventuras narradas en *Un español en Portugal*. En el capítulo dedicado a Portugal en sus memorias se narra, básicamente, el mismo itinerario, encuentros y visitas que dieron lugar a los artículos del libro de 1928, desde su llegada a Lisboa en un avión Junker's hasta su regreso y la noticia de su muerte, pasando por las visitas a Coimbra y las tertulias de los cafés lisboetas. Con respecto al episodio de su accidente, Ruano desvela la existencia de "Paloma, una judía rica y muy celebrada en la sociedad *snob* de Lisboa" (González-Ruano, 1997: 222), nombre falso, como él mismo desvela, que ocultaba otro verdadero y real en su novela *La alegría de andar* (1943), y que habría de ser la protagonista del romance que motivó el bulo sobre su muerte.

En esa novela, como tantas otras del autor con una clara orientación autobiográfica (González, 2002: 139 y ss.), Ruano elucubra "las memorias o recuerdos incompletos de Pedro de Agüero, el cansado de su nombre" (González-Ruano, 1943: 9), alter ego del autor. En sus páginas se cuenta, efectivamente, la historia de Paloma, una mujer rica asentada en Lisboa con la que el protagonista vive un romance que le sirve para entrar en contacto con los ambientes más selectos de la vida social portuguesa. Explotando un ambiente cercano en ocasiones al decadentismo y a través de las visitas a la Brasileira del Chiado o a Maxim's, Ruano recrea una vez más muchos de los escenarios ya esbozados en *Un español en Portugal*, y que reproducirá de nuevo, desde otra perspectiva, en *Mi medio siglo se confiesa a medias*. En ellos sitúa al protagonista de la novela –cuya primera parte se desarrolla mayoritariamente en Portugal–, que no se olvida de mencionar los nombres de los escritores que el propio Ruano había conocido en su viaje de 1928: Eugénio de Castro, António Ferro o António Botto, entre otros (González-Ruano, 1943: 65).

Todo ello demuestra que los contactos de César González-Ruano con Portugal fueron, desde 1928, estrechos, y que tuvo un conocimiento directo de la vida cultural portuguesa que estuvo al alcance de muy pocos escritores españoles del momento. Por estas razones, porque Portugal dejó huella no sólo en su trabajo como periodista, sino también

en su obra narrativa, en sus memorias y hasta, ocasionalmente, en su poesía, no conviene olvidar la aportación del autor de *Viaducto* a la hora de reconstruir la historia de las relaciones literarias entre España y Portugal en las primeras décadas del siglo XX, por mucho que la atención prestada hasta el momento haya sido prácticamente nula. El trabajo, en este sentido, de Ruano, como el que realiza desde Portugal su amigo Rogério Garcia Perez, o el que ofrece Leal da Câmara en *Miren Ustedes. Portugal visto de Espanha* (1917), se convierte en una fuente precisa tanto de datos certeros como de opiniones intencionadas, ayudándonos a pensar la arquitectura objetiva y subjetiva de los contactos entre los dos países.

### Bibliografía citada

- ÁLVAREZ, Eloísa, y Sáez Delgado, Antonio (eds.) (2007): *Eugénio de Castro y la cultura hispánica. Epistolario 1877-1943*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- ARDAVÍN, Carlos X. (2005): “La ‘obra en marcha’: esbozo de César González Ruano”, en Carlos X. Ardavín (ed.), *Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano*, Gijón Llibros del Peixe, pp. 13-79.
- BACARISSE, Mauricio (1931): *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BORRÁS, Tomás (1926): *Noche de Alfama*, Madrid, La novela mundial.
- BUENDÍA, Rogelio (1920): *Lusitania. Viaje por un país romántico*, Madrid, Reus.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1996): *La novela de un literato*, 3 vols., Madrid, Alianza.
- GONZÁLEZ, José Ramón (2005): “Ni César ni nada: memoria, identidad y escritura en César González-Ruano”, en Carlos X. Ardavín (ed.), *Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano*, Gijón Llibros del Peixe, pp. 134-149.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés (1921): *El Fado del Paço d'Arcos*, Madrid, La novela semanal.
- IDEM (1923): *Españolitas de Lisboa*, Madrid, La novela semanal.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (1928): *Un español en Portugal*, Madrid, Fernando Fe.
- IDEM (1930): *Caras, caretas y carotas*, Madrid, Editorial Atlántico.
- IDEM (1931): *Baudelaire*, Madrid, Hernando.
- IDEM (1943): *La alegría de andar*, Madrid, Editorial Mediterráneo.
- IDEM (1976): *Trescientas prosas*, Madrid, Prensa Española.
- IDEM (1997): *Mi medio siglo se confiesa a medias*, 2 vols., Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.



- IDEM (2002): *Obra periodística (1925-1936)*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- GRACIA ARMENDÁRIZ, Juan (2005): “La teoría del artículo periodístico de César González-Ruano”, en carlos X. Ardavín (ed.), *Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano*, Gijón Llibros del Peixe, pp. 359-369.
- PARDEZA PICHARDO, Miguel (2002): “Prefacio a un desvanecido”, en César González-Ruano, *Obra periodística (1925-1936)*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, pp. 13-67.
- SÁEZ DELGADO, Antonio, y Gaspar, Luis Manuel (eds.) (2010): *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España 1890-1936*, 2 vols., Ministerio de Cultura de España / Junta de Extremadura / Assírio & Alvim, 2010.
- TAVARES, Emília (coord.) (2005): *Joshua Benoliel 1973-1932. Repórter gráfico*, Câmara Municipal de Lisboa.

# O HIPER NO MODERNISMO E NA FICÇÃO

Carlos Sena Caires

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

## Introdução

O CONCEITO DE HIPERMODERNIDADE, cunhado por Gilles Lipovetsky em meados da década de 1970, parece indicar uma ruptura com o modernismo e a noção de pós-modernidade. Veremos neste breve exercício crítico se tais pressupostos se justificam e tentaremos verificar quão distante (ou próximo) o hipermodernismo está das sociedades ditas pós-modernas. O próprio Jean-François Lyotard já previa o fim dos grandes esquemas explicativos do mundo e com ele o término da linearidade histórica rumo ao progresso. Assim sendo, fará sentido pensarmos nas grandes narrativas de ontem à luz de uma sociedade em constantes mutações? Que pensar desses novos formatos de comunicação que são as meta e hipernarrativas? Num mundo globalizado e digitalizado não será de prever uma mutação na forma como cada um entende o texto, a literatura e a ficção; Como cada um entende a ciberliteratura (Jean-Clément)? E essa ciberliteratura não será ela própria uma forma de produção da hiperficção ou não serão os romances generativos, promovidos por Jean-Pierre Balpe, um dispositivo narrativo próprio do nosso tempo? As *lan-party*, os videogames em rede para multi-jogador, as vivências excêntricas do artista francês Matthieu Laurette, são alguns dos exemplos que veremos nesta curta viagem ao mundo da ficção e do modernismo elevados à potência do *hiper*.

25

.....  
O HIPER NO  
MODERNISMO  
E NA FICÇÃO  
.....

Carlos Sena Caires



Figura 1. Baby (2000), escultura hiper-realista do artista australiano Ron Mueck.

## Hipermodernismo como continuidade do Modernismo

Segundo a teoria pós-moderna, inaugurada pelo filósofo e teórico francês Jean-François Lyotard no final dos anos 1970<sup>[1]</sup>, o hipermodernismo<sup>[2]</sup> opõe-se definitivamente à ideia de fim da modernidade – isto é, o hipermodernismo constitui-se como uma continuidade do modernismo. A teoria pós-moderna postula o fim das grandes narrativas ou metanarrativas<sup>[3]</sup> do mundo contemporâneo, o que conduz à ideia de

<sup>1</sup> Ver: LYOTARD, J.-F., *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir*. Collection « Critique », Paris, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>2</sup> Segundo o dicionário na rede da Porto Editora (<http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/hiper->) o prefixo *hiper* é um elemento de formação de palavras que exprime a ideia de *além de*, *muito exagerado*, *excessivo* e representa por vezes a noção de *superior* ou *acima de*; exprime o exagero, o excesso.

<sup>3</sup> As grandes narrativas ou meta narrativas consistem, segundo Lyotard, nas grandes estruturas da sociedade, como as instituições (o Estado, por exemplo), a família como

fim da modernidade, tal como nasceu no Renascimento (séculos XV e XVI), e se expandiu durante o período do Iluminismo (séculos XVII e XVIII). Com o pós-modernismo, os grandes esquemas explicativos do mundo ficam em descrédito, já não existem garantias de nada, e até a ciência já não pode ser considerada como uma fonte de verdade. Os pós-modernos anunciam o fim das estruturas do pensamento moderno: já não há uma crença no dia de amanhã, nem na promessa de um futuro melhor (nem na irresistível odisséia da história). Para Lyotard, o pós-modernismo deveria indicar um verdadeiro virar de página; era necessário acabar com a crença na Razão, promover o fim na crença da Verdade absoluta e única, promover o fim da linearidade histórica e ir rumo ao progresso. Assim, o sentimento pós-moderno é essencialmente anti-fundamentos e tenta destruir todos os fundamentos objectivos passados, sem quase nunca colocar nada no seu lugar. Surgem então novos conceitos que deverão nortear as sociedades ditas pós-modernas: como por exemplo as noções de multiplicidade, de fragmentação, de des-referencialização, de entropia<sup>[4]</sup> e de desconstrução.

Julgamos que as teorias pós-modernas, de facto, tinham a sua razão de ser, pois as estruturas que regem a nossa sociedade já não são as mesmas que definiam os tempos do Iluminismo do século XVIII. No entanto, consideramos que essas teorias estão datadas, essas mesmas mudanças não significam o fim da modernidade, pois as grandes narrativas de que Lyotard fala não se apagam, nem desaparecem, simplesmente são transformadas pela própria evolução das sociedades. Assim, acreditamos que uma perspectiva hipermodernista do mundo contemporâneo é mais eficiente para descrever o momento em que vivemos. O nosso mundo nunca deixou de ser “moderno”, é de facto cada vez mais moderno, de forma diferente, mas moderno.

## A hipermodernidade

Novos valores vêm ao de cima, após a revolução dos anos 1950 aos anos 1970 (consumismo, comunicação de massas, as teorias de Marshall

---

estrutura social de base, a fé no progresso e na ciência, a crença na paz universal, a justiça, a razão e o amor.

<sup>4</sup> Inclusão de todas as culturas como mercados consumidores.

MacLuhan<sup>[5]</sup>, a sociedade cai num certo hedonismo exacerbado: o gosto pela novidade, a promoção do fútil e do frívolo, o culto do prazer e do lazer, as influências da revolução sexual de Maio de 1968, os movimentos feministas e homossexuais – aqui está uma sociedade virada para o indivíduo, para o culto do bem estar e do egocentrismo. O dito modernismo é transformado e elevado ao seu potencial superlativo: o hipermodernismo<sup>[6]</sup>. Tudo é *hiper* hoje em dia (i.e., os hipermercados), ao ponto de a noção de pós-modernidade ter perdido a sua razão de ser.

Na verdade, o termo *hipermodernidade* surge em meados da década de 1970 para caracterizar um modelo de sociedade virada para o indivíduo e o individualismo exacerbado, mas toma a sua verdadeira dimensão nos anos 1990-2000 como ideia de intensificação da modernidade. De facto, não existe propriamente uma ruptura com os tempos ditos modernos. Segundo o filósofo francês Gilles Lipovetsky<sup>[7]</sup> os tempos actuais continuam sendo *Modernos*, mas com a intensificação de certas características das sociedades ditas modernas: o individualismo transforma-se em hiper-individualismo; o consumismo em hiperconsumismo; e a fragmentação do espaço e do tempo em hiper-espaço.

Assim, a hipermodernidade assume-se como uma cultura do excesso, do “quero sempre mais”, tudo se torna mais intenso e mais urgente. O movimento é uma constante, não há tempo para paragens. Estamos na era da velocidade, da flexibilidade e da fluidez. Tudo ocorre, hoje em dia, a um ritmo esquizofrénico, determinando um tempo marcado pelo efémero. Hipermercado, hiperconsumo, hiper-velocidade, hipercorpo: toda a sociedade é elevada à potencia do mais, do maior, do *hiper*.

---

<sup>5</sup> Ver: MACLUHAN, Marshall (1964), *Understanding media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill, onde o autor fala dos média quentes (rádio e cinema) e dos média frios (telefone e televisão).

<sup>6</sup> Nos dias de hoje já se fala em hipercapitalismo (Laurent Fabius, 2006), em hiperpotências, em hiper-terrorismo e em hiper-individualismo. Por exemplo, o texto passou a hipertexto pelo uso das novas tecnologias.

<sup>7</sup> Gilles Lipovetsky, é natural de Millau, França (1944), filósofo e professor da universidade de Grenoble, França. *Os tempos hipermodernos* (2004) e *A era do vazio, ensaios sobre o individualismo contemporâneo* (1983), são duas das suas obras mais destacadas.

## O hiper no nosso tempo

Com quantos aparelhos tecnológicos andamos todos os dias? Telemóveis, MP3s, iPods, computadores portáteis, agendas electrónicas e iPhones. Quantos aparelhos tecnológicos modernos queremos comprar nos próximos tempos? Um novo telemóvel, porque o que acabamos de comprar já não tem aquela função que todos os nossos amigos e colegas já possuem; um novo iPod Nano, porque é o último grito do mercado; o novo iPad da Apple; um novo televisor plasma porque ficaria melhor lá na sala; um novo GPS para o carro porque julgámos nunca conseguir chegar ao local designado. Em quantos endereços, espaços virtuais ou salas de chat já nos inscrevemos ou iremos nos inscrever? No Google-mail, no Yahoo, no G-mail, no Hi-5, no MySpace, no Facebook, no Skype, no Second Life? Com quantas pessoas consideramos normal manter contacto na rede da Internet? Dez, cinquenta, cem, duzentas? E na vida real? Cinco, dez? Quantas tarefas nos parecem imprescindíveis



Figura 2. Hi5, Facebook, Skype, Myspace, alguns dos diversos meios de comunicação em rede.

no nosso dia-a-dia? Ver o correio electrónico tornou-se fundamental; Ler o jornal na Internet também. Ir ao *Youtube* ver as últimas novidades videográficas e *chatear* com os amigos no *Facebook* é hoje algo muito comum. Afinal, quanto tempo passamos por dia na Internet?

Quantos personagens virtuais somos capazes de criar e de manter “vivos”? Quanta da informação de nós próprios filtrámos nos ambientes virtuais? O nosso “eu” multiplica-se e desmultiplica-se nesse mundo “invisível” dos *bytes* e dos *terabytes*<sup>[8]</sup>.

Na sociedade hipermoderna tudo é plural e excessivo, multiplicado vezes sem conta, numa proliferação de desejos que se tornam realidade num piscar de olhos. A única coisa escassa, e da qual sentimos uma enorme falta é, apenas e só, do tempo. Precisamos do tempo para fazer mais e mais coisas. Chegamos ao paradoxo de precisarmos do tempo para ter ainda mais tempo. De facto, necessitamos de um certo sossego (de alma) para poder parar de desejar fazer cada vez mais com menos tempo. Precisamos desse sossego para darmos ao tempo o tempo necessário para conseguir pensar em qualquer coisa (de útil). Infelizmente, nos *tempos* que correm, esse bem é cada vez mais difícil de conseguir; somos metralhados com uma infinidade de produtos, de maquinismos, de livros, de publicidade que não nos deixam sequer o tempo para respirar, ficando sem tempo para dedicar o tempo suficiente para as coisas que realmente importam. Estamos demasiado presos aos constrangimentos temporais e à vontade de mimetismo da capacidade multi-tarefa das máquinas que nem nos damos conta das nossas verdadeiras limitações.

## Hipernarrativas

É nesse mundo, nesta sociedade *hiper*, que nos devemos perguntar para onde vamos, para onde nos leva esta proliferação de objectos, de vícios e de prazeres supérfluos, num vai e vem frenético de individualismos e duplicações - avatares<sup>[9]</sup> virtuais da nossa grande epopeia.

<sup>8</sup> Um terabyte (TB) equivale a 1024 gigabytes (GB). Um gigabyte equivale a 1024 megabytes (MB).

<sup>9</sup> Um Avatar designa uma figura criada à imagem e semelhança de um indivíduo permitindo uma certa personificação do mesmo. É um termo que se tornou popular

É nesta sociedade *hiper* que nos devemos perguntar quais são, afinal, as grandes narrativas da era contemporânea, essas metanarrativas de que fala Lyotard (agora transformadas em *hipernarrativas*?)

Leitura, artes visuais, fotografia, design, animação, música, cinema, tudo existe, tudo se transforma no novo mundo virtual da *hiper-realidade*. Diferente mas real, virtual e simultaneamente actual, ninguém precisa de criar um mundo novo, ninguém precisa de destruir nada para criar o *outro*, porque esse *outro* já existe e os dois coexistem pacificamente. As grandes narrativas de ontem são as *hipernarrativas* de hoje. São os relatos do dia-a-dia, dos nossos *blogs* na Internet, dos nossos *chats*, IRCs<sup>[10]</sup> e *Skypes*, são todos esses textos que se constroem numa amálgama de letras, imagens e sons para nos perguntar: como foi? Com quem falaste? Quem encontraste? Quem mandou esse texto? Quem telefonou? Quem mandou essa fotografia? Quem disse isso? Quem escreveu isto ou aquilo?

Fenómeno interessante este: todos querem comunicar-se publicamente. Todos querem conhecer e serem conhecidos. Cada um (no seu “pseudo” individualismo) cria o seu perfil, cria a sua imagem virtual, o seu *avatar*, redige o seu *blog*, escreve poemas e histórias, crónicas e contos, legendas e prosas, mas ninguém quer que a sua privacidade seja invadida por outrem. Afinal, o *texto* tornou-se tão importante, que dele dependemos para comunicar. Hoje, abre-se um *blog* como quem lança um livro. Pode parecer mau, mas não o é, porque, por um lado é o que de melhor aconteceu para a literatura e a ficção, para as artes. A proliferação do *texto* faz com que haja mais leitura, mais textos sobre textos, mais crítica, maior crítica. São bilhões de escritores e de leitores na rede. Por outro lado, gera-se uma quantidade inútil de informação, gera-se tanta dispersão que nem o mais astuto, o mais organizado, o mais meticuloso consegue entender-se. Acaba-se de publicar, e já estamos desactualizados. Acaba-se de comentar e outro já tinha tido a mesma

---

nos meios informáticos, nomeadamente quando se começou a falar de “corpos virtuais”. No sítio oficial do filme *Avatar* de James Cameron (2009) é possível criar um avatar Na’vi à nossa imagem, basta para isso carregar uma fotografia nossa e fazer as escolhas dos adornos e pinturas faciais seguindo as indicações dadas (ver e experimentar em: <http://www.avatarmovie.com/becomeanavatar/>)

<sup>10</sup> IRC: *Internet Relay Chat*, define-se como um protocolo de comunicação que se usa na Internet.





Figura 3. Façade (2005), uma hyper-narrativa com integração de AI (inteligência artificial) de Michael Mateas e Andrew Stern (<http://www.interactivestory.net/>).

ideia! As ideias sobrepõe-se ao texto. O *texto* sobrepõe-se ao autor. Por isso alguns escritores, autores e poetas pensaram aproveitar essa nova realidade para reflectir o *texto* e a *literatura* de forma diferente, com recurso aos meios digitais e à interactividade quase imediata que possibilitam as novas tecnologias digitais. A próxima paragem da literatura só será possível nesse mundo hiperficcional da rede, da memória dos bytes, dos megabytes e dos terabytes.

### Hiperliteratura, cyber-literatura e hiperficção

O filósofo francês Jean Clément, fala em *cyber-literatura* para designar as diversas formas de produção da *hiperficção*: desde a geração

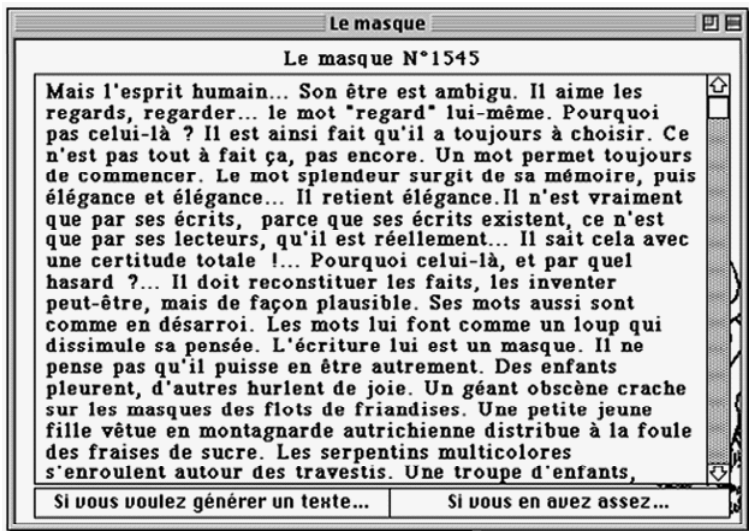


Figura 4. *Le masque*, fotografia de ecrã (©BALPE Jean-Pierre, 1994). *Le masque* é um romance generativo, onde o personagem principal se chama “Le Masque”.

automática de textos, à poesia cinética, às ficções interactivas e às criações colaborativas<sup>[1]</sup>. A questão desenvolvida por Clément defende que este tipo de literatura ficcional, mais do que qualquer outro tipo, releva do domínio do jogo. Como diria o próprio Schiller: “o homem só se torna homem quando joga” (cit. Jean Clément). O jogo seria, assim, um elemento constitutivo da nossa sociedade. Esta liberdade do jogo é igualmente a da ficção e a da literatura. É a liberdade “fictiva” da sociedade contemporânea.

Por seu lado, o teórico e ex-professor da universidade de Paris 8 Jean-Pierre Balpe utiliza as potencialidades dos computadores, enquanto máquinas geradoras de conteúdos, para criar um género

<sup>1</sup> Ver: « La cyberlittérature entre jeu littéraire et jeu vidéo », in SZILAS Nicolas, RETY Jean-Hugues (dir) *Création de récits pour les fictions interactives. Simulation et réalisation*, Hermès Lavoisier, 2006, pp. 17-31. Ver também: “Cyberlittérature”, in Balpe J.-P. (dir.) *L'art et le numérique*, Hermès, 2000.



Figura 5. Três fotografias de ecrã do jogo SIMS 3 (©2007 Electronic Arts Inc.).

de ficção que ele intitula de “romance generativo”<sup>[12]</sup>. A ideia principal de Balpe consiste em fornecer à máquina as regras de construção de textos e assim, deixá-la construir novas histórias a cada pedido do espectador-leitor. Máquinas de modelização linguística, os computadores, são para Balpe, dicionários gigantes, produtores de dispositivos narrativos sempre originais, diversos e múltiplos.

No campo dos jogos, por exemplo, e porque é de ficção que estamos a falar, encontramos diversas plataformas na rede que possibilitam a interacção do espectador e a simultânea criação de ficções “uni-pessoais” que contribuem para o todo da narrativa. O exemplo dos *SIMS*<sup>[13]</sup> parece-nos o mais evidente: espelho da nossa sociedade, este

<sup>12</sup> *Trajectoires*, romance interactivo e generativo para Internet, projecto ISEA, 2000 (prémio da Fundação Hachette 2000). Ver: BALPE, J.-P., *Contextes de l'art numérique*, Hermès Sciences publications, Paris, 2000. Ver também: *La disparition du Général Proust*, uma hiperficção na Internet que se desenvolve em mais de vinte sítios diferentes, a decorrer desde 2006 (<http://generalproust.oldiblog.com/>).

<sup>13</sup> Os *SIMS* são jogos de simulação de vida. Ver o sítio oficial em: <http://www.thesims.pt/>



Figura 6. Fotografia de apresentação do jogo SPORE  
(©2009 Electronic Arts Inc.).

jogo recria os costumes da sociedade contemporânea através de um exercício eminentemente “individualista”.

Trata-se de designar um jogador como nosso avatar nesse mundo virtual e “utilizá-lo” para realizar encontros de todo o tipo (amorosos, amigáveis, nocturnos, etc.) com outros jogadores, tendo em conta certos objectivos paralelos que implicam a salvaguarda do nosso “tempo de repouso” (é preciso descansar e dormir) e de certas tarefas a executar que possibilitam ganhar pontos e continuar “vivos” nesse mundo virtual. Assim, achamos que o jogo *SIMS* funciona como um reflexo do nosso individualismo, apesar das suas enormes restrições enquanto plataforma interactiva.

Ainda na área dos videojogos, os mesmos criadores dos *SIMS* (já na 3.<sup>a</sup> versão<sup>[14]</sup>, sem contar com os *packs* de expansão: *SIM's Animals*, *SIM's City*, etc.) conseguiram, mais recentemente, colocar no mercado,

<sup>14</sup> Ver em: <http://www.thesims3.com/>

um jogo que permite uma maior liberdade de movimentos, acções e decisões dos jogadores. Chama-se SPORE<sup>[15]</sup>.

Neste videojogo, somos nós, jogadores, que definimos e caracterizamos (fisicamente) o nosso próprio avatar. Somos nós que criamos o mundo virtual onde queremos viver, somos nós que definimos o tipo de conquistas que queremos realizar (conquistar uma cidade, destruir um povo inimigo, etc.), somos nós que definimos as regras, começando como seres unicelulares que se desenvolvem (dependendo da nossa habilidade para ultrapassar alguns obstáculos) até ao estado de *Conquista do Espaço*.

Na mesma filosofia, mas para uma plataforma on-line (em rede), o jogo *World Of WarCraft* (WoW)<sup>[16]</sup>, tem tido um sucesso enorme para os “fanáticos” dos jogos em rede. Jogo de estratégia, isolados ou em grupo, o objectivo é sempre o mesmo, acabar com os (nossos) adversários e inimigos. *World of WarCraft* é um tipo de jogo MMORPG<sup>[17]</sup>, que se desenvolve no universo *Warcraft*, no mundo de *Azeroth*.

Com mais de 11,5 milhões de subscritores em todo o planeta, *World of WarCraft* é considerado o maior jogo de sempre na rede Internet. Jogo massivo em rede, de acção e de aventura num mundo fantástico, WoW apareceu já no ano de 1994 com o subtítulo *Orcs and Humans*. Joga-se com um programa informático cliente, ligado a uma rede de servidores. O acesso aos servidores é pago (cerca de vinte euros por mês) e requer sempre uma chave original para o seu acesso. Na Europa, existe uma rede de servidores em francês, outra em alemão, e outra, que abrange os jogadores dos restantes países, em inglês. Em Setembro de 2006 foi lançada uma nova rede em espanhol.

---

<sup>15</sup> Ver o sítio oficial em: <http://eu.spore.com/home.cfm?lang=pt> (Segundo a *Times*, a melhor invenção do ano de 2008). No sítio pode ler-se: “O SPORE oferece-te muitas opções para jogares como preferires. Neste jogo toda a gente pode ser criativa – faz tudo o que conseguires imaginar com as ferramentas incorporadas do *Creator*. No SPORE, terás liberdade total para criar e acompanhar as tuas criaturas pessoais em viagens épicas de descoberta. É um bocado como o presente que imaginamos que um deus poderia receber no seu primeiro aniversário: um mini-universo de criação numa caixa.”

<sup>16</sup> Ver o sítio oficial em: <http://www.worldofwarcraft.com/index.xml>

<sup>17</sup> MMORPG: *Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*.



Figura 7. Fotografia de ecrã do jogo World of Warcraft  
(©2010 Blizzard Entertainment, Inc.).

O grupo de jogadores funciona como um só, um universo singular de jogo, onde cada peça “trabalha” para o todo. Grupo-indivíduo, grupo-sujeito, este conjunto de *átomos* humanos reúne-se para formar a célula única da multiplicação e regeneração de um mundo virtual. Também no campo do interactividade e das experiências com grandes audiências, fizeram-se vários estudos, de forma a “manipular” um conjunto de pessoas a contribuírem para um único objectivo: o avanço da narrativa. Isto é, o grupo-indivíduo tem que funcionar como um só, para que a história avance e chegue ao seu termo<sup>[18]</sup>.

<sup>18</sup> Vejam-se as experiências levadas a cabo nos Estados Unidos por Dan MAYNES-AMINZADE, e descritas no seguinte artigo: « Techniques for interactive audience participation », in Proceedings of ACM SIGGRAPH 2002 conference abstracts and applications, 2002 (<http://portal.acm.org/citation.cfm?id=1242270>).

## Hiper-Laurette

No campo das artes, o artista francês Matthieu Laurette, desenvolveu, no final dos anos 1990, uma estratégia de apropriação dos produtos de consumo (nos hipermercados) para uso próprio e de forma gratuita. Com o projecto *Produits remboursés* (Produtos reembolsados, 1997-2001), Laurette conseguiu durante alguns anos viver à custa das marcas e dos produtos cujo etiquetagem anunciavam o seguinte slogan publicitário: “satisfeito ou reembolsado?”. Laurette conseguia fazer-se reembolsar mesmo tendo consumido o produto, pois alegava não ter ficado satisfeito com o dito artigo comprado, alcançando alimentar-se, afeitar-se, lavar-se e cuidar da sua casa graças e exclusivamente às ofertas promocionais.

Com esta iniciativa, arriscada diga-se, Laurette passa a ser conhecido um pouco por toda a parte como o “Rei do grátis”, chegando a

38

DIÁLOGOS  
IBÉRICOS SOBRE  
A MODERNIDADE



*Figura 8.* Matthieu Laurette, *The Freebie King* (2001), Figura em cera à escala 1/1, carrinho de hipermercado cheio de produtos reembolsados. Coleção particular, Nova Iorque.\*

\* Documento PDF, selecção de obras de Matthieu Laurette – 1993-2003, 58 páginas, bilingue Francês/Inglês, página 20. Ver em: <http://www.laurette.net/products/index.htm>

fazerem-se programas televisivos exclusivos sobre a sua pessoa e o seu comportamento invulgar (paradoxal: perante uma sociedade do hiperconsumo). Laurette deveria ser considerado o *hipermoderno* por excelência. Ele conseguiu aproveitar-se de todos os artificios de uma sociedade virada para o consumo desenfreado. Já não é uma questão do individualista, de dizer-se: “eu crio para mim, a arte sou eu” como nos tempos pós-modernos. Laurette vai mais longe e propõe outro caminho, afirmando: “vejam o que eu consigo com a vossa sociedade do hiperconsumo, do exagero e do fútil”.

Nesta era do efêmero, da hipervelocidade, do hiperconsumo e da hiper-realidade, pode causar um certo mal estar pensar que a nossa sociedade possa sobreviver sem o *texto*, sem a narrativa e sem a ficção. Que será de nós, sem o *texto*, sem a palavra, sem o romance. Se isso acontecer, se porventura a literatura driblar a vida no 3D virtual, se a ficção driblar a nossas histórias reais, então acredito ser legítimo afirmar que seremos, todos um pouco um dia, hipermodernos. Entretanto, mantenha o seu *blog*, mas, por precaução, edite o seu livro em papel num futuro breve; Mantenha o seu avatar, mas faça novas amizades; Mantenha-se vivo na rede, mas não se esqueça de pagar as contas no fim do mês.

Mesmo assim, será impossível prever o índice do valor da liberdade de amanhã, neste mundo prestes a ruir economicamente, mas enquanto pudermos, deixem-nos gozar das letras, das palavras, dos textos, das imagens e sobretudo da ficção, antes que elas desapareçam de vez.

## Bibliografia

- CLÉMENT, Jean (2000), « Cyberlittérature », in Balpe J.-P. (dir.) *L'Art et le numérique*, Hermès.
- \_\_\_\_\_, (2006), « La cyberlittérature entre jeu littéraire et jeu vidéo », in SZILAS Nicolas, RETY Jean-Hugues (dir) *Création de récits pour les fictions interactives. Simulation et réalisation*, Hermès Lavoisier, pp. 17-31.
- HAGEBÖLLING, Heide (2004), *Interactive dramaturgies, new approaches in multimedia content and design*, Cologne, Springer.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989), *L'Ère du vide : Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Folio.



- LIPOVETSKY, Gilles / CHARLES, Sébastien (2004), *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset.
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*. Collection « Critique », Paris, Éditions de Minuit.
- MACLUHAN, Marshall (1964), *Understanding media: the extensions of man*. New York: McGraw-Hill.
- \_\_\_\_\_, (1969), “Communication in the Global Village”, In *This Cybernetic Age*, edited by Don Toppin. 158-67, New York: Human Development Corporation.
- MURRAY, H. Janet (1997), *Hamlet on the holodeck. The future of narrative in cyberspace*. Cambridge, MA, The MIT Press.
- REISER, Martin (1997), “Interactive narratives: a form of fiction?”, In *Convergence*, vol. 3, pp. 10-19.
- RYAN, Marie-Laure (2001), *Narrative as virtual reality. Immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- SZILAS, Nicholas / RÉTY, Jean-Hugues (2006), *Créations de récits pour les fictions interactives, simulation et réalisation*, Paris, Édition Lavoisier.
- VIRILIO, Paul (2000), *From modernism to hypermodernism and beyond*, John Armitage (Editor).

# O PRIMEIRO MODERNISMO PORTUGUÊS E A/NA GALIZA (1915): UM CAMINHO (IM)POSSÍVEL

Carlos Pazos

UNIVERSIDADE DO MINHO, GRUPO GALABRA (USC)

DESCREVER E ANALISAR OS VÍNCULOS QUE OS PRIMEIROS MODERNISTAS PORTUGUESES TENTARAM ESTABELECEER ALÉM DAS FRONTEIRAS PORTUGUESAS DEVERIA SER, aparentemente, tarefa fácil, pois o *Orpheu*, Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, etc. foram objecto de atenção em numerosíssimos estudos tanto em Portugal como no estrangeiro<sup>[1]</sup>. Ora, na prática, a profusão de estudos, críticas, homenagens, etc., onde os *órficos* foram os protagonistas, dificulta, em parte, o nosso labor. Fernando Pessoa, nomeadamente, desde a década de 30 do século passado, *grosso modo*, tem conseguido atrair com verdadeira intensidade a atenção de meios académicos, jornalísticos e outros, obscurecendo, em nossa opinião, outros produtores ligados ao primeiro modernismo português<sup>[2]</sup>, o que dificulta igualmente uma aproximação mais distante dos acontecimentos literários de 1915 e dos anos seguintes no que diz respeito ao Grupo do *Orpheu*.

<sup>1</sup> A extensa bibliografia organizada por José Blanco é um claro exemplo (cfr. Blanco, 2008a, 2008b). De resto, uma simples procura na rede com, por exemplo, as palavras “Fernando Pessoa” pode ser bastante elucidativa.

<sup>2</sup> No relativo à etiqueta *primeiro modernismo português* seguimos Aguiar e Silva, 1995.

Por outro lado, e no que diz respeito à Galiza, os estudos sobre o fenómeno literário para a época aqui convocada não têm resistido de um modo geral, como indicou Xoán González-Millán, a certas inércias próprias das histórias literárias assim como às leituras ideológicas (González-Millán, 1995)<sup>[3]</sup>, limitando, na prática, o conhecimento efectivo sobre o campo literário da altura.

### Modernistas e campo literário português, 1915

Uma ferramenta útil para conhecer o estado do campo literário português à volta de 1915 é o *Inquérito literário* de Boavida Portugal publicado nesse mesmo ano (cfr., por exemplo, Torres, 2007 e Leone, 2005)<sup>[4]</sup>. O volume, fruto do inquérito lançado pelo mesmo autor nas páginas do jornal *República* a partir de finais de 1912, é expressão interessada<sup>[5]</sup>, entre outras coisas, das mudanças que se verificam no campo literário e noutros nesta década com a instauração da I República. Uma das mudanças mais salientáveis, explícita no *Inquérito literário*, é a oposição entre “os velhos” e “os novos” (cfr. Leone, 2005: 39; Aguiar e Silva, 1995: 144). Dentre “os velhos” destacam Adolfo Coelho, Gonçalves Viana ou Júlio de Matos; em frente, nomeadamente, Teixeira de Pascoaes (cfr. Torres, 2007: 350). Com efeito, o *Inquérito literário* é expressão da emergência da Renascença Portuguesa, com Teixeira de Pascoaes à frente. Apesar do silêncio, provavelmente propositado, de Fidelino de Figueiredo na 1.ª edição de *Características da Litteratura portuguesa* nesse mesmo ano de

<sup>3</sup> González-Millán, junto à presença de “determinados presupostos ideolóxicos” assinalava no já longínquo 1995:

A bibliografía sobre a situación da cultura galega no primeiro tercio deste século, especialmente a referida ás Irmandades da Fala e ao Grupo Nós, segue reproducindo os esquemas propios dos manuais de historiografía literaria: exercicios biográficos de autores cunha produción intelectual relevante (Castelao, Otero Pedrayo, Risco ou Cabanillas) nun escenario repleto de figuras menores, e dúas publicacións periódicas, *A Nosa Terra* e *Nós*, que acaparan o espacio da produción cultural galeguista (González-Millán, 1995: 13).

<sup>4</sup> Este e outros assuntos do presente trabalho já foram abordados lateralmente em Pazos, 2010.

<sup>5</sup> A filiação republicana de compilador e compilação ficou expressa na introdução (Portugal, 1915: 5 e 7).

1915, ou dos ataques frontais de Júlio de Matos<sup>[6]</sup>, a associação fundada no Porto em 1912, com *A Águia* como órgão de expressão, conseguirá notabilizar-se e adquirir uma posição relevante no campo literário português<sup>[7]</sup>. Aliada à emergência da Renascença Portuguesa, a década de 10 caracteriza-se pela centralidade da poesia “*como género literário privilegiado*”, a secundarização do teatro e a importante presença de produtores já falecidos como Eça de Queirós, Antero de Quental ou António Nobre (Torres, 2007: 350-351; itálicos no original)<sup>[8]</sup>.

<sup>6</sup> Por exemplo:

– Ora, em que se baseia essa renascença? na saudade? Mas isso pôde lá ser! A saudade é, por sua natureza, um sentimento depressivo. A saudade é a recordação de uma pessoa querida que nos faltou. Cultivar a saudade é amarrar-se ao passado, é alimentar um estado mórbido, é ajudar a definhar mais a raça (Júlio de Matos *apud* Portugal, 1915: 18).

<sup>7</sup> Da vitalidade da Renascença dá notícia a tiragem média de 1800 exemplares da revista ou os 250 livros publicados entre 1912 e 1924 (cfr. Torres, 2007: 349). Por outro lado, já em 1923, na 3.<sup>a</sup> edição de *Características da Litteratura portuguesa*, Fidelino de Figueiredo acrescenta:

Este mysticismo [o de Oliveira Martins] não morreu, muito pelo contrário, revela-se com intensidade apreciável na litteratura contemporânea, principalmente na poesia, que reclamando-se de pantheismo, de saudosismo e de philosophismo, é um inilludível testemunho da desordem de muitos espiritos, da sua confusão, da suspensão das suas idéas em vagas expressões *litterarias*. O mysticismo repugna a critica, porque a crítica é analyse e investigação de valores, e elle confina-se na synthese leviana e na apologia encomiastica; o mysticismo, assim confuso e superficial, tambem não cultiva a sinceridade –essa grande virtude moral, intellectual e civica –porque a sinceridade é a sua própria condemnação (Figueiredo, 1923: 49-50; itálico no original).

<sup>8</sup> Para caracterizar o campo literário português no primeiro quartel do séc. XX, José Carlos Seabra Pereira utiliza a expressiva etiqueta “tempo neo-romântico” (Pereira, 1983). Este “tempo neo-romântico” apresenta as seguintes características: presença do moralismo, da sinceridade do poeta, do “discurso torrencial e a poética da sobreabundância emotiva”, reaparece o “mito do poeta inspirado e vate” verificando-se também uma acentuada “exaltação nacional”. Todavia, dentro das margens do neo-romantismo, Seabra Pereira detecta e descreve três correntes: o “neo-romantismo vitalista”, o “neo-romantismo saudosista” e o “neo-romantismo lusitanista” (vinculado ao Integralismo Lusitano), relacionando directamente a Renascença Portuguesa com o que denomina “Neo-romantismo saudosista” (Pereira, 1983: 849).

Neste quadro, e com raízes n' *A Águia*, uma nova tomada de posição começa a tomar forma no panorama literário português: o primeiro modernismo português do denominado Grupo do *Orpheu*. A primeira tomada de posição dentro do campo literário vem a público com o aparecimento da revista *Renascença* (Fevereiro de 1914; número único), onde Fernando Pessoa intervém com o poema “Pauis”, que dará lugar a um dos *ismos* pessoanos, o *paulismo*; segundo Nuno Júdice (entre outros), significa o “nascimento da ruptura formal do Modernismo relativamente à literatura da época” (Júdice, 1986: 34). Ultrapassada a tentativa de publicação de uma revista interseccionista intitulada *Europa* (cfr. Lourenço, 2003: XIX), e gorado o projecto de uma “Antologia do Interseccionismo” (cfr. Júdice, 1986: 47), a seguinte tomada de posição, surgirá a 26 de Março de 1915 com a chegada às bancas do primeiro número da revista *Orpheu*. A polémica derivada da intervenção modernista foi notória<sup>9]</sup>. Na realidade, as críticas surgiriam quase de imediato desde diferentes posições. Assim, por exemplo, Júlio de Matos:

A sua obra, consideram-na esses supostos literatos, uma coisa de rara beleza absolutamente nova. No fundo, porém, é tudo velho, como podem dizê-lo os psiquiatras que no *Orpheu* têm abundante matéria de estudo.

E mais à frente:

Ocupando-se, há quinze anos, dos *Pintores e Poetas de Rilhafoles*, Júlio Dantas fornecia-nos já todas as características do estado mental desses moços literatos que hoje aí surgem arvorando o *Orpheu* como estandarte. A cronofilia, o símbolo, a alegoria, o neologismo, o egocentrismo, a autofilia (Júlio de Matos *apud* Júdice, 1986: 61; itálicos no original).

Nestas e noutras intervenções fica patente a equação *modernistas* igual a *loucos* (cfr. Aguiar e Silva, 1995: 145), tese que em grande medida triunfou no campo cultural da altura<sup>10]</sup>. Pouco depois, a polémica

.....  
<sup>9]</sup> Júlio Dantas, futuro protagonista do famoso manifesto de Almada Negreiros, chega mesmo a questionar a excessiva atenção dada pela imprensa na *Ilustração Portuguesa* (19/05/1915) (Júdice, 1986: 84; cfr. Sáez, 2000: 54 e ss.).

<sup>10]</sup> E talvez continue a funcionar se repararmos na bibliografia pessoana de José Blanco. No vol. II são numerosas as epígrafes relacionadas com questões mentais

intensifica-se à volta da publicação do 2.<sup>o</sup> número da revista e, nomeadamente, a partir das ironias de Álvaro de Campos sobre o acidente que Afonso Costa tinha sofrido a 3 de Julho ou dos sarcasmos de um panfleto distribuído por Raul Leal esse mesmo dia visando o mais influente político português da altura, novamente Afonso Costa. Segundo Nuno Júdice, Raul Leal e Fernando Pessoa “vão desencadear a fúria da República” (Júdice, 1986: 105), fragilizando ainda mais a posição dos modernistas.

Com este panorama, apesar dos esforços de Fernando Pessoa, o número 3 de *Orpheu*, não chega a publicar-se<sup>[11]</sup>. Neste sentido, as dificuldades que Fernando Pessoa e o grupo enfrentarão para levar adiante os numerosos projectos ideados têm como consequência o apagamento (por volta de 1918) do primeiro surto modernista (lembre-se o suicídio de Sá-Carneiro em 1916) (cfr. Lourenço, 2003: XXV). Tal apagamento é expressão e resultado de, por um lado, as fraquezas do grupo, fortemente debilitado a partir de 1916, mas também de um estado do campo literário contrário a estas tomadas de posição, ao qual não é alheia a posição de muitos dos produtores envolvidos em *Orpheu* no campo político<sup>[12]</sup>. De facto, os modernistas de *Orpheu*, passada a inicial polémica, especialmente jornalística, cairão no esquecimento. Assim, por exemplo: Fidelino de Figueiredo nem na 1.<sup>a</sup> nem na 3.<sup>a</sup> edição de *Características da litteratura portuguesa* refere o Grupo do *Orpheu* directamente<sup>[13]</sup>; por outro lado, José-Augusto França fornece

---

ou médicas: “Análises psicanalíticas”, “Análises psiquiátricas”, e dentro destas, por exemplo, “Esquizofrenia”, “Loucura” (esta com 41 referências), “Paranóia”, etc. (Blanco, 2008b: 17-18).

<sup>11</sup> Contudo, membros do Grupo de *Orpheu* intervirão ainda, meses mais tarde, em *Exílio* (Abril de 1916, número único), revista dirigida por Augusto de Santa-Rita ou *Centauro* (Outubro de 1916, número único) dirigida por Luís de Montalvor, inclusive em *Portugal Futurista* (1917, número único e apreendido pela polícia).

<sup>12</sup> A trajectória política de muitos dos agentes implicados no primeiro modernismo português caracteriza-se por uma certa ambiguidade política em ocasiões e, noutras, numa aberta hostilização do regime republicano (nomeadamente o dos democráticos de Afonso Costa); lembre-se que vários dos produtores implicados em *Orpheu*, por exemplo, colaboram na revista monárquica *A Ideia Nacional*.

<sup>13</sup> No entanto, Fidelino de Figueiredo no meio do já citado ataque directo aos “novos”, nomeadamente à Renascença Portuguesa, cita também na mesma linha pejorativa o “nascimento dum super-Camões”, que expressa, entre outras coisas, entendemos,

um dado que, em grande medida (apesar das reservas necessárias), ilustra este esquecimento: em 1928, o jornal *ABC* publica uma “lista dos doze autores portugueses mais popularizados” entre os quais não se encontra o nome de nenhum dos produtores envolvidos no primeiro modernismo português (França, 1983: 823; cfr. nota 1). Haverá que esperar pela *Presença* ou por António Ferro, Secretário Nacional de Propaganda, por exemplo, para o início da canonização dos modernistas, ou pelo menos de alguns deles. Enfim, como afirma Elias Torres, os modernistas do *Orpheu* no campo literário português de 1915 “eram considerados pelo geral representantes dumha rapazidada, para alguns carne de psiquiatra, a quem poucos ligavam e menos levavam a sério. A *Orpheu* só sairia em Março de 1915, reforçando nos seus críticos a necessidade de atençom médica” (Torres, 2007: 351-352).

### A Galiza, campo literário e relações com Portugal, 1915

Na Galiza, por seu turno, a implementação do plano cultural (e político) elaborado pelos agentes galeguistas da segunda metade do século XIX (Manuel Murguia, Rosalia de Castro, Eduardo Pondal, etc.) é tarefa de difícil execução. Assim, no período que vai de 1910 até 1916 (ano do surgimento das Irmandades da Fala), período pouco fecundo para o galeguismo político, o emergente sistema literário galego não vai contar com instituições próprias nem com grupos mais ou menos coesos. Alguns produtores, no entanto, intervêm, por exemplo, na revista *Vida Gallega*, adscrita ao regionalismo moderado, que, surgida em 1909, funcionará dentro do campo como defensora da tese regionalista<sup>[14]</sup>. Neste quadro, a trajectória literária de Ramón Cabanillas<sup>[15]</sup> pode

---

como em 1923, para o autor, os modernistas do *Orpheu* não tinham alcançado uma posição delimitada e afastada dos outros “novos”, neste caso os da Renascença Portuguesa (Figueiredo, 1923: 50).

<sup>14</sup> Já no primeiro número o seu director, Jaime Solá, afirmava: “Gallegos somos y amamos sobre todas las cosas a la tierra gallega; pero fuimos siempre, somos y queremos ser españoles” (*apud* Vilavedra, 1997: s.v. “Vida Gallega”).

<sup>15</sup> Ramón Cabanillas (1876-1959), prolífico autor galego ligado nos primeiros anos ao *agrarismo* mas também ao regionalismo, com o que entraria em contacto no enclave galego de Havana, passaria a ser conhecido como o *Poeta da Raça*.

exemplificar, entendemos, as tomadas de posição no emergente campo literário. Comummente, a sua produção é adjectivada como *agrarista*<sup>[16]</sup> até à sua vinculação com o programa ideológico das Irmandades da Fala (cfr. Vilavedra, 1999: 157; Tarrío, 1994: 194-195)<sup>[17]</sup>. De facto, o seu primeiro livro de poemas publicado, *No desterro* (1913), tinha sido prefaciado pelo agente do agrarismo Basilio Álvarez. Por outra parte, os repertórios utilizados conferem-lhe a “centralidade” ao “elemento folclorizante” (Torres, 2010: 163), isto é, privilegiam-se temáticas, no essencial, do mundo rural e de costumes a ele associados, reincidindo nas propostas repertoriais dos produtores galegos do século XIX vinculados ao Regionalismo<sup>[18]</sup>.

No que concerne às relações galego-portuguesas, como indicou Ramón Villares, é notório que, de um modo geral, são menos intensas quando o galeguismo passa por momentos de menor actividade (cfr. Villares, 1983: 303). Este, o máximo interessado na vinculação a Portugal no espaço social galego<sup>[19]</sup>, não tem capacidade organizativa

<sup>16</sup> Como *agrarismo* galego das primeiras décadas do século XX entende-se:

complexo movimento que tenta mobilizar un grupo social, como era o campesinado, que ata aquela non atopara unha expresión propia dos seus intereses, con vistas [...] a obtención das condicións que fagan factíbel a sobrevivencia da pequena explotación familiar no marco dunha economía capitalista [...], e a articulación política dos intereses do campesiñado parcelario galego, ata polo en pé de igualdade cos doutros complexos agrarios existentes no Estado español e cos doutros grupos sociais (Cabo, 1998: 11).

<sup>17</sup> As dúbidas que os manuais de literatura galega apresentam ao classificar (e denominar) este período são bastante elucidativas (cfr. Méndez, 1990: 31; Tarrío, 1994: 192; e Vilavedra, 1999: 150).

<sup>18</sup> Ainda em 1926 um dos agentes do galeguismo se manifestava nestes termos na revista *Nós*:

Alguén pretende que a novela galega teña un marcado celme rural, un arrecendo a terras bravas remexidas pol-o legón, ou pol-as gueifas do arado, á braveza do toxo, á estrume. ¿E por qué non ha poder sere delicada como unha fror de pazo señoril? ¿Ou por qué non há de nos amostrare a vida que hoxe boliga nas nosas vilas e cidades (Leandro Carré *apud* Vilavedra: 1999: 167).

<sup>19</sup> Com origens na segunda metade do século XIX e paralelo à *redescoberta* da Galiza por parte dalguns agentes portugueses (Teófilo Braga, Alexandre Herculano, Leite de Vasconcelos ou Oliveira Martins) (cfr. Cunha, 2007: 16; Torres, 1999), na Galiza, agentes vinculados ao galeguismo, vão recorrer a Portugal como um elemento central, legitimador das suas tomadas de posição. Eduardo Pondal, Benito Vicetto



nem instrumentos para a implementação dos seus planos. O relacionamento com Portugal será protagonizado, sintomaticamente, por Jaime Solá e *Vida Gallega*, nomeadamente pelas suas relações com o enclave galego de Lisboa (cfr. Torres, 2010: 168-9). Segundo Elias Torres:

Frente à normalidade portuguesa, a elaboração dum sistema literário galego é paralela à evidência de uma formulação explícita de autonomia política, nos seus diversos graus até à independência. Não é possível explicar esse processo nem as relações culturais galego-lusas, se esquecermos o funcionamento permanentemente político dessa relação, sobretudo por parte galeguista, e o carácter de *locus privilegiado* que a expressão literária e cultural tem em casos em que a política está interdita ou é pouco rendível (*id.*: 163; itálicos no original).

### Ecossistemas na Galiza

Esboçado o estado dos campos em questão, convém ainda referir o interesse do Grupo do *Orpheu* em dar a conhecer a sua tomada de posição no âmbito peninsular (cfr. Sáez, 2000: 88-95). Neste sentido, do vasto espólio pessoano uma folha manuscrita publicada por Isabel Murteira França apresenta-se como uma pista ineludível. Aparentemente, dá notícia dos nomes e endereços dos destinatários para efeitos de difusão da revista:

Tres o cuatro juicios / Jesús Cano – ‘La Concordia’ – Vigo (Camarada [?]) / 1 D. Miguel de Unamuno – Salamanca / (26/3/1915) / 2 Gabriel Alomar – Palma de Mallorca / 3 Eugenio D’Ors – ‘Institut d’Estudis Catalans’ – Barcelona / 4 Aurelio Rás – Director ‘Estudio’ Barcelona / 5 Alejandro Plana (Crítico) ‘Ateneo Barcelonés’ Barcelona / (g) José M<sup>a</sup>. Jordá – ‘Noticiero Universal’ Barcelona / (g) Claudio Ametlla – Secretario General de la ‘Casa de América’ Barcelona / (g) José Junoy ‘Ateneo Barcelonés’ Barcelona / (g)

e especialmente o historiador Manuel Murguía incorporarão Portugal no discurso inaugural do galeguismo (cfr. Villares, 1983: 305; Vázquez, 1995: 15). Isto irá implicar o surgimento de um espaço propício para o relacionamento, especialmente cultural/literário (fértil até 1936), que provisoriamente denominamos sistema interliterário galego-português.

M. de Montoliu (Crítico) 'Ateneo Barcelonés' Barcelona / 6 Dr. Juan Barcia Caballero Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela / (g) Ramón Rucabado (Crítico), Rua Landers, 5, 1º Barcelona (*apud* França Murteira, 1987: 169)<sup>[20]</sup>.

Destaca-se ainda o facto de a folha ser do “Restaurant ‘Irmãos Unidos’ – Antonio V. Guisado”. Este, o proprietário, era o pai de um dos membros iniciais do Grupo, Alfredo Pedro Guisado<sup>[21]</sup>. Junto a isto, a frase inicial “Tres o cuatro juicios” em perfeito castelhano assinalam hipoteticamente Alfredo Guisado como o autor material do texto ou um dos participantes na sua redacção<sup>[22]</sup>. Em todo o caso, tudo parece indicar que a origem deste plano de difusão, senão todo ele, teria como base os contactos feitos por Mário de Sá-Carneiro na sua visita a Barcelona (cfr. Sáez, 2000: 80 e ss.) e, pelo menos no relativo a Jesús Cano e Juan Barcia Caballero, a rede de relações que Alfredo Guisado teria na Galiza<sup>[23]</sup>.

---

<sup>20</sup> Nesta transcrição, a partir da imagem recolhida na obra citada, tentámos representar, sempre que possível, as marcas gráficas que achámos significativas.

<sup>21</sup> O restaurante Irmãos Unidos, como se sabe, foi um dos locais de encontro dos membros do Grupo. A caixa do restaurante, aberta ou sigilosamente, sufragou parte das iniciativas do Grupo (cfr., por exemplo, Sá-Carneiro *apud* Silva, 2001: 247).

<sup>22</sup> Alfredo Guisado, filho de emigrantes galegos em Lisboa, manteve desde cedo uma vinculação muito estreita com a Galiza; resumidamente: com o enclave galego de Lisboa, com o agrarismo metropolitano e, a partir de 1918, com o nacionalismo galego. Como colaborador habitual do semanário agrarista *El Tea* de Ponte-Áreas (terra da origem familiar), tinha assinado antes de 1915 numerosos artigos de variado assunto em castelhano. Por outro lado, é notório que as constantes visitas familiares à Galiza, assim como a proximidade do Gran Hotel Balneario de Mondariz, importante centro social e cultural na altura, significaram uma oportunidade relevante de acesso a uma ampla rede de relações para o jovem Alfredo Guisado (cfr. Pazos, 2010).

<sup>23</sup> O primeiro, presumivelmente, trabalhava em *La Concordia* de Vigo, o centro urbano mais próximo da terra de origem familiar. O segundo, Barcia Caballero, será convocado em 1921 por Alfredo Guisado como um dos continuadores de Rosalia de Castro:

Rosalía foi a Rainha de cujo séquito ficaram vários nomes: Curros Enríques, Eduardo Pardo, Añón, *Barcia Caballero*, Aureliano Pereira, Lozada, Rodríguez González e muitos outros em cujos corações se embalou o Passado (Guisado, 1921; *itálicos nossos*).

Ora, interessa notar que dos resultados que este plano teve, assumindo que o manuscrito fosse um elemento importante do mesmo, apenas temos conhecimento de dois resultados positivos, ambos na Galiza (cfr. Molina, 1990: 69-71; Sáez, 2000: 92). Em Abril de 1915, Juan Barcia Caballero em *El Eco de Santiago* recebe assim a revista *Orpheu*:

Acompañado de atenta y cariñosa carta recibí el primer número de esta *Revista*, que nace según propia confesión para ser órgano y eco de la nueva generación literaria de la vecina República.

Muchas veces tengo pensado de que dependerá el aislamiento y divorcio espiritual en que vivimos portugueses y españoles; y nunca supe darme cuenta del porqué. Entre nosotros son más o menos conocidas las literaturas extranjeras –y al hablar de literaturas no quiero referirme a las *literarias* meramente, sino también a las *científicas*–: de Portugal casi no sabemos nada. Apenas si uno o dos nombres suenan más que como portugueses como mundiales.

Sospecho que lo mismo ocurre por allá respecto de España. Por mi parte puedo asegurar, que mientras sostengo correspondencia con algunos sabios y literatos de varias naciones, es esta la vez primera que recibo el saludo de un literato portugués. Muchas de mis cosas fueron traducidas al francés, al inglés, al alemán –al alemán sobre todo– y alguna al ruso; acerca de Portugal solo sé por referencia que mi “Arco d’a vella’ figura en una antología portuguesa con una encomiástica nota. Aunque solamente, pues, sea por eso, por establecer corrientes de simpatía y de unión entre los intelectuales de ambos pueblos– pretensión que también declara paladinamente el nuevo periódico –bien venido sea y en buena hora llegue.

Até aqui, o destinatário da missiva dos modernistas (muito provavelmente Alfredo Guisado) regista o desconhecimento, mútuo, segundo ele, no relativo à literatura entre espanhóis e portugueses e pouco mais.

Por de pronto no se le puede negar originalidad: la cubierta y la presentación son de lo más nuevo e inusitado. Y no lo es menos el texto: sus redactores, seguramente jóvenes y por lo tanto valientes y arriscados, se confiesan francamente modernistas y dispuestos a romper los viejos moldes y las tradiciones rutinarias. Y a fe que lo hacen como lo dicen: todo es nuevo allí, la forma, la manera, la métrica y el asunto. Algunos de los trabajos son

verdaderamente extraordinarios, sobre todo por eso, por ser cosa fuera de lo usado y corriente. Haylos también casi incomprensibles: tales son ellos de alambicados *y febriles* –término muy usado por sus autores.

En general sobresalen los trabajos en prosa. Creo que en primer lugar debe citarse *O marinheiro*, de Fernando Pessoa. Aunque sutil y quintaesencia en demasía, tiene verdaderos atisbos de genio y atrae fuertemente a toda alma soñadora y filosófica. Puede ser base de una reputación entera. Entre los *Frizos* de Almada-Negreiros hay algunos verdaderamente primorosos: el titulado *O Echo* y que refiere muy galanamente los primeros celos de Eva, es una joya de filigrana.

También entre los versos los hay muy apreciables, por más que en general adolecen de la *manía modernista* en cuanto a la medida sobre todo. No es que yo por ser viejo ya, esté tan apegado a ello que no transija con nada de lo moderno; sino que creo firmemente que la exageración es condenable siempre. No hay que olvidar el prudente proverbio: “Todo lo exagerado es insignificante”. La *Ode Triunfal*, es enteramente un colmo, un caso fulminante de *cabismo literario*.

E conclui:

Complázcome de nuevo en saludar cordialmente a los noveles escritores y felicitarles por sus arrestos y Buenos propósitos; y si los años y el oficio de tratar con jóvenes casi toda mi vida con ser ya bastante larga, me autorizan para ello, me permito aconsejarles que sin dejar de mirar para adelante como siempre debe hacerse, no olviden del todo a lo que van dejando atrás: también allí hay cosas buenas (Barcia, 1915; itálicos no original).

Juan Barcia Caballero (com perto de 63 anos na altura), médico de profissão e autor de vários produtos literários de repertórios conservadores, estava de alguma forma vinculado ao regionalismo moderado desde finais do século XIX (cfr. Vilavedra, 1995: s. v. “Barcia Caballero, Juan”). A sua crítica não poderia, com certeza, deixar de transparecer certa confusão de conceitos (“*mania modernista*”, “*cabismo literário*”), assinalar a novidade de *Orpheu* e, com a amabilidade a que porventura a proximidade do emissor da missiva obrigava, recomendar os repertórios literários precedentes. Não era, pois, este o interlocutor a que o Grupo do *Orpheu* provavelmente aspirava.

Na mesma altura, aproximadamente um mês mais tarde, provavelmente no jornal viguês *La Concordia*<sup>[24]</sup>, Jesús Cano afirmava:

Todo el brío, toda la fuerza impulsiva de la juventud intelectual portuguesa, ha dejado su bridaje suelto en el galopar de sus nobles ansias, de sus altos anhelos, haciéndose paso por un campo florido sembrado con sus propias ensoñadoras aspiraciones y que se llama *Orpheu*.

Esta revista que algunos han motejado de futurista, no es sino lo contrario de lo que a ese dictado se le quiere hacer significar. Claro está que para jóvenes que sueñan y tienen empeñadas sus almas por celajes de deslumbrador ideal, todo propósito de arte es un marcado *futurismo*. No ya atendiendo al valor de la frase en modernización sino a su estricta equivalencia gramatical.

Se nos antoja que por envolver la idea de esos muchachos –entre ellos algunos ya de significado prestigio literario– en la atmósfera de opio que emana de esa escuela que han dado en llamar *futurista* y para su befa y rebajamiento, calificaron la revista *Orpheu* con ese mote.

La obra de *Orpheu* es ya una realización.

La revista llegó a mis manos y en el primer momento, al observar el detalle modernista de la portada, me creí también ante un fraude escandaloso del buen gusto y la pureza armónica nacida de toda concepción hecha con el aliento de unos pechos jóvenes. Pero, abierto el libro, vi en él que todo era Mayo y el perfume de una floración impoluta y trascendente salía de aquellas bien pergeñadas páginas.

Toda la juventud lusitana está en *Orpheu*, pero toda esa juventud que en algunos pueblos no hay y su ausencia deja notar el más triste yermo de ideal; y por lo tanto de alma, de vida.

<sup>24</sup> César Antonio Molina, segundo a informação manejada, é quem primeiro dá notícia destes dois textos. Localiza a publicação do artigo de Jesús Cano, a partir de informações que a Prof.<sup>a</sup> Maria Fernanda Abreu lhe fornece, na publicação lisboeta *O Século Cómico*, o que, por vários motivos, parece de todo impossível (cfr. Molina, 1990: 69-70). Maria Fernanda Abreu, amavelmente, via correio electrónico, esclareceu o equívoco ao associar a data e local de publicação atribuído por César Antonio Molina a outro texto do espólio de Mário de Sá-Carneiro. Deste modo, tudo parece indicar que o artigo de Jesús Cano foi publicado, na direcção apontada na nota dos *órficos*, em *La Concordia*. Este jornal viguês vinculado ao agrarismo, e do qual hoje apenas se conservam alguns exemplares (cfr. Vilavedra, 1997: s. v. “Concordia, La”), seria um órgão de expressão perfeitamente acessível para o Alfredo Guisado *agrarista*.

Luís de Montalvor, director de *Orpheu*, traza concisamente en el prólogo de la obra de esta revista, su programa. Que es enaltecerlo todo: hermanar las cumbres; concertar el abrazo de Portugal, América y España; pero de ellas ensalzar sólo las plantas pujantes de firme y recia raíz. Sobre esto que es el punto trascendental de *Orpheu* y en el cual el cronista por ver reflejado un rayo lunar de sus ensoñaciones, presta predilección y entusiasmo.

De los trabajos que ponen en la simpática revista hábitos de conciencia literaria, podríamos hablar largamente.

Entre ellos hay un poeta colocado frente a un horizonte luminoso y radiante: Alfredo Pedro Guisado (Jesús Cano *apud* Molina, 1990: 119; *itálicos no original*).

Como no texto de Barcia Caballero, os termos literários parecen usados sem muita perícia; aliás, o *modernismo* citado nos dois casos haveria que adscrevê-lo ao sistema literário espanhol e não ao português. Destacam-se, por outra parte, as alusões que o autor faz à “befa y rebajamiento” que os *órficos* teriam sofrido, patenteando assim que o autor estava a par das polémicas lisboetas em redor de *Orpheu*. Por último, cabe ressaltar o destaque que Jesús Cano outorga a Alfredo Guisado (de “horizonte luminoso y radiante”), alicerçando assim a tese do Alfredo Guisado como intermediário necessário do Grupo na Galiza.

Todavía, nem Barcia Caballero nem Jesús Cano são os primeiros a mencionar o Grupo do *Orpheu*. Meses antes, em *Vida Gallega*, Alejo Carrera Muñoz, emigrante galego em Lisboa e em ocasiões correspondente de publicações metropolitanas, dá a que provavelmente será a primeira notícia do Grupo do *Orpheu* fora de Portugal (cfr. Torres, 2010: 171):

Posee el idioma portugués, como el gallego, un don especial que hace que la poesía lusitana tenga un privilegio sobre la poesía de otros muchos idiomas: la melodía. ¿Habéis paseado ya por las hemosas y encantadoras florestas gallegas impregnadas de una poesía llena de atractivos? ¿Y no habéis recorrido la campiña del Miño portugués y la de Vianna do Castelo á Oporto y los paraísos de Cintra y Estoril? Pues bien; todo ello no es más que una continuación de nuestra adorada Galicia, cuyas tradiciones y psicología son idénticas á las nuestras.

Portugal cantó siempre por voz de poetas, y el más insigne de ellos, Camoens, tenía una costilla gallega.

Hoy puede decirse que la poesía se halla en crisis y por lo menos hay en la lira –como en todas las cosas– disidentes. Los clásicos, como Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Eugenio de Castro, Antonio Correia d’Oliveira, Aberto Monsaraz, Lopes Vieira, Juan María Ferreira, Teixeira de Pascoaes y pocos más de talla, forman un cuadro de brillantes poetas.

Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro, Antonio Ferro, Alfredo Pedro Guisado, Cortés Rodrigues, Augusto Cunha y algunos más, forman outro grupo de jóvenes poetas de la escuela moderna, propiamente dicha, y que ha causado gran vuelvo en el grupo de los Renacimiento.

Un país cuya belleza natural difícilmente puede ser superada por ningún otro, tiene que dar hombres que, dotados de luminosos cerebros, sepan cantar sus glorias. Por eso en el horizonte de la poesía lusitana vemos asomar una serie de trovadores que, triunfantes ó no en su escuela, han de reemplazar mañana á los clásicos que hoy son una gloria de la literatura de Camoens.

Podríamos referirnos á muchas de las valiosas obras de los poetas que hemos apuntado. Todos ellos han escrito obras excelentes que les han consagrado en la pléyade de los literatos de primera fila.

Entre éstos hállase también D. Juan María Ferreira, que se destaca por sus bien inspirados versos (Carrera, 1914; itálico e sublinhado nossos)<sup>[25]</sup>.

Alejo Carrera, além de identificar uma “crisis” na literatura portuguesa e de destacar vários autores, dentre os quais Teixeira de Pascoaes, significativamente identifica os membros do Grupo com a “escuela moderna” assinalando também os desencontros com a Renascença Portuguesa. Alejo Carrera, crítico literário ocasional, teria um conhecimento do acontecer literário português em primeira mão, ao passo que formava também parte do âmbito de relações do enclave galego de Lisboa no qual intervinha assiduamente Alfredo Guisado. *Vida Gallega*, no entanto, não seria o espaço apropriado para a difusão do Grupo de *Orpheu*; expressivamente, não noticia o lançamento da revista poucos meses depois<sup>[26]</sup>.

<sup>25</sup> O texto continua glosando a obra do citado “Juan María Ferreira”.

<sup>26</sup> De facto, a publicação galega já tinha dado notícia do livro de Alfredo Guisado *Distância* (1914). Em 1915, vai também resenhar o igualmente guisadiano *Elogio da Paisagem*, nestes termos:

Alejo Carrera será también o autor de outro dos ecos modernistas na Galiza. No semanário *El Tea*, sob o título “Crónica de Lisboa. Revuelo literario. Los poetas de ‘Orpheu’”, afirma:

Hace unos días vió la publicidad una revista trimestral de literatura que tiene por título *Orpheu*. En ella colabora un grupo de poetas que dan por el nombre de *paúlicos* o sea el nombre de la novísima escuela poética que sus discípulos quieren hacer popular o célebre.

Ese grupo de jóvenes son: Mário de Sá Carneiro, Luis de Montalavôr, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Côrtes Rodrigues, Alvaro de Campos, Alfredo Pedro Guisado y como editor figura Antonio Ferro.

Nosotros quisiéramos conocer a fondo la poesía portuguesa para formular una opinión propia referente a la escuela sustentada por estos jóvenes literatos, que hoy son señalados por las calles como innovadores de la musa lusitana.

Innecesario se hará decir a nuestros lectores que la primera edición se está agotando, porque hoy no hay nadie que no desee leer la ya célebre revista *Orpheu*, tan raras, rarísimas, son las inspiraciones que la misma contiene.

Los llamados paúlicos han aguantado sobre ellos la implacable metralla de la prensa cotidiana lisbonense. Algunos diarios llegaron a dar la palabra al doctor Julio de Mattos, versado en enfermedades mentales.

Residente em Lisboa, Alejo Carrera, assiste pessoalmente ao ataque frontal sobre a tomada de posição do Grupo; admitindo, porém, a sua

---

Gran parte de la juventud literaria del vecino reino entró á roso y veloso por los campos del ‘futurismo y debe tenerse en cuenta esta influencia, la proximidad de esta nueva enfermedad literaria, para disculpar ciertos simbolismos del Sr. Guisado que obscurecen su producción, haciéndola perder esa belleza que presta la diafanidad cuando va acompañada del buen gusto, que este joven escritor posee indudablemente.

Esos ‘futuristas’ no son elegantes, ni artistas, ni poetas, ni nada. Y los escritores que tienen sensibilidad y, sobre todo, buen sentido, deben huir hasta de su sombra. Por esto no nos cansaremos de pedir al Sr. Guisado que ‘beba en su vaso’ –que es de buena medida– y nos se deje infeccionar por la disparatada moda (*Vida Gallega*, 20/05/1916).



falta de habilitação para a crítica literária delega numa das vozes já aqui convocadas, cita *A Capital*:

A Capital lleva su crítica al extremo siguiente:

“Los colaboradores de Orpheu nunca se rebelaron como literaros sinó en manifestaciones idénticas a las que llenan las páginas de la revista, y de ahí no es posible juzgar su valor real. Lo que se concluye de la lectura de los llamados poemas, subscriptos por Mário de Sá Carneiro, Ronald de Carvalho, Alvaro de Campos y otros, es que pertenecen a una categoría de individuos que la ciencia definió y clasificó dentro de los manicomios, mas que pueden, sin mayor peligro, andar fuera de ellos...”<sup>[27]</sup>

Como los lectores de *El Tea* observaran, los críticos literarios de este país no son para bromas. Por otra parte, los llamados paúlicos, que parece tienen la monomanía de los puntos suspensivos, no se atemorizan y continúan a outrance imponiéndose e imponiendo su atrevida escuela, aunque, cómo es natural, no encuentra grandes adeptos en el pueblo.

Sin embargo, ello es un buen síntoma, pues demuestra que hay cerebro y que, cada uno en sus diversos modos de pensar, tiene el buen deseo de legar a su patria una obra de grandeza, literaria (Alejo Carrera, Lisboa, 6/04/1915) (Carrera, 1915).

Sem deixar de registar a crítica negativa a *Orpheu* no seio do campo literário português, o correspondente de *El Tea* (novamente parece notar-se a presença guisadiana<sup>[28]</sup>) fecha o artigo com uma nota positiva.

---

<sup>27</sup> Com efeito, como recolheu Nuno Júdice, *A Capital* tinha publicado o texto:

Os colaboradores do *Orpheu* nunca se revelaram como literatos senão em manifestações idénticas às que enchem as páginas da revista, e daí o não ser possível ajuizar do seu valor. O que se conclui da literatura dos chamados poemas subscriptos por Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Álvaro de Campos e outros é que eles pertencem a uma categoria de indivíduos que a ciência definiu e classificou dentro dos manicómios, mas que podem sem maior perigo andar fora deles... (Júlio de Matos *apud* Júdice, 1986: 61).

<sup>28</sup> No mesmo número, *El Tea* noticia que receberam a revista, enviada por Alfredo Guisado. Este exemplar de *Orpheu* muito provavelmente é o mesmo que hoje consta do espólio do político galego Amado Garra, director de *El Tea*, hoje na Biblioteca Municipal da Câmara Municipal de Ponte-Áreas.

Desde outra perspectiva, sobre o primeiro modernismo português e a Galiza, haveria ainda a possibilidade de mencionar a *presença* da Galiza no produtor mais conhecido e reconhecido do Grupo do *Orpheu* (cfr. Taibo, 2010: 299-307). No sempre ambíguo discurso pessoano (cfr. Martins, 2010: 235), é possível, com as reservas pertinentes, identificar um conhecimento mais ou menos aprofundado da realidade galega (cfr. Fontenla, 1987). Poderia ser aqui também convocada a origem galega do heterónimo Alberto Caeiro que Alfredo Guisado teria encontrado em Mondariz ou presenças galegas na biblioteca pessoana (cfr. Pizarro, 2010: 244); ou dentre o espólio pessoano, com data de 1915: a menção “*El Tea* – artigo para uma columna” e ainda os dois artigos que teria entregado ao galego Enrique Dieste “para publicar em jornaes de Hespanha” (Pessoa, 2009: 39 e 38, respectivamente). Sempre, no relativo a Fernando Pessoa e a Galiza, ao Grupo do *Orpheu* e a Galiza, a pairar a sombra de Alfredo Guisado.

### Um caminho (im)possível

À luz do até aqui dito e partindo de uma focagem mais analítica do que factual, não parece errado afirmar que a difusão das tomadas de posição do Grupo do *Orpheu* na Galiza, nomeadamente da revista *Orpheu*, em 1915, fosse possível, sendo, no entanto, incerta e contingente. Hipotetizando a verdadeira vinculação do manuscrito do espólio pessoano citado aos reais planos de difusão internacional do Grupo, parece evidente que o mesmo, apesar das suas fraquezas, tinha um plano para dar a conhecer a sua produção no Estado Espanhol<sup>[29]</sup>. Este plano teve resultados escassos. Segundo a informação manejada, durante o ano de 1915, a ausência de resenhas, artigos ou notícias da *Orpheu* assim o indica. Não é alheio a isto o facto de a capacidade do Grupo de dar-se a conhecer fora ser bastante limitada: no manuscrito aludido, a maioria dos nomes indicados são de Barcelona, alguns até vinculados à mesma instituição, apenas Miguel de Unamuno (intermediário inexequível dados os seus vínculos com os da Renascença

.....  
 O PRIMEIRO  
 MODERNISMO  
 PORTUGUÊS  
 E A/NA GALIZA  
 (1915): UM CAMINHO  
 (IM)POSSÍVEL  
 .....

Carlos Pazos

<sup>29</sup> Contudo, outros elementos poderiam ser aqui convocados para provar a vontade explícita do Grupo, Fernando Pessoa à frente, de difundir a sua produção fora das fronteiras portuguesas (cfr. Sáez, 2000).

Portuguesa) (cfr. Sáez, 2000: 89-90), Juan Barcia e Jesús Cano, ficariam fora do âmbito catalão.

Ora, face aos fracos resultados noutros espaços, as notícias que na Galiza se publicaram à volta do Grupo e/ou da revista (ou a *presença* galega na produção pessoana) provariam a existência de um caminho possível para os modernistas além Minho; para a exportação (em menor medida para a importação) de repertórios, nomeadamente. O elemento fundamental possibilitador desta relação é, sem dúvida, Alfredo Guisado. Este, graças ao intenso contacto que mantém com grupos na Galiza (e no enclave lisboeta), preferentemente agraristas nesta altura (sem esquecermos o papel do *Balmeario* de Mondariz), consegue encontrar espaços onde dar a conhecer a produção do Grupo, especialmente a dele próprio e da revista. Junto a Alfredo Guisado como intermediário necessário, parece possível ainda assinalar outro factor, não tão determinante em todo o caso, que possibilita a presença do primeiro modernismo português na Galiza: o interesse de alguns grupos e agentes galegos por Portugal, fruto da planificação galeguista. O início do artigo “Poetas Lusitanos” de Alejo Carrera (Carrera, 1914) é transparentemente expressão deste particular interesse por Portugal<sup>[30]</sup>.

Por outra parte, os artigos aqui convocados de *Vida Gallega*, *El Eco de Santiago*, *La Concordia* e *El Tea* também nos indicam que o caminho de difusão traçado pelos *órficos* lusos tinha entraves não menores, chegando mesmo a impossibilitar a transferência dos repertórios modernistas ao campo literário galego (cfr. Torres, 2010: 170). Vários factores, de difícil hierarquização, estão por detrás dessa impossibilidade<sup>[31]</sup>. Aparentemente, em 1915, a debilidade dos galeguistas (sem órgãos de comunicação próprios), os máximos interessados na importação portuguesa, seria um obstáculo decisivo. Ora, na prática, quando estes alcançam certa coesão e contam com instituições próprias vão sobretudo vincular-se à Renascença Portuguesa e ao saudosismo (cfr. Torres, 2008), não aos modernistas ou ao que ainda resta deles. Deste modo, os repertórios modernistas (face aos repertórios

<sup>30</sup> Haveria ainda que acrescentar a relevância, para estes efeitos, do enclave galego de Lisboa. Assim, por exemplo, a atenção que *Vida Gallega* ou *El Tea* dedicam a Portugal surge, em não poucas ocasiões, em função daquele.

<sup>31</sup> Alguns dos quais poderiam aplicar-se, em princípio, às tentativas de difusão no âmbito do sistema literário espanhol.

maioritariamente folclóricos na Galiza), assim como a marginalidade do Grupo na Lisboa republicana, não converteriam a relação com os *órficos* num objectivo consensual nem desejável, antes pelo contrário. Isto está especialmente presente, em maior ou menor medida, nos artigos aqui citados. Por último, o Alfredo Guisado intermediário necessário acabaria por desaparecer, pois, pouco antes da publicação de *Orpheu* 2, distancia-se do Grupo, deixando na prática de posicionar-se como membro do mesmo; assim, a guisadiana rede de relações galega (pouco adequada, de qualquer das formas) deixaria de estar ao serviço dos modernistas. Por outro lado, a acentuação das fragilidades do Grupo depois de *Orpheu* 2 (não conseguem pôr na rua a terceira entrega da revista, lembremos) contribui significativamente para a falta de continuidade da presença *órfica* na Galiza.

## Bibliografia citada

- AGUIAR E SILVA, Vítor (1995): “A constituição da categoria periodológica de *modernismo* na literatura portuguesa” in *Diacrítica*, 10: 137-164.
- BARCIA CABALLERO, Juan (1915): “Crónica literaria. ORPHEU. – Revista trimestral de literatura. Portugal e Brazil-Lisboa” in *El Eco de Santiago*, 6/04/1915, p. 1.
- BLANCO, José (2008a): *Pessoana. Bibliografia passiva, selectiva e temática*, vol. I, Lisboa, Assírio & Alvim.
- \_\_\_\_\_ (2008b): *Pessoana. Índices*, vol. II, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CABO VILLAVARDE, Miguel (1998): *O Agrarismo*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.
- CARRERA MUÑOZ, Alejo (1914): “Poetas Lusitantos” in *Vida Gallega* 65, 20/12/1914.
- \_\_\_\_\_ (1915): “Crónica de Lisboa. Revuelo literário. Los poetas de ‘Orpheu’” in *El Tea*, 63, 9/04/1915.
- CUNHA, Norberto Ferreira da (2007): *A autonomia galega na imprensa periódica portuguesa (1931-1936)*, Monção, Casa Museu de Monção / Universidade do Minho.
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1915): *Características da Litteratura Portuguesa*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- \_\_\_\_\_ (1923): *Características da Litteratura Portuguesa*, 3.<sup>a</sup> ed., revista, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- FRANÇA, Isabel Murteira (1987): *Fernando Pessoa na intimidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- FRANÇA, José-Augusto (1983): “Sondagem nos anos 20 – cultura, sociedade, cidade” in *Análise Social*, vol. XIX, (77-78-79), 3.<sup>o</sup>, 4.<sup>o</sup>, 5.<sup>o</sup>: 823-844.

- FONTENLA RODRIGUES, José Luis (1987): “Pessoa e a Galiza” in *Nós. Revista galaicoportuguesa de cultura*, 7-12: 21-38.
- GUISADO, Alfredo (1921): “Jogos florais galego-portugueses” in *Diário de Lisboa*, 20/05/1921, p. 3.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1995): “O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX, un marco de reflexión” in Arturo Casas (coord.): *Tentativas sobre Dieste*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco, pp. 13-29.
- JÚDICE, Nuno (1986): *A era do “Orpheu”*, Lisboa, Teorema.
- LEONE, Carlos (2005): *Portugal extemporâneo. História das ideias do discurso crítico português no século XX*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 25-107.
- LOURENÇO, António Apolinário (2003): “Introdução” in Alfredo Guisado: *Tempo de Orfeu*, Coimbra, Angelus Novus, pp. XI-XLIX [ed. de António Apolinário Lourenço].
- MARTINS, Fernando Cabral (2010): “A obsessão da identidade (Pessoa e a Ibéria do século XX)” in Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (eds.): *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre España y Portugal (1890-1936) / Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 231-237.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis (1990): *De Pondal a Novoneyra. Poesía galega posterior á guerra civil*, 2.ª ed., Vigo, Xerais, pp. 19-84.
- MOLINA, César Antonio (1990): *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal [Prologo de José Saramago e epílogo de Ángel Crespo].
- PAZOS JUSTO, Carlos (2010): *Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)*, Santiago de Compostela, Laivento.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1983): “Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)” in *Análise Social*, vol. XIX, (77-78-79), 3.º, 4.º, 5.º: 845-873.
- PESSOA, Fernando (2009): *Sensacionismos e outros ismos*, vol. X, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [ed. de Jerónimo Pizarro].
- PIZARRO, Jerónimo (2010): “Otros vestigios” in Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (eds.): *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre España y Portugal (1890-1936) / Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 241-245.
- PORTUGAL, Boavida (1915): *Inquérito literário*, Lisboa, Livraria Clássica.

- S/A (1916): “Bibliografía regional. ‘Elogio da Paisagen’” in *Vida Gallega* 70, 20/05/1916.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2000): *Órficos y ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias (1915-1925)*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura.
- SILVA, Manuela Parreira da (2001): *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- TAIBO, Carlos (2010): *Parecia não pisar o chão. Treze ensaios sobre as vidas de Fernando Pessoa*, Santiago de Compostela, Através Editora.
- TARRÍO, ANXO (1994): *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- TORRES FEIJÓ, Elías J. (1999): “Cultura Portuguesa e legitimación do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)” in *Ler História*, 36: 273-318.
- \_\_\_\_\_ (2007): “Para umha cartografía da tradución literária entre 1900 e 1930. Portugal em Espanha” in Ángel Marcos de Dios (ed.): *Aula ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 347-372.
- \_\_\_\_\_ (2008): “A mais poderosa ponte identitária: Portugal e a Saudade no nacionalismo galego” in *Actas do III Colóquio Luso-Galaico sobre a Saudade em Homenagem a Dalila Pereira da Costa*, Porto, Universidade Católica Portuguesa [no prelo].
- \_\_\_\_\_ (2010): “Relacionamento literário galego-português. Legitimación e expansión com Sísifo ao fundo”, in Antonio Sáez Delgado e Luis Manuel Gaspar (eds.): *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre España y Portugal (1890-1936) / Relações literárias e artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*, Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 163-185.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1995): “Portugal-Galicia, Galicia-Portugal. Un diálogo asimétrico” in *Colóquio / Letras*, 137/138: 5-21.
- VILAVEDRA, Dolores (coord.) (1995): *Diccionario da literatura galega I. Autores*, Vigo, Galaxia.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (1997): *Diccionario da literatura galega II. Publicacións periódicas*, Vigo, Galaxia.
- \_\_\_\_\_ (1999): *Historia da literatura galega*, Vigo, Galaxia.
- VILLARES, Ramón (1983): “As relacións da Galiza con Portugal na época contemporánea” in *Grial*, 81: 301-314.



# APROPRIAÇÕES RETRATÍSTICAS: 3 CASOS (EM PARTE) PORTUGUESES

Eunice Ribeiro

UNIVERSIDADE DO MINHO, CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

**1. DE ENTRE OS MAIS VULGARIZADOS ESTEREÓTIPOS QUE SE REPORTAM AO FENÓMENO RETRATÍSTICO**, um deles tem-se revelado de difícil refutação: refiro-me à comum concepção do retrato como uma invenção artística predominantemente ocidental. O trajecto histórico do retrato, enquanto prática cultural, parece demonstrar, de facto, o seu notório florescimento em espaços culturais particularmente autoconscientes, capazes de verbalizar conceitos de identidade tecidos em torno das noções do individual e do único, sobrepondo-se a conceptualizações do geral e do colectivo. Sobretudo a partir da Renascença europeia, e expandindo-se rapidamente pelos séculos seguintes, a ideia ou, se preferirmos, a ilusão de uma subjectividade individual viria a sustentar géneros literários como a biografia e a autobiografia (não ocasionalmente propostas em versão ilustrada), bem como a construir-se como objecto de ulteriores estudos psicológicos e dissecações da “personalidade”. Tal como a destilou a filosofia romântica, o conceito moderno de personalidade tem poucas semelhanças com aquele já detectável em finais da Idade Média e durante o Renascimento, de ordem mais quantitativa do que qualitativa, como a recortou Jan Mukarovsky (1990) numa conhecida conferência que proferiu em 44, fruto de uma vontade consciente e de uma habilidade objectivamente verificáveis. Em suma, um «subjectivismo» que representou no fundamental, para o artista, consciência técnica, social e profissional,

63

APROPRIAÇÕES  
RETRATÍSTICAS: 3  
CASOS (EM PARTE)  
PORTUGUESES

Eunice Ribeiro



reformulando um estado anterior de anonimato e de renúncia à «personalidade» própria imposto por um paradigma de obrigações miméticas pensado em função e a partir do objecto e da ordem do real. A radical *mudança* introduzida, neste ponto, pelo Romantismo decorre directamente da nova concepção de espontaneidade criadora: «A obra aparece, de repente, como a expressão autêntica da personalidade do autor, como réplica “material” da sua constituição psíquica: é um processo tão espontâneo como a formação de uma pérola.» (*id.*: 277) O tropo congrega em si um *privilégio* e uma *maldição*, nos termos intencionalmente heroicistas de Mukarovsky: na sua génese toda ela interior e pelo interior, a pérola representa o correlato objectivo de uma singularidade absoluta, o lugar simbólico de uma “autoria” social e esteticamente interpretável como autoridade e/ou como orfandade. Daqui herdará a tradição modernista aquele “excessivo” fechamento e aquela “excessiva” auto-reflexividade que a aproximam, no entender de Pinto de Almeida (2002), de um fenómeno *autista*, estritamente disposto a comunicar um somatório de experiências individuais fora de qualquer capacidade negocial com os contextos e as figuras da historicidade:

Isto é, a exprimir legitimamente (ou autolegitimadamente) os sinais exemplares de uma individualidade ou de um individualismo, quer do lado do artista e da própria obra de arte, quer do lado do espectador, fundando sobre a relação estética e pretensamente ontológica que os liga – mediada pela obra de arte entendida como modelo e objecto exemplar dessa relação – valores e princípios de interpretação supostos ascender à categoria de universais. (*id.*: 45)

O retrato moderno, como o prodigalizou a tradição quincentista holandesa e italiana, surge como instrumento fulcral desta hiper-subjectivação votada ao encarecimento do sujeito e à afirmação de autoria(s) e de cruzamento de singularidades, quer o pensemos na vertente quantitativa/representativa, como arte (ou técnica) de captar semelhanças *polo natural*, quer o encaremos na linha de uma metafísica de *presenças* enquanto espaço de revelação do carácter, da psicologia ou da “alma” individual. Individualidade que veio a compreender-se bilateralmente como confronto de individualidades – a do artista e a do modelo (subtraímos para já a dos públicos) –, mau grado o que nestas

recíprocas contaminações e projecções de sujeitos já se adivinhe de problemático para o próprio conceito.

A ocidentalidade do retrato, i. e. a ideia de uma identidade como individualidade representável ou facializável, foi decisivamente posta em causa pelas propostas duchampianas nas primeiras décadas do último século. Ao expor, em seus múltiplos travestimentos auto-retratísticos, a dependência estreita entre o privado identitário e o jogo dos papéis sociais e dos estereótipos culturais, Duchamp reequaciona o rosto ou a *face* – a sede institucional do identitário ocidental – como construção social de uma aparência, na esteira daquilo que Deleuze e Guattari (1980: 205-234) entenderão mais tarde nos termos de uma *visagéification*: uma operação de sobrecodificação no sentido da “superficialização” ou da “paisagização” do corpo, um processo autoritário de gestão de subjectividades e significâncias que o convertem, a partir da face, em máscara e inumanidade. «Oui, le visage a un grand avenir, à condition d’être détruit, défait. En route vers l’assignifiant, vers l’asubjectif.» (*id.*: 210)

O retrato pós-moderno, em nome de alegáveis e variadas razões, parece ter acolhido como projecto seu a remoção da face do seu estado de subjectivização socializada ou institucionalizada, propondo formulações da identidade dissociadas quer de uma iconografia de aparências e semelhanças físicas, quer de uma noção de individualidade univocamente definível. A latitude do identitário contemporâneo é abrangentemente movediça, conjugando componentes sociais, profissionais, psicológicos, étnicos, etários, sexuais, parcialmente formatados em função de expectativas e contingências históricas e contextuais. «These aspects of identity», cito agora Shearer West, «cannot be reproduced, but they can only be suggested or evoked. Thus although portraits depict individuals, it is often the typical or conventional – rather than the unique – qualities of the subject that are stressed by the artist» (2004: 11).

A identidade pós-moderna distanciou-se, de modo categórico, de toda a perspectiva singularizadora donde emergira a personalidade romântica, equacionada como uma espécie de “núcleo” integrativo e diferencial e como uma “unidade” representativamente demonstrável. A formulação alternativa de uma identidade fragmentária, descentrada, instável ou dissipativa que o século XX produziu reconduz-se a causas prováveis e paralelas. Brilliant recorda-nos algumas:

In the twentieth century the traditional view of the fully integrated, unique, and distinctive person has been severely compromised by a variety of factors, commonly accepted as causing the fragmentation of self and the perceived decline in the belief that the ‘individual’ is a legitimate social reality. The alleged causes are well known: psychology’s dissolution of the concept of the rational human being, Marxist notions of a non-distinctive social existence, sociologists’ and social historians’ insistence on the social rather than the personal nature of identity, philosophers’ doubts about the nature or reality of the self, and the anxious decentring and fragmentation of human experience in the modern age, characterized by the disruptive force of world wars, atom bombs, mass culture, and the broken hegemony of the West over world politics, and so forth. (Brilliant, 2002: 171)

Esta moderna retracção da “individualidade” levada até ao ponto de erosão da própria ontologia do *self*, como aponta Brilliant, enca-minha progressivamente o retrato para versões vestigiais, críticas e paródicas, que o auto-referem nos termos anti-heróicos da procura ou da espectralidade, ou o expõem como confecção deliberadamente aleatória, em alternativa ao seu proclamado e idealizado projecto “revelador”: «If identity is a flexible concept», anota o mesmo crítico, «then defining the relationship between the original and his portrait is surely problematic.» (*id.*: 59) Os regimes de indexalidade e de referência indirecta, abundantes na retratística mais recente, aliados a uma ênfase corporal que problematiza e repolitiza a relação do sujeito com o (seu) corpo e com o corpo social, são índice de uma substantiva deslocação do retrato relativamente a matrizes denotativas de representação, rumo a uma desfacialização que assinala os ardis da *impersonalização* retratística, i. e., a fabricação de personalidades “sintéticas”, rigorosamente enxertadas em contentores identitários autorizados. O que obviamente equivale a uma agressão pelo menos tripla: cultural, conceptual e categorial – trata-se enfim de desmas-carar o retrato como fraude representativa, em suma, como fraude ocidental.

2. Aparentemente definidores das formas culturais contemporâneas, os esquemas replicativos que sustentam as práticas citacionistas e

apropriacionistas<sup>[1]</sup> mais recentes interessam particularmente às novas (in)conveniências do retrato pós-moderno. Opondo-se à partida a uma ideia de “originalidade” como autoria pura e como pura autoridade, ou como autoridade sem herança, a citação projecta o acto criativo num tempo e num espaço cultural cuja específica conformação torna consciente (em afirmação positiva de valor educativo), ainda que para a tornar instável (em denegação perversa daquele seu papel). É na instabilidade que Omar Calabrese fará justamente radicar a «geometria não euclidiana da cultura» a que chamou neobarroca (cf.1999:185-195), donde a citação actual retirará também a sua diferença qualitativa: se, quantitativamente encarada, a citação não parece afinal exclusiva da pós-modernidade, é na sua qualidade *instável* que o pensador italiano localiza a sua marca específica. A *citação neobarroca*, além de ser sobretudo “efeito de texto” não sujeitável a uma averiguação de autenticidade, não se limita a reler ou a reproduzir o passado, mas *renova-o e desloca-o* – como também desloca o presente ao submeter ambos os tempos a uma interpretação relacional. Deslocamentos que se compreenderão agora já não enquanto estabilizações das fontes de acordo com uma tendência para a fixação e para a estereotipia, mas pelo contrário como gesto de ambiguição em prol da deriva dos significados e/ou das formas. Regressando a Calabrese, os artistas contemporâneos não são exactamente, neste sentido, “citacionistas” ou “anacronistas”, uma espécie de «eclecticos com nostalgias regressivas» (*id.*: 194): são fundamentalmente demolidores da cronologia e da sintaxe histórica, fabricantes de uma *distopia* em que a história se dissolve numa actualidade que é absoluta sincronia e síntese de tempos.

---

<sup>1</sup> No que diz respeito a âmbitos não verbais, como o visual ou o musical, o recorte conceptual das noções de ‘citação’ e de ‘apropriação’ torna-se particularmente ambíguo e escassamente descritível com base nas categorias distintivas da ‘inserção’ (assinada) *versus* ‘incorporação’ ou da ‘literalidade’ *versus* ‘recriação’. No contexto estrito deste ensaio, entenderemos por citação visual os casos em que uma imagem refere implicitamente uma outra imagem que toma como princípio temático-estrutural; consideraremos como apropriação visual aqueles outros casos em que uma imagem ou excertos reconhecíveis de uma ou de mais do que uma imagem servem de material compositivo a uma segunda imagem que a(s) recontextualiza transformativamente. Não obstante, e numa acepção abrangente, partindo do princípio de que qualquer citação implica uma recontextualização e uma conseqüente transformação semântica, incluiremos o gesto citacional no âmbito do gesto apropriacionista.

Os objectos neobarrocos ou relidos por uma poética neobarroca adquirem o carácter de «estar sempre aqui». Onde o «aqui» inclui indistintamente toda a história, e consiste numa *actualidade* como concomitância de todos os tempos e directamente como coexistência até do possível com o efectivo. (*id.*: 195)

Diria que estas conclusões de Calabrese saem sobrejustificadas no primeiro confronto estético que aqui gostaria de propor com a obra plástica de José de Guimarães, particularmente a “nova figuração” que, a partir dos anos 70, se começa a delinear na pintura deste artista português. O eclectismo de referências suportado por uma recorrente predação citacionista, que se expande ora na esfera da arte “cultura” europeia ora numa herança multiculturalista onde se destaca a sua pessoal experiência africana, tem sido repetidamente apontado como marco sinalizador da arte de J. G. (cf. Pereira, 1995: 614, 619). Nunca se trata porém, em Guimarães, de reaver, num sentido épico ou trágico, os grandes relatos e mitos da história da cultura, ocidental ou outra(s), mas antes de erguer, a partir deles, um *alfabeto lúdico* que reescreve na tela, simultaneamente como puras formas e como espessos criptogramas míticos, o próprio jogo do mundo: «Tanto festa de signos como signos em festa», assim o sintetizou Eduardo Lourenço (2001: 15-16) num tão penetrante quanto breve relance sobre o trabalho do pintor. Entre a transliteração do real e a auto-referência, entre o figurativismo e uma iconicidade provocatoriamente autónoma, entre a recapitulação da ocidentalidade iconográfica e a prolixidade das remissões culturais, entre a inspiração primitivista e a sensibilidade cubista ou *pop*, a obra de J. G. – pensemo-la ao nível dos métodos, das técnicas ou dos temas – lê-se e vê-se sincreticamente como *convergência* ou como *aglutinação* (Busca, 2001: 99). O que daí resulta não é apenas somatório ou produto: da hibridação de iconografias e paradigmas culturais reverte o crédito de uma nova ordem pictural e histórica, ou trans-histórica, e trans-fronteiriça. Uma ordem que se desenha precisamente na confluência do «possível» com o «efectivo», a que se referia Calabrese, uma ordem que parte da citação múltipla para a metamorfose, definindo aquilo a que Christine Buci-Glucksmann chamou, em alusão ao viajante mítico das asas de cera, um *princípio icariano*: «O icarismo é a paixão dos viajantes, o sinal dos valores de evasão, de transparência e ligeireza e o símbolo de “entre-mundos” sempre arriscados.» (2001: 184).

Sem deixar de saudar os lugares e os mitos fundacionais, a pintura de J. G. projecta-os (ou desloca-os) para esse *entre-mundos* que é suspensão a-histórica, navegação numa “rota média”, entre a água e o fogo, e que não se faz sem risco nem sem perturbação. *Arte Perturbadora. Manifesto aos pintores inconformistas* foi, de resto, o título do seu primeiro manifesto publicado em Luanda, em 1968, num explícito *engagement* com esse risco inerente a todo o nomadismo e a todas as cartografias da errância, indissociáveis de uma mais ou menos radical instabilização das formas culturais, neste caso também, das formas estéticas.

*Gioconda Negra*, de 1975,<sup>[2]</sup> parece-me um exemplo eloquente da sintaxe plástica de Guimarães, da sua *maneira* própria de extrair das diferenças culturais, que deliberadamente explora não raro a partir dos seus modelos mais canónicos, esquemas abstractos de criação e composição aptos a introduzir um elemento de turbulência – e portanto um elemento degenerativo ou dissipativo – no processo de recenseamento dos “originais”. O método não é novo: todos o sabemos como herdeiros compulsivos (e ainda assombrados) de Duchamp. E confirma, por outro lado, o “barroquismo” que Buci-Glucksmann (cf. *id.*) também relevou na atitude provocatoriamente contemporânea do pintor: no fundo, encontramos sempre perante uma mesma visão dinâmica e entrópica de deslocação, metamorfose e recomposição, pondo em causa o espaço plano da representação em prol do encurvamento e da dobra enquanto geometria de acesso a uma pré-história do visível, necessariamente transcultural.

A *Gioconda Negra* de Guimarães é produto de uma “má leitura” premeditada que equaciona expectativas culturais, numa reavaliação da tradição pictórica europeia algo próxima da que Picasso ensaiara, em princípios do mesmo século, nas suas *demoiselles*. De entre as inumeráveis citações pós-duchampianas do retrato de Leonardo, posicionáveis quer no âmbito da cultura “séria” quer no da cultura mediática,<sup>[3]</sup> a versão de J.G. parece-nos talvez menos interessadamente dessacralizadora do que ambigüizadora e miscigenadora.

<sup>2</sup> *Gioconda Negra* (1975). Acrílico sobre tela, 100x81 cm. Coleção particular. Ver reprodução desta obra de José Guimarães em *José de Guimarães – Retrospectiva 1960-2001*, Câmara Municipal de Lisboa /Quetzal Editores, p. 123.

<sup>3</sup> Recordem-se, entre outros exemplos, a proposta de Malevich *Eclipse parcial. Composição com Mona Lisa*, a releitura de Dalí (via Duchamp) e o seu auto-retrato

Claramente inspirada na arte africana, com sobreposições de estilemas cubistas e da arte *pop* e resquícios de iconografia esfíngica, o “retrato” de Guimarães converte plástica e culturalmente o modelo representativo tradicional ao propor um tratamento analítico do corpo, fraccionado e rearticulado em grandes unidades ou morfemas plásticos (reutilizados noutras telas do pintor), ao mesmo tempo que transforma a figura num objecto simbólico híbrido, uma espécie de totem contemporâneo. Não sobram aqui resíduos de alguma intimidade biográfica individualizável: pelo contrário, o que se expõe resulta de um desalojamento ou de uma desapropriação de uma qualquer *persona* retratada em prol da fragmentação e da recodificação do que poderemos supor como o próprio sujeito pictórico ocidental. Não só na medida em que a unidade figurativa é desmantelada e oferecida como um *puzzle* ou um provável *assemblage* lúdico, promovendo uma leitura estritamente composicional que a numeração das “partes” corporais e cenográficas (num hábil aplanamento da distinção figura/fundo) orienta; como também no sentido em que a nova imagem obstaculiza o consumo directo do *western canon* ao submetê-lo a uma mixagem intercultural diversamente enigmática. «[R]econquistar a Europa, sem esquecer a África»: na leitura de Léglise-Costa (2002: 317), a *Gioconda Negra* constituiu a primeira ilustração deste propósito estético de J. G. A sê-la (opto por desinvestir a formulação de Léglise-Costa de alguma obsolescência eurocêntrica que ainda parece conter e que não creio encontre repercussão significativa na obra do pintor, salvo aqui, ainda, pela recapitulação de um processo de “tema e variação” característico da prática artística do Ocidente que o próprio título do quadro confirma) – a sê-la, dizia, a *Gioconda* de Guimarães propõe-se-nos como possível retrato-síntese de culturalidades ou de identidades culturais tendencialmente multicentradas e coalescentes.

---

como *Gioconda*, ou a versão *pop* de Warhol *Thirty Are Better Than One*, ou ainda as mais recentes recriações de Fernand Léger, Botero, Basquiat ou Morimura. No que concerne a cultura digital, dezenas de variações sobre este ícone da cultura ocidental encontram-se acessíveis em <http://www.megamonalisa.com>

3. O *retorno do real* promovido pelo paradigma pós-moderno coloca-se já em moldes distintos numa proposta mais recente de Rui Serra,<sup>4</sup> ainda que, coincidentemente, dentro da mesma genealogia de referências canónicas (e contracónicas) que vão de Da Vinci a Duchamp. O sistemático recurso à apropriação de imagens alheias, auto-sacrificando a expressão própria e o virtuosismo da prática plástica, a relação com a cultura mediatizada e a afirmação da intencionalidade política do trabalho pictural constituem linhas demarcadoras da intervenção artística de Serra, à semelhança de vários outros artistas desta geração de 90. Comentarista regular do seu trabalho, Alexandre Pomar tem insistido na dimensão reflexiva das propostas de Rui Serra que reactualizam a interrogação sobre os meios e o sentido da arte na sociedade actual:

Ao trocar a representação «original» pela apropriação de imagens que já são reproduções mediatizadas, o pintor suspende a ambição demiúrgica da criação artística para, modestamente, se colocar no terreno do comentário e da reflexão, inscrevendo-se numa corrente auto-crítica da arte do século XX. Trabalhando com imagens escolhidas, também rejeita o exercício expressivo de uma subjectividade tida como soberana, anula o gesto projectivo de uma intimidade distanciada do mundo, para impor a neutralidade máxima de uma constatação introduzida no espaço convencional da arte. Mas essa neutralidade nunca é o jogo da banalização das imagens e da denegação da arte (o que a prática manual da pintura sublinha). Os quadros de Rui Serra não são apenas uma pintura de actualidades, transportam uma rede de questões e de referências que se multiplicam em interrogações sucessivas. São também um questionamento da tradição da arte e do quadro cultural que a legitima, ao mesmo tempo que se aplicam numa análise dos mecanismos e condições da sua própria recepção. (Pomar, 1999)

Dentro desta lógica de produção e afirmação artística aberta ao campo social e político, a proposta de Serra que agora nos ocupa retoma em vários sentidos a lição duchampiana: ao produzir um *ready-made*, reapropriando-se do já-feito (com várias réplicas, como se sabe) do

<sup>4</sup> Rui Serra, *L.H.O.O.Q.* (1993). Reproduzido em Almeida, Bernardo Pinto de (2002), *Transição - Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 44.



artista francês sobre o aurático retrato leonardesco<sup>5</sup> e que aqui retorna explicitamente em título; e, por outro lado, ao dar continuidade a todo um processo mais ou menos autofágico de reavaliação de uma cultura por ela própria num sentido libertadoramente irônico e contra-institucional.

O controverso título *L.H.O.O.Q.* tomado de Duchamp serve de chave de leitura ao conjunto de trocadilhos que o retrato de Serra parece abrigar. Sem ele, dificilmente leríamos esta efigie de Lenine segundo este rumo intertextual ou lhe subentenderíamos, arrastada pela associação verbal, a imagem paródica da Gioconda masculinizada do mesmo Duchamp (e a esta porventura o suposto auto-retrato do pintor quinhentista), desenrolando retrospectivamente uma primeira charada de gênero e identidade sexual que já se tinha colocado antes.

Como Brilliant (*op. cit.*) deixou claro, o nosso imediato reconhecimento do retratado, no que diz respeito à representação de figuras públicas como chefes de Estado ou líderes populares, depende de um processo de replicação deliberada e tendenciosa de uma imagem-*standard* do modelo: a identificação ocorre graças a uma associação nome-figura longamente repetida e memorizada, de acordo com um procedimento que rasura a “individualidade” a favor da “historicidade”. O corpo político é necessariamente inalterável e por consequência recuperável a partir de qualquer retrato que retenha o suficiente da sua imagem sintética para tornar a identificação segura: a *persona* torna-se invisível para sobressair o *signo*. No caso, o signo-Lenine:

[...] the identification of ‘Lenin’ is not a matter of fortuitous discovery but is a foregone conclusion, so deeply has this association of name and image been embedded in the people’s consciousness through constant reiteration. The transfer is so forceful that the individuality of the man itself once known as Vladimir Ilyich Ulyanov, has been transcended by the historical entity – LENIN – he has become. [...] But portraits of this kind raise the question as to whether this image of Lenin could ever be a matter of simple denotation, even if the readily identified portrait, in effect, embodied what all the symbols that signified ‘Lenin’ to the people of the Soviet Union had in common. (Brilliant, 2002: 47)

<sup>5</sup> Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919). Lápis sobre uma reprodução da Mona Lisa, 19,7x12,4 cm. Coleção particular. Cf. <http://www.artlex.com/ArtLex/d/images/dada.lhooq.lg.jpg>

Ao fazer uso de uma reprodução mecânica de um retrato de Lenine, legendando-o com o título duchampiano, Serra não pretende sinalizar qualquer *self*, mas tornar provocatoriamente ostensível (aproveito aqui a possível leitura fonética em inglês do dito título) um trocadilho simétrico ou bifronte entre duas imagens do poder – político e estético, ou estético-cultural – a saber, Lenine e a Mona Lisa de Leonardo. Por outras palavras, o que se deixa insinuar é a possibilidade de conversão da imagem estética em imagem política e, inversamente, a hipótese de uma imagem política esteticamente confeccionável. O recurso deliberado a técnicas e suportes do quotidiano, resultando numa reprodução grosseira ou pouco apurada, a preto e branco, de um retrato do líder soviético em claro estilo foto-cartazístico, permite também aqui entabular um diálogo implícito entre arte culta e arte de massas, acrescentando à erosão de “individualidades” a erosão de “originais” ou de signos de “originalidade”. Nesta medida, este trabalho de Serra incorpora um óbvio sentido crítico que arrasta o artístico para fora de um modelo de singularidades e singularizações e de conteúdos de pura estetização, accionando um *poder diferidor* (Almeida, 2002: 59) conceptualmente dominante nos mecanismos da criação artística contemporânea.

4. A perda de um reconhecimento identitário tem vindo a sinalizar a maior parte das actuais aproximações retratísticas, convertendo o tradicional espelho narcísico num caleidoscópio de imagens explodidas e metamórficas. O processo de desmontagem sistemática das identidades a que assistimos contemporaneamente envolve no geral espaços de representação tensivos onde as formas se oferecem ainda “em formação”, jogadas em campos de forças que as destematizam enquanto estruturas figurativas estáveis e organicamente coesas. Grande parte das mais recentes propostas artísticas de Noé Sendas, em instalação ou vídeo, concentra-se nesta tontura violentamente desidentificadora das sociedades hodiernas, tendentes à deriva e à desconfiguração: *perda* e *abandono* são temas cuja centralidade na obra deste artista tem sido assinalada (cf. Almeida, 2002: 103). Em todo o caso, a forte inquietação que emerge dos vários cenários de desterritorialização e anonimato que esteticamente concebe, contrapontuam-se por uma frequente preocupação reconstrutiva ou reunificadora igualmente evidente.

Memória, por um lado, e consciência transformadora, por outro lado, são ingredientes que têm situado ambigualmente a produção de Sendas entre a apropriação, a colagem e a re-criação ou a re-autoria, segundo um modelo de absorção e fluidez com prováveis raízes na prática do desenho e ao mesmo tempo próximo da estratégia do sampler ou do DJ: «to set up a relationship through flux», no oportuno comentário de Delfim Sardo. Recordemos um pouco mais desse texto que serviu de prefácio a uma exposição de Sendas, em 2000, na Kunstlerhouse Bethanien, em Berlim:

The work of Noé Sendas has its roots in drawing, from the use of drawing as a means of establishing a thought in visible form. From this, and through his interest in the cinema, he defines new spheres in which images are used. These images are frequently drawn from the world of cinema, at other times the artist himself films them. In either case they always become images collected by him, at first or second-hand, creating a new authorship, which comes out in the handling of a reworked context. The work of Noé Sendas never starts from the idea of taking possession of something. We are not dealing with a question of ownership or appropriation but re-use, of putting a form together, a new split from a crack, which already exists. [...]The resultant fabric is not based on the notion of collage but rather on a more fluent, more absorbent model, something like the strategy of a DJ. This method of bringing the work to the public makes the artist a kind of sampler, someone who uses sight and sound, whatever its source, to set up a relationship through flux. (Sardo, s/d)<sup>[6]</sup>

As figuras do *caçador* e do *coleccionador* que titulam trabalhos de Sendas personificam-se desde logo no próprio artista, «a Benjaminian collector with an eye for encounters» (cf. *Artfacts.net*, 2008), como alguém o quis já definir, no seu persistente exercício de provocação de uma memória involuntária que quase sempre desagua numa espécie de presente beckettiano, de espera e de suspensão.

Detenho-me nesse projecto auto-retratístico de 2007, *O coleccionador* (inicialmente exibido no Museu da Electricidade, em Lisboa),<sup>[7]</sup>

<sup>6</sup> Bernardo Pinto de Almeida refere a autoria deste texto, que cita parcialmente na versão portuguesa, a Delfim Sardo (2002: 102).

<sup>7</sup> Noé Sendas, *O coleccionador* (2007). Ver imagens deste projecto de Sendas em [http://www.saatchi-gallery.co.uk/stuart/StudentArt/ast\\_id/19851](http://www.saatchi-gallery.co.uk/stuart/StudentArt/ast_id/19851)

onde voltam a conjugar-se processos de apropriação, fragmentação e jogo combinatório, dos quais resultará um produto genologicamente híbrido que integra pintura, fotografia, escultura, instalação e técnica digital. Situando-se como “sucessor” dos desmantelamentos corporais de Bacon e directamente inspirado pelo conceito benjaminiano do “coleccionador”, como desenvolvido em *The Arcades Project* (um projecto que remonta a 1927), Sendas esculpe a figura de um coleccionador de retratos em cujo rosto um espelho côncavo vai reflectindo as imagens à sua volta: uma galeria de 21 composições retratísticas, cada uma delas construída por montagem digital de dois auto-retratos de artistas de épocas e filiações estéticas diversíssimas: reconhecem-se excertos plásticos cuja proveniência se situa entre o Renascimento e a actualidade: Dürer, Rafael, Goya, Rembrandt, Degas, Velásquez, Aurélia de Sousa até Magritte, Warhol, Bruce Nauman, Robert Mapplethorpe. Expondo a crónica truncada ou intervalar do identitário ocidental, estes fragmentos retratísticos desarqueologizados e ao que parece fortuitamente reagrupados no interior de cada moldura e na órbita assaz imprevisível das vinte e uma montagens retratísticas encontrariam ainda assim uma possibilidade de reordenação enquanto peças (sequestradas) da identidade “central” do *coleccionador*, todavia inconclusa ou interrompida. «Converto a minha exclusão em imagens» (Barthes, 1998: 169): a instalação de Sendas ergue uma geometria do diferimento que aqui me parece também bastante próxima daquela que subjaz ao discurso amoroso/retratístico barthesiano, identicamente dramático e fragmentário.

É o próprio autor quem se refere a esta sua produção como uma *tentativa* de auto-retrato cujo resultado «é mais que apenas a soma» (cf. Rato, 2007<sup>[8]</sup>). Confrontamo-nos, portanto, com a ideia de um “limite ilimitado” do espaço retratístico, organizado como um campo magnético em torno de um centro-espelho e onde se produzem circuitos complexos de reflexos, refrações, sobreposições, os quais vão por sua vez recompondo num xadrez mutante (recordando, em parte, o *xadrez surrealista* de Man Ray<sup>[9]</sup>) o conjunto das peças faciais intervenientes: conjunto não-fixo ou parcialmente aleatório que inclui também cada um

<sup>8</sup> Agradeço a Adelina Gomes a disponibilização deste artigo de imprensa.

<sup>9</sup> Man Ray, *Échiquier surréaliste* (1934). Cf. [http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/fileadmin/templates/images/surrealisme/zoom\\_phot\\_man\\_ray.jpg](http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/fileadmin/templates/images/surrealisme/zoom_phot_man_ray.jpg)

dos observadores/espectadores que se introduza no espaço sinérgico da instalação. O resultado «é mais que apenas a soma»: reencontramos eventualmente aqui uma espécie de estrutura profunda retratística que talvez admita aquela *leitura cubista* que ainda Barthes propunha para o retrato “realista”, uma leitura dos vários blocos semânticos, descontínuos e justapostos, com os quais se compunha o sentido *suplementar* e *atópico* da figura retratística.

[...] les sens sont des cubes, entassés, décalés, juxtaposés et cependant mordant les uns sur les autres, dont la translation produit tout l'espace du tableau, et fait de cet espace même un sens *supplémentaire* (accessoire et atopique): celui du corps humain: la figure n'est pas le total, le cadre ou le support des sens, elle est un sens de plus: une sorte de paramètre diacritique. (Barthes, 1970: 67-68)

O facto de Sendas mostrar, nesta como noutras obras suas, uma notória preferência pela rejeição do rosto e pelas desfacializações permite-nos reavaliar o *sentido* dessa *figura* retratística enquanto espaço semântico dinâmico: enquanto cena. Não soma, mas sobra de sentido(s): qualquer coisa como um predicado ulterior ou um parâmetro diacrítico, seguindo a nomenclatura barthesiana, que sinaliza um excesso, não (re)posicionável no primitivo corpo retratístico, quiçá à semelhança do caco excessivo do vaso partido de Pessoa/Campos. O manequim de proporções hiper-realísticas situado no eixo da instalação, em clara função de duplo do artista, é na verdade um centro impermanente e continuamente recentrável em função das alterações cénicas que o próprio espaço “orbital” da instalação acolhe e promove. Como também sugeriu Delfim Sardo (*art. cit.*), recuperando por sua vez referências deleuzianas e beckettianas, as estratégias de Noé Sendas definem um conceito teatral através do qual se recoloca a questão da “presença” a partir da dúvida sobre a sua própria possibilidade.

Assimilando uma ideia de instabilidade e de intersubjectividade escassamente compatível com modelos tradicionais de singularização e de unicidade individuante, o retrato contemporâneo vem assumindo-se como um processo construtivo de hipóteses ou de projectos identitários que integram o *outro* ou, mais abrangentemente, o *real* no seu espaço de referência – que não, compulsivamente, espaço “representativo”. Nas propostas que aqui trouxemos de três artistas portugueses, em

vertentes distintas – mais marcadamente culturalistas, politicamente vectorizadas ou mais ontologicamente “personalizantes” – a percepção dinâmica e incorporadora desse real encontra na atitude apropriacionista e no recurso a objectos descontínuos como material artístico um caminho de afirmação de uma nova lógica de conexões “não-reguladas” na qual se tem pretendido fundamentar o modelo *nómada* ou *vagabundo* (cf. Calabrese, 1999: 155-156) da produção artística e da própria configuração epistémica da contemporaneidade.

## Referências

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2002), *Transição – Ciclopes, Mutantes, Apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ARTFACTS.NET (2008), “Solo show: Noé Sendas – THE HUNTER”. [<http://www.artfacts.net/en/exhibition/noe-sendas-the-hunter-111487/overview.html>]. Consultado em 13 de Junho de 2010.
- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_ (1998), *Fragments de um discurso amoroso*, Lisboa, Edições 70.
- BRILLIANT, Richard (2002), *Portraiture*, London, Reaktion Books.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2001), “Os entre-mundos da arte”, in *José de Guimarães – Retrospectiva 1960-2001*, Câmara Municipal de Lisboa /Quetzal Editores, pp. 167-235.
- BUSCA, Joëlle (2001), “África Perturbadora”, in *José de Guimarães – Retrospectiva 1960-2001*, Câmara Municipal de Lisboa /Quetzal Editores, pp. 95-165.
- CALABRESE, Omar (1999), *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1980), *Capitalisme et Schizophrénie – Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- LÉGLISE-COSTA, Pierre (2001), “Percorrer e Amar”, in *José de Guimarães – Retrospectiva 1960-2001*, Câmara Municipal de Lisboa /Quetzal Editores, pp. 277-377.
- LOURENÇO, Eduardo (2001), “José de Guimarães”, in *José de Guimarães – Retrospectiva 1960-2001*, Câmara Municipal de Lisboa /Quetzal Editores, pp. 15-17.
- MUKAROVSKY, Jan (1990), “A personalidade do artista”, in *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, pp. 273- 290.
- PEREIRA, Paulo (org.) (1995), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Círculo de Leitores.
- POMAR, Alexandre (1999), “Depois do fim – Da actualidade mediatizada à reflexão sobre o poder de intervenção da arte (RUI SERRA – Galeria Fernando Santos, Porto)”,

- Expresso-Cartaz*, 20-03-99. [[http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2010/03/rui-serra.html](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2010/03/rui-serra.html)]. Consultado em 18 de Junho de 2010.
- RATO, Vanessa (2007), “ Os vários rostos de Noé Sendas (um caçador de retratos revela-se)”, in *Pública*, 16 de Julho de 2007, p. 14.
- SARDO, Delfim (s/d), “About Noé Sendas” [<http://www.divafair.com/gallerypariso6.php?fid=200&aid=165&id=115>]. Consultado em 13 de Junho de 2010.
- WEST, Shearer (2004), *Portraiture*, Oxford University Press.

# SOB O SIGNO DE GOYA: DIÁLOGOS IBÉRICOS EM TORNO DO(S) MODERNISMO(S)

Isabel Cristina Mateus  
UNIVERSIDADE DO MINHO

## 1. O desabrochar da rosa ou o ovo da galinha

NUMA CONFERÊNCIA PROFERIDA NA UNIVERSIDADE DE CAMBRIDGE, em 1924, Virginia Woolf não hesitou em arriscar perante uma plateia exigente de ouvintes uma data, a data que, em seu entender, marcava o momento de viragem entre o século XIX e o século XX:

And now I will hazard a second assertion, which is more disputable perhaps, to the effect that on or about December 1910 human character changed.

I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910.<sup>[1]</sup> (Woolf, 1995: III, 421-422)

---

<sup>1</sup> O texto original da conferência, organizada pela associação Cambridge Heretics e proferida em 18 de Maio de 1924, foi posteriormente publicado na revista *Criterion* sob o título “Character in Fiction”. A mudança aí sinalizada diz respeito, antes de mais, a uma alteração nas relações sociais com inevitáveis reflexos no âmbito da construção do romance: “All human relations shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations



A enigmática afirmação de Virginia Woolf, produzida no contexto de uma reflexão sobre a ficção “moderna” ou “*modernist*”, é curiosa pela ambiguidade ou paradoxo nela contido. Evidenciando uma certeza (quase) científica, a romancista não se limita apenas a escolher o ano como vai ainda ao ponto de indicar o mês (“*on or about December*”), mas este aparente rigor é contraditado quer pela arbitrariedade assumida da escolha, quer pela (auto)consciência da impossibilidade de definir uma mudança que, não sendo repentina, se vinha anunciando desde algum tempo atrás (“*the change was not sudden and definite like that*”). Afinal de contas, por mais encantador que seja o jardim, não há rosas a florir nem galinhas a pôr ovos sem um período de germinação ou desenvolvimento anterior...

Embora Virginia Woolf não chegue verdadeiramente a esclarecer as razões deste gesto, adensando assim o seu carácter arbitrário ou artificial, importa acrescentar que a escolha da data de 1910 como ano de nascimento da “arte moderna” poderá não ser tão completamente arbitrária como a romancista inglesa pretendeu sugerir<sup>[2]</sup>: 1910

---

change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature”. O texto em questão insere-se no aceso debate literário mantido durante quase uma década entre Virginia Woolf e Arnold Bennett, constituindo um desenvolvimento do ensaio “Mr. Bennett e Mrs. Brown”, saído a lume no ano anterior. Ambos os textos aqui citados podem encontrar-se na edição completa dos ensaios da romancista inglesa organizada por Andrew Mc Neillie para a Hogarth Press (1995), Volume III (1919-1924).

<sup>2</sup> A nota do editor (nota n.º 4), introduzida a respeito desta passagem, aponta igualmente neste sentido: “VW’s choice was not fully arbitrary: Edward VII, who reigned from 1901, died on 6 May 1910, and was succeeded by George V (d. 1936). The First Post-Impressionist Exhibition opened at the Grafton Galleries on 8 November 1910, the ramifications of which startling event were yet to be fully registered in her [Virginia Woolf] fiction” (Woolf, 1995: III; 437). Relativamente à primeira razão invocada pelo editor, acrescente-se que, no debate literário com Arnold Bennett a propósito da ficção moderna, Virginia Woolf insistirá na oposição entre “Edwardian novelists” (como Bennett) e “Georgian novelists” (como a própria Virginia Woolf). Finalmente, não é possível deixar de ver na data de 1910 (escolhida pela romancista em 1924) uma certa nota automistificadora, anunciando o advento da sua própria ficção: apesar de se ter iniciado na escrita, como jornalista, no *Times Literary Supplement*, em 1900, a estreia de Virginia Woolf na ficção far-se-á apenas em 1915 com a publicação de *A Viagem (The Voyage Out)*.

é, significativamente, o ano da Primeira Exposição Pós-Impressionista que teve lugar em Londres, nas Grafton Galleries, entre Novembro de 1910 e Janeiro de 1911, organizada pelo pintor, professor e crítico de arte Roger Fry que viria a tornar-se amigo de Virginia Woolf e a quem a famosa romancista inglesa consagrará uma biografia, publicada em 1940; a exposição, intitulada “Manet e os Pós-Impressionistas”<sup>[3]</sup>, dava a conhecer ao público londrino de então artistas como Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Matisse ou Picasso, artistas que, de algum modo, poderíamos designar como “modernos” ou ainda como “*modernist*” e que viriam a influenciar o próprio processo de escrita da autora de *As Ondas* (*The Waves*, 1931); artistas cujo percurso tornava visível, por vias diversas, uma idêntica atitude de ruptura radical em relação à tradição pictórica ocidental (mimética ou representativa) e, em particular, em relação aos cânones realista e impressionista dominantes até ao final do século XIX. Deliberadamente ou não, a afirmação de Virginia Woolf deixa entrever a relação de cumplicidade entre o aparecimento do “*modernism*” e a pintura, ao mesmo tempo que sublinha a sua vocação internacional ou multicultural.

O gesto de Virginia Woolf constitui assim um ponto de partida a diversos títulos simbólico (inclusive na sua dimensão auto-irónica) para a reflexão que aqui nos ocupará de seguida: reflexão que, se por um lado pretende dar um pequeno contributo para o já de si alargado debate em torno do conceito estético-literário de Modernismo e das suas origens, por outro lado, se mostra consciente da dificuldade ou impossibilidade de definir um conceito poliédrico e, frequentemente, paradoxal. Sem perder de vista o conceito anglo-americano e, de um modo geral, europeu de “*modernism*”<sup>[4]</sup> (implícito na afirmação de

.....  
 SOB O SIGNO DE  
 GOYA: DIÁLOGOS  
 IBÉRICOS EM  
 TORNO DO(S)  
 MODERNISMO(S)  
 .....

Isabel Cristina Mateus

<sup>3</sup> O termo “Pós-Impressionismo” teria deste modo sido cunhado por Roger Fry como título genérico desta exposição para designar um conjunto de manifestações artísticas distintas e inovadoras que se vinham fazendo sentir na pintura, em França, desde as duas últimas décadas do século XX até à data da exposição (incluindo as primeiras manifestações do cubismo).

<sup>4</sup> Convém lembrar, como é consabido, que o conceito de “modernismo” tem, no contexto do mundo hispânico, um significado diferente de “*modernism*”, no contexto geral europeu (e, naturalmente, português) ou americano, correspondendo *grosso modo* aos movimentos estéticos finisseculares, particularmente ao Decadentismo e Simbolismo francês. Como observou Octavio Paz, o “*modernism*” designa “a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism*

Virginia Woolf), procurarei sobretudo centrar-me nas raízes hispânicas e/ou peninsulares do Modernismo, bem como na(s) sua(s) “floração(ões)” ibérica(s). Tomando como referência o escritor português Fialho de Almeida (1857-1911), tentarei sublinhar a importância de que se revestiu o diálogo literário e artístico entre Portugal e Espanha na génese e configuração de um “modernismo” de rosto ibérico que, com os seus matizes particulares, terá constituído uma das linhas matriciais relevantes na poligénese daquilo que virá a ser mais tarde o “*modernism*” em solo europeu e, em particular, português. Por outras palavras, e retomando a prosaica metáfora virginiana, estarei mais atenta à germinação e desenvolvimento da “roseira” ou ao crescimento da “galinha” poedeira do que aos súbitos e extraordinários acontecimentos no jardim do modernismo.

## 2. Uma roseira (ou galinha) transatlântica e outras heresias

A história do conceito de “Modernismo” constitui uma narrativa intrincada de polémicas e contradições em grande parte decorrentes da carga pejorativa originalmente associada ao termo. A sua génese e história confundem-se com a “semântica da infâmia” de que falou Calinescu em *Faces of Modernity* (1977) – e na segunda edição ampliada desta obra, intitulada *Five Faces of Modernity*, de 1987-, um estudo que viria a tornar-se de referência sobre a modernidade estética e literária na sua pluralidade de manifestações. Calinescu observa que o termo “modernismo” não era usado, “na Europa ou em qualquer outro lugar, antes da Polémica entre os Antigos e os Modernos ter atingido o seu clímax, isto é, antes das primeiras décadas do século XVIII” (Calinescu, 1999: 71), nomeadamente com o *remake* inglês da *Batalha dos Livros*. O termo teria assim surgido no seio das hostes defensoras da tradição clássica que, ao adicionar o sufixo “-ismo” ao vocábulo “moderno”,

---

de los críticos norteamericanos y ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*” (Paz, 1993: 128). Seguindo a lição do poeta e ensaísta mexicano, sempre que for necessário evitar equívocos (tanto mais que o vocábulo tem a mesma grafia em português e em espanhol), recorrerei ao termo inglês “*modernism*” para designar o conceito genérico europeu, reservando o termo “*modernismo*” para a aceção hispânica (ou “ibérica”, no sentido que aqui procurarei definir).

foram capazes de sugerir que a pretensão dos modernos em serem superiores aos antigos era não só arrogante e desrespeitadora, como também fundamentalmente tendenciosa.

Este halo negativo perseguirá o termo como um anátema até ao (e mesmo para lá do) final de oitocentos, justificando, como sublinha Calinescu, a sua dificuldade de implantação:

Para nos cruzarmos com tentativas conscientes para reabilitar o “Modernismo”, ou pelo menos para neutralizar as suas conexões polémicas, nós teremos de esperar até às últimas décadas do século XIX. Mas, (...) mesmo depois de terem sido feitas essas tentativas, o prolongado sentido pejorativo da palavra pôde ser de novo trazido à superfície, como na condenação da heresia do “Modernismo” pela Igreja Católica em 1907. Com lapsos, ocasionais na semântica da infâmia, a noção só ganhou uma ampla aceitação e legitimidade depois de 1920. (*Idem*: 71-72)

A condenação das “doutrinas modernistas” como “síntese de todas as heresias” pela encíclica *Pascendi Dominici Gregis* do Papa Pio X (Setembro de 1907), em oposição às novas orientações exegéticas que procuravam conciliar os dogmas católicos com as mais recentes descobertas científicas (nomeadamente, o evolucionismo e os avanços nos domínios da psicologia e da psicanálise) veio desferir o golpe de misericórdia nesta longa história negativa, fazendo do termo “modernismo” um vocábulo perigoso, um “inimigo” ou “vírus”<sup>[5]</sup> que importava a todo o custo evitar<sup>[6]</sup>. Deste modo, a fazer fê nas palavras de Calinescu, a *rosa* ou o *ovo* da galinha teriam apenas sido descobertos e positivamente valorizados (pelo olhar comum), não em 1910, mas, curiosamente, só “depois de 1920”...

<sup>5</sup> As expressões assinaladas entre aspas foram directamente transcritas da encíclica supracitada e disponível em [www.vatican.va/holy\\_father/pius\\_X/encyclicals/documents](http://www.vatican.va/holy_father/pius_X/encyclicals/documents).

<sup>6</sup> Entre os “remédios” aconselhados pelo documento papal como forma de evitar a propagação do “vírus” modernista contam-se a proibição de publicação de livros de autores “modernistas”, restrições na concessão de licença para impressão, afastamento do exercício de cargos e do magistério nos seminários e nas Universidades Católicas de “todo aquele que tiver tendências modernistas” e o reforço da filosofia escolástica como base dos estudos sacros.

Assim, teria sido no início da década de 1890 que, de acordo com Calinescu, o poeta nicaraguenese Rubén Darío utilizara pela primeira vez, de forma autoconsciente e com uma valoração positiva, o termo “Modernismo” para designar um novo movimento estético e literário com origem na América latina: o poeta de *Azul*, publicado no Chile, em 1888, teria sido o fundador do movimento modernista<sup>7</sup>, “un movimiento mental que [como o próprio viria a reconhecer mais tarde em *Historia de mis libros*] había de tener después tantas triunfantes consecuencias...” (Darío, 1992a: 16). A partir daqui, a história é conhecida e sobre ela não pretendo alongar-me: o conceito de “modernismo” teria viajado da América Latina para o velho continente, alegadamente transportado na mala de Rubén Darío aquando das suas viagens a Espanha, em 1892 e 1899, tendo adquirido, por essa via de afirmação “precoce”, um significado particular no mundo hispânico.

Calinescu afirma haver hoje “um quase unânime consenso” entre os historiadores e críticos literários do mundo hispânico no sentido de atribuir ao nascimento do movimento modernista o “significado de uma declaração de independência da América do Sul (...) uma rejeição directa da autoridade cultural de Espanha” (Calinescu, 1999: 72). Importa acrescentar que, de forma algo provocadora, essa atitude de rebelião ou ruptura em relação à hegemonia da tradição literária espanhola se traduziu não apenas numa abertura à diversidade de tradições culturais autóctones existentes nos países da América Latina – em relação dialógica com o legado de escritores americanos como Edgar Allan Poe (1809-1849) e Walt Whitman (1819-1892) – mas também (e sobretudo) na aproximação às tendências “modernizadoras” da cultura francesa, nomeadamente, à reacção estetizante a que conduziu a crítica ao ideal científico e civilizacional do positivismo e à ideologia burguesa,

---

<sup>7</sup> No prefácio “El Caracol y la Sirena” que escreveu para a antologia de Rubén Darío, Octavio Paz cita as palavras do poeta referindo-se, em 1888, ao novo movimento estético-literário nestes termos: “El espíritu nuevo que hoy anima a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de la América española: el modernismo...” (*apud* Darío, 1992b: 19). Rubén Darío teria utilizado pela primeira vez o termo “modernismo” nesse ano, num artigo publicado na chilena *Revista de Artes y Letras* a propósito do escritor mexicano Ricardo Contreras em quem enaltece “el absoluto Modernismo en la expresión” e o facto de ter trazido “as boas novas, pregando o evangelho das letras francesas” (*apud* Calinescu, 1999: 73).

denominador comum de manifestações tão diferentes (e nem sempre conciliáveis) como o parnasianismo, o decadentismo e o simbolismo. Aproximação que desde logo se torna visível na profunda ligação de Rubén Darío à cultura e, em especial, à literatura francesas<sup>[8]</sup> que, para além daquela que transparece dos temas, motivos e estruturas estilístico-formais da sua escrita poética e ficcional, ficaria explícita, meses antes da publicação de *Azul*, no artigo “Catulo Méndez. Parnasianos y decadentes”, saído a lume no jornal *La Libertad Electoral* de Santiago do Chile que, no entender de Álvaro Salvador, constitui “la primera proclama modernista del joven Darío” (Darío, 1992a: 17):

Creen algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe... Janín llamaba “estilo en delirio” al estilo de Julio y Edmundo, y consideraba un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas...

---

<sup>8</sup> Rubén Darío confessará, em termos enérgicos, o “galicismo mental” de que muitos o haviam acusado num texto intitulado “Los colores del estandarte”, publicado em *La Nación* (Buenos Aires), em 27 de Novembro de 1896: “Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa. Y aún versos cometí en ella que merecen perdón porque no se ha vuelto a repetir. (...) Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? Luego ambos idiomas están, por decirlo así, contruidos con el mismo material. En cuanto a la forma, en ambos pueden haber idénticos artifices. La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada en la tradición, cercada y erizada de españolismo. (...) Y he aquí como, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España” (*apud* Gullón, 1980: 51-52).

Ah, y esos desbordamientos de oro, esas frases kaleidoscópicas, esas combinaciones de palabras armónicas, en períodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos, todo eso es esencialmente admirable... Juntar la grandeza o los esplendores de una idea con el cerco burilado de una combinación de letras; lograr no escribir como los papagaios hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio. (Darío, 1992a: 17)

E eis-nos de volta à metáfora das rosas: “fazer rosas artificiais que cheiram a Primavera”<sup>[9]</sup> é talvez a frase que melhor sintetiza a mundividência estética de Darío e, de algum modo, a sua concepção programática de “Modernismo”. Nela transparece o desejo de estilização ou re-criação *artificial* (no sentido baudelairiano do termo) do real, indissociável da consciência da autonomia da linguagem poética e de uma dimensão auto-reflexiva que, de algum modo, viriam a afirmar-se como vectores fundamentais da modernidade estética e do Modernismo, entendido aqui num sentido global, europeu ou ocidental, e não apenas hispânico; “rosas artificiais” pulsando de vida, rosas-palavras, cores, aromas, texturas, ritmos que põem a descoberto a beleza física, material, da palavra e ao mesmo tempo a interrogam, nos seus poderes e limites, na sua (in)capacidade de dizer um mundo em fragmentos e esvaziado de sentido ou cujo “mistério” reside num *au delà* inefável e indizível. Afinal, uma mudança tão radical ou “cataclísmica” (Bradbury/Mc Farlane, 1976: 19-20) no domínio das letras como aquela que a pintura pós-impressionista de Van Gogh, Gauguin, Matisse ou Picasso anunciava.

Esse fora, com efeito, um dos contributos da “aventura poética” decadentista e, sobretudo, simbolista de que o “modernismo” de Darío é, em grande parte, herdeiro e do qual se tornaria sinónimo: uma aventura

<sup>9</sup> Um sonho idêntico ao de Des Esseintes, o herói de *À Rebours* (1884) de J. K. Huysmans, obra que a vários títulos surge como a “bíblia” do Decadentismo: no seu gosto sofisticado pelo artificial, Des Esseintes mostra-se cansado quer das flores naturais, quer das flores artificiais imitando as naturais, sonhando rodear-se no seu refúgio de Fontenay “des fleurs naturelles imitant les fleurs fausses” (Huysmans, 1990: 187).

que, como recentemente observou Eduardo Lourenço, “se estendeu numa irradiação através de todo o mundo, numa notável força para exercer influências, muito mais até do que o próprio Romantismo. Bastaria como exemplo [no que a Portugal diz respeito] Eugénio de Castro, cujas inúmeras leituras de que foi alvo nomeadamente na América do Sul constituem, hoje, um facto ignorado entre nós; a sua fama de então, que apenas posteriormente seria igualada por um autor com a dimensão do Pessoa, é-nos perfeitamente desconhecida”.<sup>[10]</sup>

Significativamente, a observação de Eduardo Lourenço conduz-nos a um nome e a uma data fundacionais do Simbolismo em Portugal: ao nome do poeta Eugénio de Castro (1869-1944) – embora a sua notoriedade venha a ser ultrapassada por Camilo Pessanha e pelo próprio Fernando Pessoa – e à data, a diversos títulos simbólica, de 1890, data de publicação de *Oaristos*, obra que assinala a introdução desta “aventura poética” em Portugal ou, para utilizar as palavras de Eugénio de Castro, o momento em que este apanhou “o vertiginoso correr do *expresso* da Originalidade” (1927: 21). A metáfora do comboio (e o paradoxal fascínio pelo progresso tecnológico e científico de que este se torna símbolo em finais de oitocentos) bem como a observação de Eduardo Lourenço sublinham, por vias diferentes, a vocação internacional<sup>[11]</sup>, viajante e cosmopolita do novo movimento que, em grande medida, coincide (sem contudo se confundir) com o “modernismo” emergente de um e do outro lado do Atlântico.

Para Octavio Paz, o argumento independentista ou antitradicionalista invocado por Darío não é, contudo, suficiente para explicar a origem do movimento modernista nos países hispano-americanos. Enfatizando o atraso com que esta nova estética se manifesta em

<sup>10</sup> Cf. Lourenço, Eduardo, “O mundo sem saber”. In: Delgado/Gaspar, (ed.), 2010, pp. 23.

<sup>11</sup> Veja-se, a este respeito, a fundação da revista literária internacional *Arte* (Coimbra, 1895-1896) por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, de que saíram oito números, revista que desempenhou não apenas um importante contributo na afirmação e evolução do simbolismo em Portugal mas também no diálogo que procurou estabelecer entre a “nova” poesia portuguesa e a poesia europeia, em geral. A revista era escrita em várias línguas (português, espanhol, francês, italiano e alemão), nela tendo participado nomes como Maeterlink, Mallarmé, Verlaine, Gabriele d’Annunzio e Manuel Murguía.



Espanha, o poeta e ensaísta mexicano aponta o que julga ser uma razão mais ponderosa:

Cierto, los hispanoamericanos hemos sido y somos más sensibles a lo que pasa en el mundo que los españoles, menos prisioneros de nuestra tradición y de nuestra historia. Pero esta explicación es a todas luces insuficiente. Falta de información de los españoles? Más bien: falta de *necesidad*. Desde la Independencia y, sobre todo, desde la adopción del positivismo, el sistema de creencias intelectuales de los hispanoamericanos era diferente al de los españoles: distintas tradiciones exigían respuestas distintas. Entre nosotros el modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y de la metafísica; nada más natural que los poetas hispanoamericanos se sintiesen atraídos por la poesía francesa de esa época y que descubriesen en ella no sólo la novedad de un lenguaje sino una sensibilidad y una estética impregnada por la visión analógica de la tradición romántica y ocultista. (...) Cuando el modernismo hispanoamericano llega por fin a España, algunos lo confunden con una simple moda literaria importada de Francia y de esta errónea interpretación, que fue la de Unamuno, arranca la idea de la superficialidad de los poetas modernistas hispanoamericanos; otros, lo traducen inmediatamente a los términos de la tradición espiritual imperante entre los grupos intelectuales disidentes. En España el modernismo no fue una visión del mundo, sino un lenguaje interiorizado y trasmudado por algunos poetas españoles. (1993: 129-130)

Em síntese, por “falta de necessidade”, decorrente da diferença de tradições, o “modernismo” em Espanha não teria chegado a constituir um movimento, nem tão pouco uma nova visão do mundo – de um mundo esvaziado da noção de transcendência –, reduzindo-se a um “maneirismo” (a um “rubendarismo”) importado por alguns poetas espanhóis isolados; pelo contrário, de acordo com Octavio Paz, nos países hispano-americanos “[e]l modernismo fue nuestro verdadero romanticismo”.<sup>[12]</sup>

<sup>12</sup> “El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y al cientismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso

A interrogação (e também a resposta) do poeta mexicano parece-me sintetizar as linhas fundamentais de um debate que, desde a segunda visita de Darío a Espanha, agitou (e continua a agitar) a crítica literária – e não apenas a crítica literária hispânica –, debate que gira em torno de duas ou três questões centrais, a saber: corresponderá o “modernismo” em Espanha a um simples transplante (diria, por “estaca”, para manter a metáfora da floricultura) do “modernismo” hispano-americano? estará a difusão do termo ligada ou não à(s) visita(s) de Darío a Espanha, em particular, à visita de 1899?<sup>[13]</sup> Será ou não o “modernismo” o reflexo na literatura hispânica (e não apenas hispano-americana) de uma crise que atingiu igualmente outros pontos do mundo ocidental, decorrente da derrocada do paradigma cientista-progressista que, desde o século XVII, conduzira ao triunfo económico da burguesia e ao modelo de sociedade “moderna”?

Não querendo ser temerária, arriscando participar numa discussão que conta com contributos tão valiosos e bem documentados como os de Calinescu ou Octavio Paz, mas também, para citar apenas alguns nomes, Alfred Roggiano (1987), Cardwell e McGuirk (1993) ou Núñez Sabarís (2005), limitar-me-ei a notar aqui um ou outro reflexo particular dessa crise em solo ibérico, neles sublinhando a génese (ou germinação) comum de uma modernidade estética que florescerá quer sob a forma primicial de “*modernismo*” quer, sob a forma mais tardia e global de “*modernism*”. Neste sentido, estou fundamentalmente de acordo com Núñez Sabarís ao defender, em consonância com aquela que parece

del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo” (Paz, 1993: 128).

<sup>13</sup> Veja-se a este respeito a observação-síntese de Núñez Sabarís: “Infelizmente, no existe todavía ningún estudio que resuelva de modo preciso las primeras dataciones del término en España. Es tal vez por ese motivo y por la incuestionable influencia que Darío tuvo en los noveles escritores españoles, lo que condujo a una parte de la crítica (...) a concederle también la responsabilidad de su introducción en la península ibérica. De igual modo, es muy probable que ayudasen en buena medida a llegar a esta conclusión las opiniones que Rubén Darío vierte, en su visita en 1899, acerca de la pobreza artística que asola las letras españolas. Tras este desalentador panorama descrito por el nicaraguense, muy posiblemente muchos de los estudiosos de este movimiento hayan inferido que el modernismo todavía brillaba por su ausencia en la España de 1899” (2005: 25).

ser a orientação dominante neste debate<sup>[14]</sup>, uma perspectiva holística relativamente às origens do “modernismo”:

No parece, pues, demasiado consistente la argumentación de vincular la eclosión del movimiento modernista a las expresiones estéticas surgidas al otro lado del océano. El desarrollo de líneas literarias paralelas y simultáneas en los escritores de ambos márgenes del Atlántico y la constatación de inquietudes similares en otros puntos de Europa invita a pensar que una nueva sensibilidad se estaba imponiendo en el mundo occidental, y que afectaría por igual a las literaturas hispánicas, sin necesidad de buscar relaciones de dependencia que dudosamente existieron. (2005: 27)

Dadas as limitações de espaço, procurarei lançar aqui tão-somente algumas notas de reflexão que se, por um lado, apontam para este “desenvolvimento paralelo e simultâneo”, por outro lado, mostram como esta mudança desde cedo se anunciava no intenso diálogo literário e artístico entre Portugal e Espanha na transição de oitocentos para as primeiras décadas do século XX, nesse que constitui “uno de los momentos mas apasionantes de la historia literaria en el contexto ibérico”<sup>[15]</sup> (Delgado/Gaspar (ed.), 2010: 29). Mudança pluriforme que, sobretudo (mas não exclusivamente) a partir de França, alastrava a outros pontos do mundo ocidental sob o nome genérico e, em certo sentido, abstracto, de Decadência e que adquiriu, no caso da Península Ibérica, matizes particulares que importa considerar.

<sup>14</sup> Merecem aqui destaque os pontos de vista defendidos por Richard Cardwell – “Por todos estos argumentos (...) concluyo que el modernismo español fue producto nativo y no trasplante transatlántico” (1985: 330) – e John Butt – “Lejos de ser introducido en España por Rubén Darío con el sentido que después había de adquirir en castellano, el vocablo “modernismo” ya era de uso corriente, antes de la llegada del poeta nicaragüense, en círculos artísticos e intelectuales españoles, y con un significado mucho más próximo al que hoy tiene en otros idiomas europeos. Pero el término sufrió un posterior cambio de sentido por el que perdió su valor genérico y vino a aplicarse a un movimiento específico asociado con Rubén Darío, Villaespesa y Juan Ramón Jiménez” (1993: 44). Ambos os autores surgem igualmente referidos em Nuñez Sabarís (2005: 26).

<sup>15</sup> Cf. Delgado, António Sáez, “Suroeste: el universo literario de un tiempo total en la península ibérica (1890-1936)”. In: Delgado/Gaspar (ed.) (2010), pp. 29-43.

### 3. Das raízes ibéricas do conceito de Modernismo

#### 3.1. Fialho de Almeida e a Decadência

Num dos estudos de referência sobre o modernismo europeu, *Modernism. A guide to european literature: 1890-1930*, de Malcolm Bradbury e James Mc Farlane (1976), pode encontrar-se, desde logo no título, a indicação de uma data inaugural. De novo, significativamente, a data de 1890, vendo os dois autores na última década de oitocentos a “mudança” que, de algum modo, está na génese do “*modernism*” europeu que a crítica literária, em particular a crítica anglo-americana, situa nas primeiras décadas do século XX: “the crossing of the “modern” spirit with the spirit of Decadence and Aestheticism”<sup>[16]</sup>, mudança que acontece “precisely in the breaking up of the naturalistic surface and its spirit of positivism” (1976: 42; 43).

Por coincidência (ou talvez não), o período cronológico que vai de 1890 a 1936 foi (também) o momento escolhido como tema da exposição *Suroeste* que teve lugar este ano em Badajoz, sob os auspícios da Presidência Espanhola do Conselho da União Europeia. A exposição, cujo título, bem como o grafismo do respectivo catálogo, foi directamente inspirado nos cadernos de Almada Negreiros<sup>[17]</sup>, *SW/Sudoeste*

<sup>16</sup> De modo idêntico, Calinescu verá na Decadência um dos rostos da modernidade estética: “A decadência (...) e a modernidade coincidem na sua rejeição da tirania da tradição” (1999: 153).

<sup>17</sup> Não é possível deixar de relevar na data “terminal” escolhida pelos organizadores, para além, naturalmente, de um acontecimento tão trágico e fracturante como a Guerra Civil de Espanha, o fim dos cadernos do poeta e pintor português Almada Negreiros. Inicialmente surgidos como um projecto pessoal, os dois primeiros números dos cadernos saíram, respectivamente, em Junho e Outubro de 1935, tendo o terceiro número, saído em Novembro desse mesmo ano, assumido o formato de uma revista literária (“portuguesa”) concebida como ponte ou elo de ligação com *Orpheu* e com a *Presença* (Fernando Pessoa, que viria a falecer nesse mesmo mês, conta-se entre os seus colaboradores). O número 4 da revista não chegaria a sair, apesar de contar já com bastante material reunido, nomeadamente o texto de António Pedro “Antropofagia, conto irracional” (que viria posteriormente a constituir, com algumas alterações, um dos capítulos de *Apenas uma Narrativa*, 1942) e “Rãs, episódio de circo em um acto” de António Madeira (Branquinho da Fonseca), retomado no texto *Rãs*, incluído no volume *Teatro*, 1939), textos que apontavam na direcção

(de que saíam apenas três números, em 1935), pretendeu chamar a atenção do público contemporâneo para um momento particularmente fecundo no diálogo literário e interartístico entre Portugal e Espanha na transição do século XIX para o século XX, ou, por outras palavras, para uma *direcção geográfica* cujo contributo foi decisivo na configuração de uma modernidade estética e de uma *“direcção” cultural* que, mais do que Peninsular<sup>[18]</sup> ou periférica, se afirmou como “europeia”.<sup>[19]</sup>

de novas experiências estéticas, respectivamente, do surrealismo e do teatro do absurdo. O fim da revista (coincidindo simbolicamente com a morte de Fernando Pessoa) que procurou ser, desde o início, um espaço plural e de convergência entre as gerações mas também um espaço de afirmação de uma *diferença* geográfica e cultural constitutiva dessa identidade comum a que chamamos “Europa”, é, deste modo, a expressão simbólica de um regime que caminhava na direcção oposta, rumo ao isolamento periférico do “orgulhosamente sós”.

<sup>18</sup> A este respeito, vale a pena lembrar o texto de Almada “Portugal no mapa da Europa”, no primeiro número de *Sudoeste*: “Civilização ibérica, sim. Sempre./ União ibérica, não. Nunca./ Aljubarrota mais Toro igual a zero./ Península ibérica igual a Espanha mais Portugal. (...) Portugal e a Espanha são dois opostos e não dois rivais. Os opostos são complementos iguais de um todo. Este todo está representado geograficamente pela península ibérica e em espírito pela civilização ibérica.

A primeira parte da civilização ibérica já foi cumprida: o império colonial português e o império colonial espanhol, a América Latina, e o sangue português e espanhol espalhados pelo mundo inteiro.

A segunda parte da missão da civilização ibérica começa em nossos dias: Criar a cultura do entendimento português e a do entendimento espanhol, não só para os actuais peninsulares como também para todos os originários da nossa civilização comum e dual. (...) Cada português terá de ser mais português do que nunca em face do espanhol mais espanhol do que nunca e sobretudo, portugueses e espanhóis teremos que ser mais portugueses e espanhóis do que nunca, em face do alemão mais alemão do que nunca, do inglês mais inglês do que nunca, do francês mais francês do que nunca, do italiano mais italiano do que nunca, do russo mais russo do que nunca, enfim, de todo e qualquer povo mais nacional hoje do que ontem, mais ele mesmo hoje do que nunca” [actualização da ortografia nossa] (SW, 1982: 5).

<sup>19</sup> Merecem igualmente destaque, pela actualidade de que se revestem, as palavras de Soledad López (Presidenta de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales) na abertura da Exposição: “En plena vanguardia los artistas ibéricos realizaban un verdadero esfuerzo por conocer las novedades literarias del otro lado de los Pirineos, y lo hacían desde un sentimiento de periferia europea. Un sentimiento que, sin embargo, bien pudo ser una espoleta para muchos de ellos. Recordemos

Procurando seguir a “direção geográfica” indicada por Almada Negreiros, tomarei como referência (inevitável – e assumidamente – artificial) “a data” sugerida a partir do cruzamento de perspectivas tão diferentes como as que acabei de expor. Neste sentido, começo por dizer que a “mudança” ocorrida nos finais de oitocentos<sup>[20]</sup> conhece, no contexto português (ou peninsular), uma ilustração paradigmática no percurso literário de Fialho de Almeida (1857-1911), um escritor infelizmente esquecido ou “silenciado”, mas que recentemente tem vindo a ser (re)descoberto pela crítica. Escritor controverso (nele coexistem o panfletário corrosivo e o paisagista lírico/ficcionista visionário), cujo percurso, mais do que ilustrar o fim de oitocentos ou a uma condição intervalar, se afirma pela vocação inaugural da sua escrita.<sup>[21]</sup>

Importa lembrar, como é consabido, que 1890 é, para Portugal, uma data histórica traumática, para não dizer, trágica: a data do Ultimatum inglês que veio exacerbar o sentimento de Decadência nacional e desencadear uma crise social, política e cultural que culminaria na queda do

que el deseo es un excelente motor de creación. Por otro lado, españoles y portugueses provocaron con frecuencia proyectos y colaboraciones comunes como una vía valiente y genuina para luchar contra cierto aislamiento cultural. (...) la SECC (...) quiere recordar con esta muestra que no hace tanto hubo un tiempo en el que nuestros creadores luchaban por encontrar su sitio en el núcleo estético de Europa y, así mismo, quiere dar el valor que se merece a las aportaciones de nuestro país y nuestra cultura al proceso de consolidación de la actual Europa de los 27” (Delgado/Gaspar (ed.), 2010: 13-14).

<sup>20</sup> Talvez valha a pena evocar, como fez recentemente a este respeito Carlos Reis, a data de nascimento de um dos heterónimos pessoanos, “certamente o mais radicalmente modernista de todos”, que Pessoa fez questão de assinalar com indicação rigorosa do local, dia e hora na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro: “Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890” (cf. “A falência da palavra realista: Antes do modernismo”, (*apud* Delgado/Gaspar (ed.), 2010: 95). Ou ainda a data de nascimento de Mário de Sá-Carneiro, amigo e companheiro de Pessoa na aventura órfica, que a si mesmo se designava “doente-do-novo”: o poeta que José Régio considera o precursor e, ao mesmo tempo, o “mais alto representante do chamado modernismo português” (Régio, 1941: 81).

<sup>21</sup> Julgo que, pelo menos em parte, o reconhecimento da “mudança” que a escrita de Fialho opera, fica sugerido no “lugar” que é atribuído ao escritor no título da obra de Óscar Lopes *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea* (1987) e, mais recentemente, no lugar-charneira que Helena Buescu lhe atribui no ensaio *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura* (2001).

regime monárquico. Sentimento de decadência que se vinha insinuando na Península Ibérica desde o fim da aventura marítima e se tornara incomodamente visível, em Portugal, com a Geração de 70 e com o diagnóstico “científico” que dele fizera Antero de Quental na famosa conferência, “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”. Para Fialho, este sentimento de desagregação nacional torna-se o prelúdio de um fim eminente anunciado logo nos primeiros cadernos de *Os Gatos* (nomeadamente no “Panfleto aos Fracos”, incluído no terceiro volume), um projecto jornalístico, crítico e literário que o ocupará entre 1889 e 1894<sup>[22]</sup>: “Portugal escorre uma agonia de *fin de la fin*, uma enregelada miséria de país *charogne*, de país gasto, de país morto, de país podre” (Fialho de Almeida, 1992: 3;172), escreve o panfletário inconformista, precisamente em 1890.

Note-se que este desencanto significou ainda o dramático culminar da crise de racionalidade inerente à derrocada do Positivismo e seus avatares (realismo, naturalismo e, em grande medida, impressionismo) sobre cujas ruínas se constrói a obra fialhiana. A angústia perante o colapso eminente é, aliás, um *leit-motiv* obsessivo na escrita de Fialho indissociável da crítica ao conceito de progresso, como ele próprio deixará claro no artigo “Religião e Toilette”, inserido em *Pasquinadas*, volume publicado, uma vez mais, em 1890:

o século anterior (...) não conheceu como nós este estado de esfacelo que se chama escárnio, e que é uma perturbação psíquica colectiva das gerações actuais, nascida da convicção de que todo o esforço é inútil, e de que tudo à roda de nós estaciona, como nas primeiras idades do mundo – pior do que nelas – porque estaciona, dando-nos a ilusão de caminhar. (1992g: 92)

A obra de Fialho nasce, com efeito, do sentimento generalizado de decadência que invade a Europa no final de oitocentos para o qual contribuíram decisivamente pensadores como Nietzsche e Max Nordau, autores como Baudelaire e Huysmans, a experiência do romance naturalista

<sup>22</sup> Concebido, em certa medida, como herdeiro de *As Farpas* de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, o projecto crítico de *Os Gatos* demarca-se-á da orientação positivista que caracterizara a Geração de 70, configurando “uma das mais impiedosas e sombrias análises do Portugal moderno e contemporâneo” (Aguiar e Silva, 1983: 414).

(analista da “degenerescência” e patologia) bem como os escritores decadentistas do fim de século, em particular os irmãos Goncourt e Théophile Gautier. Sem mencionar, naturalmente, nomes como Guyau, autor do estudo sociológico *L'Art au Point de Vue Sociologique* [1887] e Paul Bourget, autor dos *Essais de Psychologie Contemporaine* [1881-1885], referências que Fialho segue de perto (e frequentemente cita) quando se refere ao sentimento finissecular de decadência como o resultado do individualismo crescente das sociedades modernas, isto é, como desagregação do organismo social em virtude da afirmação crescente e “egoísta” dos indivíduos.

O desencanto de Fialho – agravado quer por um pessimismo temperamental quer por um niilismo e anarquismo de formação – ficará bem patente em *Vida Irônica* [1892], num texto escrito em 1890, onde as referências “modernas” ao comboio e ao evolucionismo darwiniano deixam ironicamente transparecer uma desconfiança em relação ao progresso<sup>[23]</sup>, uma “ilusão burguesa” que ele se compraz em desmistificar em vários momentos da sua obra<sup>[24]</sup>:

não consta que a humanidade seja, à parte alguns maníacos, nem melhor nem pior do que nos primeiros tempos. Infere-se disto a inutilidade de tudo. A humanidade marcha, mas como a paisagem, se contemplada

SOB O SIGNO DE  
GOYA: DIÁLOGOS  
IBÉRICOS EM  
TORNO DO(S)  
MODERNISMO(S)

Isabel Cristina Mateus

<sup>23</sup> Um dos momentos mais significativos desta mundividência pessimista é aquele que encontramos no famoso conto “O Filho”, incluído em *O País das Uvas* [1893], onde Fialho nos apresenta a figura trágica de uma velha que espera na gare o filho regressado do Brasil e em quem ela deposita toda a esperança de amparo da sua velhice. Confrontada com a notícia da morte do filho, ocorrida durante a viagem, a velha, esmagada pela dor, lança-se sobre a via, sendo trucidada por um comboio que passa: a imagem desta *mater dolorosa* avançando em direção ao comboio, a fúria da máquina aproximando-se, “envela[ndo]-a bem nas saias de viúva e sem trepidar faz[endo] dela um bolo”, imperturbável na sua marcha, “o corpo da velha enrolado como uma bola ou novelo, empurrado pelo comboio e, finalmente, cilindrado, é a expressão dramática e grotesca de um mudo desespero perante um Progresso tão devastador quanto inútil.

<sup>24</sup> O cepticismo de Fialho relativamente ao progresso tornara-se já visível no conto filosófico ou de tese “A Dor”, incluído nos *Contos*, obra que marca a estreia do autor no campo das letras, publicada em 1881. Já aí os pressupostos científicos da teoria evolucionista são invocados para justificar uma fundamental descrença no progresso humano e social. Cf. Fialho de Almeida, 1991a: 271.



pelas janelas dum expresso. O homem continuará a viver como os grandes carnívoros, à lei da força bestial. (1992h: 86)

De resto, uma desconfiança que Fialho estenderá igualmente ao “progresso” humano: na sua visão pessimista, o homem é, independentemente do tempo e do lugar, “a mesma infame e celeste porcaria” (Fialho de Almeida, 1992i: 85).

A descrença de Fialho torna visível a consciência de um litígio de modernidades que, sobretudo desde Baudelaire, opõe a modernidade científica, técnica e sociológica, de matriz iluminista, à modernidade artística e estética, de matriz romântica, litígio que encontra alguma ressonância na passagem do conceito de Decadência enquanto categoria de análise histórica e cultural (em oposição à dinâmica de progresso) para o conceito estético de Decadência (designando genericamente, sobretudo na crítica anglo-americana, os esteticismos finisseculares) ou, de um modo mais específico, para o conceito artístico-literário de Decadentismo que a sua escrita documenta e, em certa medida, opera. “Mudança” que antecipa de alguns anos o gesto de Luiz de Montalvor, em 1916, na revista *Centauro*, ao fazer radicar na Decadência enquanto conceito estético a novidade que os poetas e os autores da revista consubstanciavam:

Somos os descendentes do século da Decadência. Vamos esculpindo a nossa arte na nossa indiferença. (...) Somos mais propriamente decadentes, não porque isto implique um conjunto fatal de circunstâncias ou em resultado de estados sociais ou morais, mas mais verdadeiramente porque fizemos e temos um conceito, uma teoria deliberada, e demos um sentido ao pensamento decadente. (1982: 7-8)<sup>[25]</sup>

Entendida deste modo, a Decadência surge não apenas positivamente valorada *em si mesmo* como se transforma igualmente numa poética, tornando-se sinónimo de mudança (de *progresso*, em termos

<sup>25</sup> Cf. “Tentativa de um Ensaio sobre a Decadência”, pp. 7-12. A revista *Centauro*, surgida um ano depois de *Orpheu* (igualmente dirigida por Luiz de Montalvor) apresentava um conjunto significativo de poemas de Camilo Pessanha – precedendo de alguns anos a primeira edição da *Clepsidra* [1920] –, de Alberto Osório de Castro e de Fernando Pessoa.

artísticos e estéticos): neste sentido, a Decadência é, como afirma David Weir, “less a period of transition than a dynamics of transition (1995: 15) uma dinâmica decisiva na construção daquilo que virá a ser o “*modernism*” europeu que aqui nos interessa particularmente.

Se Octavio Paz invocava a “necessidade” como razão para o nascimento precoce do “Modernismo” na América Latina, diria que foi essa mesma “necessidade” a ditar, simultaneamente, o seu aparecimento na Península Ibérica: a “necessidade” que advém do confronto traumático entre um passado marítimo e expansionista que colocou estes dois países no centro da Europa (e do mundo), que deles fez a plataforma de um diálogo multicultural e civilizacional verdadeiramente “global”, e um presente confinado a um isolamento (e mutismo) periférico(s).

### 3.2. Pintura e diálogo interartístico

A consciência de viver um momento privilegiado na expressão de um fim de época que simultaneamente se concebe como prenúncio de uma nova manifesta-se na “febre de novo” que, desde muito cedo, Fialho confessa que o “devora” (Pimpão, 1945: 44) e se reflecte no olhar ávido e atento, sem deixar de ser crítico, que lança sobre a efervescente paisagem artística e estética finissecular. É assim que, em 1890, o vamos encontrar exultante com a vinda a Lisboa da actriz dramática Sarah Bernhardt (“a Divina”, como lhe chamou Oscar Wilde) em quem vê “a Vénus histérica deste século”, “a encarnação da arte contemporânea, frenética, inquieta e com a *forte fièvre hallucinatoire* da gestação artística, de que falava Jules Goncourt” (Fialho de Almeida, 1992g: 95; 96).<sup>[26]</sup>

<sup>26</sup> Fialho mostra-se consciente do carácter tardio desta “revelação” nos palcos da capital, comentando-a nestes termos: “[V]inte anos correram depois que Paris sagrou Sara Bernhardt como a imperatriz da cena moderna: e ainda agora nenhuma outra mulher surgiu a suplantá-la ou a fazer-lhe sombra, tão alto o génio excepcional que ela dimana, musa divina, neste final de século que a sensação transviou até às fermentações macabras da nevrose” [mantivemos a grafia original], “Sara Bernhardt”, (Fialho de Almeida, 1992g: 95-100). Os termos em que Fialho descreve a actriz parecem encontrar tradução ficcional na personagem de Lia, versão moderna de Salomé (personagem que Sarah Bernhardt interpretou) a ambígua e sedutora mulher do conto “Noite no Rio”, incluído em *A Cidade do Vício* (1882).

É esse olhar febril que o leva a perscrutar “o novo” nas diversas linguagens artísticas, com particular destaque para as artes plásticas: as páginas que, desde 1882 até ao final da vida, regularmente dedicou às exposições de pintura e escultura (acumulando as funções de crítico, escritor, cronista e, por vezes, panfletário) mostram que a educação estética<sup>[27]</sup> de Fialho se fez no diálogo próximo e interactivo entre pintura e literatura, fazendo ao mesmo tempo dele um nome pioneiro na crítica de arte em Portugal, facto que José Augusto-França (1990: 105-106) e, mais recentemente, Fernando Guimarães (2003: 8) viriam a reconhecer. As páginas de crítica de arte mostram, de um modo notável no caso deste autor, que “é no domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se toma consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma” (Habermas, 2000: 13): aquilo que de algum modo poderíamos chamar os “*Salões*”<sup>[28]</sup> de Fialho testemunha uma atenção ao *novo* e aos múltiplos sentidos do *moderno*, numa procura de autofundamentação que vai desde a pintura e escultura ao teatro e, mais pontualmente, à dança e à música, que fazem deste escritor um caso invulgar no panorama cultural português finissecular. Afinal, uma atenção ao novo e ao “moderno” que Fialho procura em vão na pintura portuguesa finissecular, denunciando exposição atrás de exposição (por vezes com irónica virulência), o “industrialismo artístico” e a “atrofia da imaginação” a que conduzira a representação naturalista, *fotográfica*, do real<sup>[29]</sup>: o “grande pintor

<sup>27</sup> A importância que as artes plásticas têm na formação estética de Fialho fica bem patente na quantidade significativa de revistas especializadas, dicionários e histórias de arte que fazem parte da sua biblioteca particular.

<sup>28</sup> Escritor e “crítico de arte”, Fialho personifica (como muitos outros escritores europeus seus antecessores ou contemporâneos, como Baudelaire, Zola, Huysmans ou Mirbeau) a particular relação de proximidade entre a literatura e a pintura que caracterizou o século XIX. Fialho foi, no entanto, é importante salientá-lo, um dos raros casos de escritores portugueses a escrever aquilo que poderíamos chamar os seus *Salons* de pintura, facto não despidendo no contexto cultural português de oitocentos, onde é mais notória do que noutros países europeus a ausência de uma crítica de arte especializada.

<sup>29</sup> Sobre a importância da crítica de arte e a recusa do realismo/naturalismo pictórico na configuração da poética fialhiana, veja-se o Capítulo III do nosso ensaio “*Kodakização*” e *despolarização do real: para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida* (2008: 148-195).

português do nosso tempo, se já nasceu, com certeza não está na exposição” (Fialho de Almeida, 1992e: 166), resumirá a propósito do Grémio Artístico de 1892.

Em qualquer dos casos, tal como Fialho o sonha, esse pintor-criativo-a-vir “há-de ter asas e voar alto” e afirmar-se mais pela *expressão* do que pela imitação, pela “alma” ou emoção (sem que estas se confundam, todavia, com o sentimentalismo ou confessionalismo romântico) do que pela fidelidade ao real. Uma concepção que se torna visível logo nas páginas de estreia de Fialho<sup>[30]</sup> na crítica de arte – “A exposição da Rua de S. Francisco: notas de um *touriste*” (1822), a propósito da sobriedade cromática da pintura de Silva Porto<sup>[31]</sup> e da ruptura relativamente ao realismo das paisagens naturalistas/impressionistas<sup>[32]</sup> – e

---

<sup>30</sup> De acordo com Costa Pimpão, terá sido um acontecimento tão marcante e inédito em território nacional como a *Exposição Retrospectiva da Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, realizada em Janeiro de 1882, em Lisboa, a despertar Fialho para a crítica de arte, exposição que contou na altura com as presenças dos reis de Portugal e de Espanha, D. Luís I e Afonso XII, tendo sido visitada por 100.000 visitantes, constituindo um êxito notável para a época. A exposição teria, por sua vez, sido originada a partir da *Special Loan Exhibition of Spanish and Portuguese Ornamental Art* que, um ano antes, o South Kensington Museum de Londres realizara sobre arte decorativa ibérica desde os tempos mais remotos até ao final do século XVIII, iniciativa que contara na sua organização com representantes dos dois países. Fialho referir-se-á a esta exposição na crónica de abertura de *Os Gatos* denunciando a “sangria artística” a que as obras de arte decorativa de Portugal (e Espanha) estavam a ser sujeitas neste(s) país(es), quer pela passividade e ignorância do(s) governo(s), quer pelo sentido oportunista de agentes ao serviço dos principais museus e galerias da Europa. Fialho mostra-se particularmente atento aos jornais, revistas e catálogos de arte, como os jornais *L’Art* (francês) e *Decoration* (inglês) – referidos na crónica citada. Cf. (Fialho de Almeida, 1992a: 33-63).

<sup>31</sup> A pintura de Silva Porto revela um olhar menos atento ao “real” exterior do que a um “real” interior, procurando *expressar* tudo aquilo “que representa um sofrimento que não sabe queixar-se, uma emoção que procura esconder-se, força latente e obscura, ignorada tristeza ou felicidade misteriosa” (Fialho de Almeida, 1882: 343).

<sup>32</sup> Note-se a atenção de Fialho à “novidade” artística patente no convívio que demonstra ter em relação à pintura impressionista cujas pesquisas formais, de acordo com José-Augusto França, “só com a primeira geração modernista viriam a ser conhecidas em Portugal” (França, 1990: 367), nomeadamente através de dois acontecimentos artísticos próximos no tempo: a *Exposição Livre* (1911) e a *Exposição dos Humoristas* (1912) decisivos para o arranque do modernismo novecentista.

se confirma na crítica à exposição do Grémio Artístico de Lisboa, em 1890, a propósito das paisagens “pré-impressionistas” de Marques de Oliveira. De acordo com o crítico, o pintor “não se limita a fixar um aspecto da natureza num momento da luz”, antes vai mais longe ao “corrigir a obra de Deus, filtrando-a através de um sofrimento ou de um êxtase” (1992h: 183).

Estilização do real, emoção, intensidade dramática, mas também uma “espécie de vibratidade religiosa interior” (*idem*: 186), intuição ou analogia cósmica, entendidas aqui, à semelhança da poética simbolista<sup>33</sup>, como sentido de interioridade e profundidade, como forma de perscrutar o mistério do “au-delà” (palavra tão do agrado de Fialho), o invisível e o indizível, fazem deste pintor “em arte um irmão e um cúmplice” (Fialho de Almeida, 1992h: 186). Em consonância com a herança simbolista, para Fialho o conhecimento do mundo passa pela dissolução da compacidade do mundo, pela auscultação e expressão do oculto, de tudo aquilo que é imaterial e inefável, pela correspondência das sensações, passa, naturalmente, pela exploração dos poderes da linguagem e da imaginação, pela força sugestiva/expressiva das imagens, pelo intenso visualismo que caracteriza a sua escrita.

A recusa em “pintar vistas” e a intenção de exprimir “não a paisagem, mas o sonho dela”, o desejo de compor “o poema da terra em estrofes de paleta” (1993: 87) ao mesmo tempo que mostram como a desrealização ou transfiguração do real constituem um pretexto para o *dizer* poético, tornam patente o diálogo interartístico que a escrita fialhiana antecipa. O que desde logo se pode comprovar neste breve metatexto de Fialho sobre as paisagens do Sado:

---

<sup>33</sup> Não deixa de ser significativo que João de Castro Osório, amigo de Pessanha (a quem se ficou a dever a primeira edição da *Clepsidra*) e de Fialho, tenha considerado este último como “um dos maiores realizadores do Simbolismo português”. Integrando a obra fialhiana nesse grande movimento espiritual que vem do Romantismo, João de Castro Osório remete ainda o leitor para as dedicatórias a Fialho de Almeida do poema “Fata Morgana” (incluído em *A Cinza dos Mirtos*) e de todo o livro *Flores de Coral*, do poeta (simbolista) Alberto Osório de Castro, dedicatórias onde igualmente se reconhece a ligação de Fialho ao Simbolismo”. In: “Quatro Cartas inéditas de Fialho de Almeida”, *Ocidente*, LIII, 1957/1960, p. 279. Cf. (Fialho de Almeida [1896-1906]).

Para exprimir a (visão) do rio, necessário se faz fluidar tintas d'estilo té um inverosímil lance de gradações quase incorpóreas, ter ligeirezas de tom capazes d'exprimir não sensações, mas sonhos de sensações, almas de cores, tão vaporosa imaterialidade se exala dessa marinha única de harmonia, embaladora d'idílio, a entredizer, num murmúrio de beijos, como o Hamlet: "...dormir, talvez sonhar, talvez!... (1992e: 18)

"Sonhos de sensações", "almas de cores", "gradações quase incorpóreas" de tom, mostram que a preocupação de Fialho (poeta-paisagista) não é a de representar a emoção ou a impressão (subjectiva) do real, mas a sua (trans)figuração em imagens, a sua "visualização estética" através da descoberta das potencialidades expressivas da linguagem. Afinal, o mesmo "gosto de *dizer*" ou de "palavrar" que há-de contagiar Bernardo Soares, o desassossegado guarda-livros lisboeta que confessa não só estremeecer com "uma página de Fialho" (Soares/Pessoa, 2007: 246) como também conseguir fazer, à semelhança do paisagista, "nos bons e abandonados momentos de sonho", a paisagem ter para ele "efeitos de música" ou evocar "imagens visuais" (*idem*: 407).<sup>[34]</sup>

O desejo de estilização do real, enquanto instrumento da desrealização que a escrita de Fialho, por diversas vias, opera, encontra ainda uma das suas formulações mais explícitas no diálogo com as estampas e xilogravuras do artista nipónico Katsushika Hokusai que o mundo ocidental descobriu a partir da Exposição Universal de Londres de 1862. Assim, descrevendo numa crónica de *Vida Irónica* a paisagem hiemal ao despontar dos primeiros sinais da Primavera, Fialho mostra-se de tal modo seduzido "pela pureza e simplicidade de linhas" que a natureza lhe parece ter sido copiada "das folhas de qualquer álbum japonês da escola de Shijo, ou da *Mangua* de Hokusai – essouto Criador de quem as árvores aprenderam, nesta quadra sem cores, a arte subtil de fazer falar o traço" (1992h: 112)<sup>[35]</sup>. O impulso de estilização – por vezes uma

<sup>34</sup> Sobre a relação de afinidade entre a escrita fialhiana e o *Livro do Desassossego* veja-se o nosso estudo "Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.ª: notas soltas para um livro do desassossego". In: *Diacrítica*, n.º 20/23 (2006).

<sup>35</sup> A crónica em questão constitui, em certa medida, uma glosa da metáfora do floricultor que encontramos em *Pasquinadas* [1890]: o floricultor é assim um artista cujo génio "o leva a corrigir na flor, a obra da natureza, aristocratizando o produto, e completando nos seus detalhes, a obra-prima, onde o escopro de Deus havia lançado

autêntica obsessão plástica<sup>[36]</sup>, é tão acentuado em Fialho que é aqui a natureza a imitar a arte, a afirmar-se como uma criação artística ou exótica *japonerie*; afinal, uma das marcas de aproximação da escrita fialhiana ao estilo de Decadência:

style was of particular importance to Decadent artists because they exalted the notion of human ordering to such a degree that often no natural referent remains for their designs. (...) The natural world is important only as a source of designs; the art does not lead back to the organic world but to the nothingness that man has discovered within himself and hence in nature. (Reed, 1985: 9)

Fialho crítico de arte não deixa de formular princípios estéticos que encontram tradução (e em alguns casos experimentação) no seu próprio processo de escrita, o que desde logo permite sublinhar a correspondência especificamente moderna entre a reflexão sobre a obra plástica e a reflexão sobre a obra literária que as páginas de crítica de arte inauguram. Neste sentido, o texto fialhiano de crítica de arte vem antecipar o “diálogo interartístico” cultivado pelo modernismo enquanto procura de uma “nova linguagem compósita ou sincrética, por vezes transbordante da moldura dos géneros” (Ribeiro, 2000: 125) e, em muitas delas, anunciar a emergência de uma consciência metalinguística que virá a constituir um dos vectores estruturantes da poética modernista. Um diálogo que encontra, importa notá-lo, uma das suas expressões ficcionais mais paradigmáticas em 1889 na delirante “fantasia sinestésica”<sup>[37]</sup>, “música (ou drama) visual” que dá pelo nome de “O violinista Sérgio num café da Mouraria”<sup>[38]</sup> (incluído

---

simplesmente as grandes linhas” (1992g: 126). O interesse de Fialho pela arte nipónica fica documentado pela existência na sua biblioteca de, entre outros, vários números da revista *Le Japon Artistique*, publicada em Paris, entre 1888 e 1890.

<sup>36</sup> Refira-se, a título exemplificativo deste furor plástico, o projecto de remodelação arquitectónica da cidade de Lisboa concebido por Fialho, fortemente inspirado pela Arte Nova, e do qual fazia já parte a concepção de uma ponte de tabuleiro duplo sobre o rio Tejo. Cf. “Lisboa Monumental”, incluído em *Barbear, Pentear*, publicado postumamente em 1911.

<sup>37</sup> A expressão é de Costa Pimpão (*apud* Fialho de Almeida, 1992b: 9).

<sup>38</sup> Sobre o diálogo interartístico em “O Violinista Sérgio num café da Mouraria”, cf. (Mateus, 2006: 277-304).

no primeiro volume de *Os Gatos*), texto marcado pelo experimentalismo linguístico e estético que passa pela simultaneidade ou intersecção de sensações e pelo cruzamento de linguagens artísticas tão diversas como a música (ao que tudo indica, *La Damnation de Faust*, de Berlioz ou um “Quinteto de Cordas” de Mendelssohn), o teatro (“drama sem palavras”), a pintura (Goya, com seus *majos* e *majas*), mas também pelo hibridismo linguístico (mistura de erudição e linguagem popular), pela paródia (*sub*versão popular do *Fausto* de Goethe) e pela distorção grotesca. Um experimentalismo em que se pressentem já os caminhos do futuro, nomeadamente aqueles que os avanços no domínio da psicologia e da psicanálise viriam abrir.

A experiência visual da música ou “nevrose acústica” que consome Fialho (1992g: 36) surgirá ainda, entre outros, no conto “O Sineiro de Santa Ágata”<sup>39</sup>, onde a fantástica música do carrilhão conventual, tocado por um não menos fantástico sineiro, desperta todo um mundo oculto de criaturas, disformes, multiformes e informes, “larvas do medonho, embriões do pesadelo” que provocam “um assombro terrível, um pavor inexplicável” (1945: 172; 165) no narrador, involuntariamente convertido em espectador. Paira aqui, omnipresente, a sombra de Goya, os *sabbats* fantásticos e os estranhos peregrinos da *Romería de San Isidro*.

Uma última nota para destacar no olhar “desassossegado” que, ainda em 1890, Fialho dirige à cena literária portuguesa, a convivência próxima com os poetas finisseculares, como acontece neste fragmento do terceiro volume de *Os Gatos*:

O que é na poesia a beleza técnica? É a ciência de valores eufónicos, a arte de fazer as cadências silábicas, de contrapor as rimas, e d’avivar por artificios de sintaxe a significação colorista das palavras. Toda a gente conhece os cismas a que a beleza técnica modernamente tem levado certos poetas franceses, de que é correspondente em Coimbra o meu extravagante amigo Eugénio de Castro. Alguns, de preocupados co’a música silábica, d’entretidos a caçar sons que hipnotisem o ouvido, chegam a esquecer-se de que a toda a frase corresponde um sentido, e de que as palavras fossem

<sup>39</sup> Concebido como conto de Natal, foi publicado originalmente no jornal *O Repórter*, em 1888, e recolhido postumamente no volume *Ave Migradora* (1922).



feitas para exprimir ideias, que não efeitos orquestrais. [*Mantivemos a ortografia original*] (1992c: 193)

Embora mostrando-se crítico relativamente à “música silábica”, ao instrumentismo verbal em que por vezes o simbolismo incorreu,<sup>[40]</sup> não deixa de reconhecer e aplaudir o “furor de renovação” da linguagem, a plasticização da língua portuguesa levada a cabo por esses poetas (embora não exclusivamente por eles), tornando-a mais maleável e flexível às “necessidades da expressão contemporânea”, uma “língua nova, vigorosíssima, alada, cheia de buzinas e flautas, de tempestades e cícios” (*idem*: 195), expressão “epileptizada da dor de viver” moderna (1992f: 87). O próprio Fialho (em particular, o poeta-paisagista) se considerou um “obreiro” desta revolução<sup>[41]</sup> da linguagem cuja amplitude de registos e matizes se pretende em sintonia com a diversidade e a turbulência das sensações modernas: Fialho defenderá não apenas

<sup>40</sup> Fialho criticou violentamente os poetas simbolistas, a quem acusou, de um modo geral, de obscuridade, de ausência de emoção e de sentido. É sobretudo em relação ao instrumentismo, isto é, “a tendência para fazer poesia provocando emoções não com o sentido, que por fim é abolido, mas com efeitos de sonoridade na maneira de combinar as sílabas, identificando assim a poesia à música” (1992f: 93) que Fialho se mostrará mais crítico, verberando os “ramalhetes de frases ininteligíveis”, “os embutidos estapafúrdios de quincúncios, licornes e olifantes” (1992f: 92), as “sinfonias labiais” ou a preocupação de dar “forma rítmica a palavras sem pensamento” (1992e: 204; 205). No entanto, não deixa de frisar que “não é o decadismo que eu vergasto (...) mas certos decadistas franceses demasiado preciosos para serem os portadores de alguma ideia-mãe, e os seus macaqueadores de Portugal, demasiado infantis para que o sorriso público lhes não sublinhe galhofeiramente as farfalhadas” (1992c: 92). Em relação a estes últimos, Fialho é ainda particularmente duro ao criticar-lhes a origem (e a complacência) burguesa que os torna incapazes de compreender – e muito menos de expressar – a “dor moderna”.

<sup>41</sup> Fialho assume uma atitude anti-tradicionista confessando-se orgulhosamente um “trabalhador reputado de não querer escrever português correctamente” (1992c: 195) ou insurgindo-se contra “os escritores bichosos (...) que pretendem amarrar os mais à manjedoura onde eles se estiolam a rilhar a palhada clássica” (1992c: 193). A ruptura com a tradição ficará bem explícita nesta advertência irónica: “nos escritores, o primeiro aviso da velhice, não é o embranquecimento dos cabelos – é o classicismo dos livros” (1992j: 168). Note-se, contudo, que este impulso destruidor de Fialho se dirige aos aspectos *normativos* da tradição e não tanto à Tradição enquanto continuidade temporal ou histórica.

uma “lógica” de articulação entre a linguagem e a vida moderna, exigindo igualmente a necessidade de deixar “sibilar a alma” (1992i: 118): “sibilar a alma” significa para o escritor articular emoção e ideia, por outras palavras, transformar a emoção em *expressão* ou, como ele afirma, *objectivar* a emoção.

Curiosamente, e apesar do tom crítico geral, é a propósito de Eugénio de Castro, que Fialho introduz uma nota positiva que não deixa de ser significativa no contexto desta reflexão:

Sempre porém que o Sr. Eugénio de Castro se resolve a abandonar as esquisitices de glossário e as comparações de matóide em demanda de celebridade, o poeta que fica é duma infinita graça requintada, jungindo aos *modernismos* mais acres, arcaísmos cheios de sabor de livros velhos, velhos estofos, velhos baixos relevos, por onde aqui e além bruxuleia um estrozinho de cândido namorado. [*Itálico nosso*] (*idem*: 95)

É certo que Fialho não se refere aqui ao “modernismo” enquanto movimento literário e artístico autoconsciente, mas a utilização da forma substantivada e positivamente valorada, bem como a identificação a determinadas características semântico-formais da “nova” poesia finissecular, merece aqui uma nota de relevo. Sobretudo, se tivermos em conta que a introdução do conceito periodológico de Modernismo na historiografia literária portuguesa foi, como mostrou Aguiar e Silva, acidentada e tardia: na verdade, só com a publicação, em 1925, de *As correntes e as individualidades na moderna poesia portuguesa*, tese de licenciatura de José Régio (republicada, com algumas alterações, em 1941, com o título *Pequena história da moderna poesia portuguesa*), de que faz parte integrante o capítulo “O Modernismo em Portugal”<sup>[42]</sup> –, tal viria a acontecer.

<sup>42</sup> Como observou Aguiar e Silva, “[s]ignificativamente, o termo *modernismo* está ausente das polémicas desencadeadas pela publicação dos números 1 e 2 de *Orpheu* e não ocorre em revistas como *Portugal Futurista*, *Contemporânea* e *Athena*. Parece ser um termo contaminado, um termo a evitar... Em contrapartida, tanto em textos de Fernando Pessoa como doutros autores ocorrem com frequência vocábulos e sintagmas que designam correntes, movimentos e posições que se inscrevem na área da arte e da literatura *novas e modernas*” (Aguiar e Silva, 1995: 150). Convém notar ainda que Almada Negreiros (que no auge – e no rescaldo – da aventura

Em qualquer dos casos, o que importa assinalar é a invulgar sintonia (e sincronia) estética de uma região periférica como Portugal (e Espanha) relativamente à “Hora europeia”. Mas também o impulso particular que esta *direcção geográfica* parece ter dado na génese e configuração de um movimento que só uma ou duas décadas mais tarde viria a autodesignar-se como “Modernismo”: se na generalidade dos países europeus o modernismo foi “a word after the event” (Smith, 1994: 1) –literalmente, um “anacronismo” – ele terá sido aqui “a word with the event”, um presente (ou sincronismo) que a si mesmo se concebe como limiar do futuro.

### 3.3. Diálogos Ibéricos: sob o signo de Goya

Como tenho vindo a sublinhar até aqui, o diálogo com a pintura desempenhou um papel fundamental na procura de novas formas de expressão, do “novo” ou do “moderno” que o Modernismo pretendeu corporizar. No caso de Fialho de Almeida, a relação com a pintura assumiu formas distintas, desde a crítica de arte<sup>[43]</sup> e a criação de uma linguagem pictórica, híbrida, à faceta menos conhecida de aguare-

---

de *Orpheu* se autodesigna de “futurista”) usa o termo apenas em 1926 numa conferência pronunciada na festa de encerramento do *II Salão de Outono* (publicada no jornal *Folha do Sado* entre 5 Dezembro de 1926 a 16 de Janeiro de 1927), intitulada “Modernismo; contudo, como observa Aguiar e Silva, “o termo *modernismo* não ocorre no texto da conferência e o termo “modernista” é utilizado para designar os Portugueses do século XV, ‘que foram eles próprios’, diz Almada, ‘os criadores da própria época em que viveram (...) os modernistas da expansão europeia’ (*apud* Aguiar e Silva, 1995: 158). Almada retomarà o termo em 1934, no ensaio “Os Pioneiros (Para a história do movimento moderno em Portugal)” referindo-se aos companheiros de *Orpheu*.

Registe-se ainda o contributo de António Ferro na conferência “José de Almada Negreiros: o imaginário na terra dos cegos”, proferida em Janeiro de 1922 – frisa Aguiar e Silva, em data anterior “à realização em São Paulo, da *Semana de Arte Moderna* (13 a 17 de Fevereiro de 1922) – na qual o Modernismo surge apresentado como “o movimento mais avançado do Portugal de então” (Aguiar e Silva, 1995: 155).

<sup>43</sup> Refira-se, como tive ocasião de confirmar na Biblioteca Nacional, a existência significativa na biblioteca de Fialho de diversas Histórias de Arte, catálogos e revistas consagradas às artes plásticas.

lista<sup>[44]</sup>; mais do que isso, o diálogo com a pintura constitui o vector estruturante ou *griffe* individual de uma escrita que se caracteriza pela “visão pictural” ou “imaginação pictórica”, como lhe chamaram, respectivamente, João de Castro Osório (1957/1960: LVII; 300) e Jacinto do Prado Coelho (1977: 159), afinal uma das maiores “forças” de Fialho, força que a crítica literária interpretou, paradoxalmente, como um sinal da sua “fraqueza” como “romancista”.

A expressão do “novo” que o crítico de arte afirma não encontrar na paisagem artística portuguesa finissecular (salvo raríssimas, e ainda assim imperfeitas, “excepções”) parece surgir, todavia, ao olhar do ficcionista, premonitória (e paradoxal)mente anunciada na pintura de Goya, cuja presença se revela tutelar na escrita fialhiana: o pintor espanhol antevira como ninguém, sobretudo nos *Caprichos* e *Disparates* bem como nas pinturas negras da Quinta del Sordo, os monstros, fantasmas e pesadelos nascidos do sono da razão, pressentira como ninguém o colapso do mundo burguês e a crise do sujeito nesse mundo, expressara como ninguém os dramas subterrâneos da alma humana. Fialho valorizará na pintura de Goya a óptica deformante e a emergência do grotesco como formas de *expressar* o inexpresso ou inexprimível, estratégias que irão marcar indelevelmente a escrita fialhiana e, em particular, o seu visionarismo grotesco.

A afinidade de situações entre o pintor e o escritor poderá, em parte, explicar esta aproximação: Goya vive, à semelhança de Fialho, uma época de mudança, de crise de racionalidade subsequente ao abalo sísmico que o Romantismo provocara no edifício iluminista; vive também um conjunto de trágicos acontecimentos, no caso, associados à Guerra da Independência espanhola contra o invasor francês que, como é consabido, procurava a todo o custo dominar a Península utilizando a Espanha como porta de entrada em Portugal de forma a pôr fim à aliança luso-britânica: acontecimentos de cuja violência e horror nos deixará testemunho na série *Los Desastres de la Guerra* ou no famoso *El tres de Mayo de 1808*. Indirectamente, esta nota histórica remete-nos para um aspecto importante no que diz respeito à origem e ao contributo de um modernismo de raiz peninsular – neste sentido, de

<sup>44</sup> Devo ao carinho fialhiano e à gentileza de Luís Amado a revelação de uma aguarela inédita de Fialho (coleção particular de Marques Valente), reproduzida na revista luso-brasileira *Atlântico* (nova série), n.º 5, 30 de Dezembro de 1947.

um “modernismo ibérico”<sup>[45]</sup> – na configuração do “*modernism*” europeu que deliberadamente reservei para o fim desta reflexão e que tentarei mostrar recorrendo, uma vez mais, a Fialho de Almeida.

A inquietação estética, bem como a invulgar intuição de Fialho, o seu “espírito admiravelmente antenado”, no dizer de Costa Pimpão (*apud* Fialho de Almeida, 1992b: 9), levam-no inicialmente, como vimos, a percorrer o caminho da revolta e da pesquisa formal aberto pelos decadentistas e simbolistas franceses, sob cuja influência se vão construindo e afirmando os movimentos de ruptura do nosso *fim-de-século*. Contudo, o “novo” que a escrita fialhiana inaugura – importa sublinhar este aspecto – não se subsume nem aos esteticismos finisseculares (com os quais, aliás, não se confunde) nem a esta matriz francesa, abrindo caminho a experiências artísticas e estéticas que viriam a ser reconhecidas como “*modernist*”. O anti-academismo visceral de Fialho<sup>[46]</sup>, o seu anarquismo ideológico e “desassossego” estético fazem, de resto, da sua escrita uma escrita marcadamente individualista, porosa à pluralidade de configurações do “moderno”, a vários títulos inclassificável.

Assim, numa atitude de ruptura relativamente à hegemonia da tradição (ou autoridade) francesa<sup>[47]</sup> (dominante na cultura portu-

---

<sup>45</sup> Poder-se-ia falar, sobretudo tendo em conta o contexto específico português, mais rigorosamente de “*pré-modernismo*” ou “*protomodernismo*”, mas, em meu entender tal designação dilui quer as raízes peninsulares do conceito, quer o seu carácter prefigurador e dinâmico em relação ao que viria a ser o “*modernism*” europeu.

<sup>46</sup> O anti-academismo e a fúria iconoclasta de Fialho levam-no a insurgir-se contra românticos, contra realistas e naturalistas, contra simbolistas, contra decadentistas (com alguma graça, Fialho chegará mesmo, em relação a estes últimos, a fazer um trocadilho humorístico-satírico com uma suposta raiz etimológica do termo, denunciando o que considera ser o vazio de ideias ou a inconsistência de um movimento que se auto-designa de “dez dentistas”). Fialho mostra-se alérgico a todas as formas de poder político instituído, mas também a todas as formas de poder “simbólico” que as instituições, escolas e correntes literárias representam, a todos os “ismos”, naquilo que de convencional e normativo implicitamente significam.

<sup>47</sup> Vejam-se os termos elucidativos em que Fialho confessa a vocação expressiva da sua escrita e o afastamento e relação à matriz francesa, no ensaio sobre o livro *Ambrósio das Mercês* do escritor brasileiro Aníbal Soares: “O autor destas linhas penitencia-se, choroso, das francezices inúteis com que tantos anos parvajolou, com fama de ter estilo – essa penitência indo só até onde culpabilidades e recidivas lhe caibam, nunca àquelas rebuscas de epítetos, imagens, cadências, etc., que

guesa, como Eça de Queirós mostrara no ensaio “O Francesismo”, recolhido postumamente em *Últimas Páginas*), mas também em relação ao modelo de racionalidade de que esta se tornara sinónimo, Fialho revela uma invulgar abertura internacional, um diálogo com outras culturas e tradições que importa desde já assinalar. Deste modo, a influência francesa cruzar-se-á, entre outros, com a novidade que o psicologismo de autores russos como Dostoievski (Fialho foi um dos primeiros escritores portugueses a descobrir no romancista russo o intérprete do “inquietante” da alma humana) ou a escrita dramática, angustiada, de escritores nórdicos como Strindberg ou Ibsen<sup>[48]</sup> vinham igualmente inaugurando<sup>[49]</sup>; cruzar-se-á, inevitavelmente, com os caminhos de mudança já abertos pelos autores do romantismo alemão, mas também com o pessimismo de Schopenhauer e, sobretudo, com o niilismo de Nietzsche cuja obra está quase integralmente representada na biblioteca particular de Fialho. O seu “pessimismo temperamental” levá-lo-á a conjugar de modo original estas tendências “bárbaras” (no sentido que os romanos davam ao termo, isto é, estrangeiras em relação à cultura greco-latina), acrescentando-lhes uma concepção trágica, dorida, e ao mesmo tempo profundamente “descrente”, da existência humana que é um dos traços mais salientes da sua escrita e um dos contributos mais fecundos no que diz respeito à configuração de uma modernidade não apenas portuguesa, mas peninsular. Quer pela via da estilização e da valorização do artificial, quer pela via da visão interior ou apreensão intuitiva/emotiva do real (em grande parte propiciada pela experiência simbolista), quer pela via da dramatização da emoção, a “revolta” de Fialho torna patente

---

ter feito possa *unicamente numa ânsia de precisar, plasticizar, recolorir as formas de expressão* – que dessas muito lhe apraz confessar-se ufano e envaidecido” [*itálico nosso*], (Fialho de Almeida, 1992k: 211). O diálogo com o Brasil será, de resto, uma constante na sua obra.

<sup>48</sup> Fialho leu as obras de Ibsen em tradução francesa, existindo na sua biblioteca quase duas dezenas de títulos do dramaturgo norueguês. Refira-se ainda, como curiosidade, que a tradução francesa de *Casa de Bonecas* que pertenceu a Fialho (traduzida do norueguês por M. Prozor), tem a data de publicação de 1892 (Didier, Perrin et C.<sup>ie</sup>) e que, em Janeiro de 1894, a revista *A Leitura* (de que Fialho foi colaborador) iniciou a sua tradução para português.

<sup>49</sup> Significativamente, Correia da Costa define a obra de Fialho como “uma galeria de sinistros e trágicos, [como] o grito oswaldiano de Ibsen” (Costa, 1923: 113).

uma idêntica atitude de ruptura em relação à realidade exterior, de desrealização ou “despolarização” do real.

Importa acrescentar – e sublinhar – que esta estilização ou “desumanização” do real, no sentido orteguiano do termo, associada a uma mundividência dramática (ou trágica), a vê/lê Fialho, por um lado, na arte nórdica, em geral (germânica e, sobretudo, escandinava<sup>50</sup>), característica que, em 1908, o crítico de arte alemão Wilhelm Worringer viria a definir como a “presença do *pathos* inquietante associado à animização do inorgânico”. Daí a tendência para a abstracção que, na opinião de Worringer, a arte nórdica apresenta:

de là aussi ces formes naturelles déformées par l'émotion et qui cherchent à exprimer l'inquiétude et la terreur que l'homme peut ressentir en face d'une nature fondamentalement hostile et inhumaine. (...) Le besoin d'activité qui se trouve dans l'homme nordique, à qui est interdite toute traduction du réel en connaissance claire, et que l'absence de cette solution naturelle intensifie, se décharge finalement dans un déploiement malsain de l'imagination visionnaire. Le réel, que l'homme gothique ne pouvait pas transformer en naturel au moyen de la connaissance claire, était écrasé par ce jeu renforcé de l'imagination et transformé en un réel dénaturé et rehaussé en irréel. Tout devient bizarre et fantastique. Derrière l'apparence visible d'une chose rôde sa caricature, derrière l'absence de vie d'une autre, une vie spectrale et inquiétante, et de la sorte, toutes choses réelles deviennent grotesques. (*Apud* Read, 1960: 73-76)

Seguindo o apelo da herança simbolista à decifração do oculto e do mistério, o visionarismo de Goya e o fascínio pelo espectral e *inquietante*, a escrita fialhiana do grotesco tornar-se-á a forma privilegiada de *expressão* e exorcização dos medos, angústias e contradições do homem moderno: um derradeiro desejo de interrogar ou interpretar um “real” em fragmentos que, em última instância, se revela absurdo e/ou hostil.

Por outro lado, e de um modo muito especial, a ruptura com a tradição francesa levará Fialho a centrar as atenções na vizinha Espanha

<sup>50</sup> O interesse pela vida e arte escandinava é confirmado por várias obras existentes na biblioteca de Fialho, de que cito apenas como exemplo: Maurice Gandolphe (1899), *La vie et l'art des scandinaves*, Paris, Perrin & Cie e Angel T. de Ganivet (1905), *Cartas Finlandesas*, Madrid, Tip. Viuda y hijos de Tello.

(companheira de Portugal no isolamento periférico), para aí dirigindo o olhar curioso em busca daquilo a que chamará, a propósito da escultura, a “perscruta dramática da expressão” (Fialho de Almeida, 1993: 82), isto é, em busca de uma arte que encontre na tensão dramática, na contorção ou distorção corporal, na teatralidade dos gestos ou movimentos, a *expressão* da angústia do homem moderno. Fialho lê atentamente, para me cingir aqui aos autores oitocentistas, autores realistas como Benito Pérez Galdós<sup>51</sup>, Emilia Pardo Bazan, Antonio López Ferreiro e José Maria de Pereda, a quem consagrará um ensaio (incluído postumamente em *Figuras de Destaque*) onde, significativamente, identifica a “tradição naturalista” hispânica como a matriz da expressão dramática de Pereda:

Em primeiro lugar, desde as origens, toda a arte espanhola foi naturalista de raça e de carácter. Na escultura, Alonzo Cano, Gregorio Hernández, o galego Ferreiro, Moure, el Berruguete; na pintura el Greco, Zurbarán, Velásquez, Ribera, Goya; nas letras Cervantes, Quevedo, Tirso de Molina, Hurtado de Mendoza, Timoneda, André Pérez, Guevara, Rojas, Moratín, Mateo Alemán... – Hein? que ancestros colossais por onde caracterizar o ardente génio desse povo de hecatombes, tão civilizado e tão bárbaro, perpetuamente em luta como o oceano, e dessa mesma mobilidade sacando os seus aspectos de beleza imortal e os seus terríveis haustos de cruzeza! (...) Outros escritores, noutros países, podem ter pedido à inspiração francesa o fermento de escola que fez o naturalismo moda na novela e teatro da Europa, logo após a difusão da filosofia positiva. Em Espanha, porém, o fundo de instinto estético, apoiado na observação dramática ou cínica, e criando e pintando a arte à imagem meticulosa da vida, antecede o naturalismo todo dos mais povos: os *picarescos*, espanhóis dos séculos XVI e XVII, são legítimos avós dos actuais naturalistas; de sorte que Pereda não é um espúrio garfo francês enxertado em cavalo espanhol, senão vergõntea possante que ejacula de tronco envelhecido. (...) O naturalismo de Pereda é um factor da tara biológica que exaspera o tèmpero cerebral da tradição. O mais charro

---

<sup>51</sup> A atestar o interesse de Fialho por Galdós estão os oitenta volumes existentes na sua biblioteca, interesse que se manterá até ao fim da vida (Pimpão, 1945: 142). Fialho referir-se-á ao longo da sua obra aos “tipos” ficcionais de Galdós (dilacerados por contradições internas), colocando-os ao lado dos “tipos” criados por Strindberg, Ibsen e... Camilo Castelo Branco.



espanhol tem consigo o furor do pesadelo partindo da acção intensa, dos sombrios cicloramas fumando sobre o decomposto de realidades trágicas ou grotescas. Corridas de toiros, cada vez mais arreigadas; procissões da Semana Santa, em que se figuram ao vivo suplícios e agonias; Cristos de Burgos e de Orense, com pele de múmias, cedendo ao tacto; Dolorosas, com cabelos verdadeiros e lágrimas de vidro; mártires de templos, em que o aparato das chagas é copiado quase a microscópio; antigas farsas de cordel, de humor tão vivo, *bromas* da conversa popular e “zarzuela chica”, etc., elucidam mais sobre esta exigência realista da raça, do que todas as explanações de crítica literária, aqui expostas. (1992k: 157-159)

Fialho exalta, de forma aparentemente contraditória, o “naturalismo” de Pereda enquanto tendência inata, “instintiva”, trans-histórica, da arte espanhola opondo-o ao naturalismo periodológico e histórico, de inspiração francesa, ideologicamente configurado pelo materialismo e pelo positivismo: Pereda não é um “espúrio garfo francês enxertado em cavalo espanhol” mas antes um produto genuíno do “génio” espanhol, esse que Fialho vê na aliança do instinto estético à expressão dramática da vida. As touradas que transformam o ritual da morte em espectáculo, os suplícios “ao vivo” da Semana Santa, as Dolorosas “com cabelos verdadeiros e lágrimas de vidro”, os mártires que exibem chagas em *trompe-l'oeil*, mostram a aproximação do “naturalismo” a que Fialho se refere à sensibilidade barroca na tensão entre a esfera espiritual e a exuberância sensorial, no *pathos* que decorre da omnipresença da morte, na visão teatral, dramática da vida (o teatro é, aliás, uma das paixões de Fialho): mais importante ainda, as touradas, os Cristos de Burgos ou as Dolorosas de lágrimas de vidro significam, na visão dramática de Fialho, mas também na mistura de registos aqui patente, encenações objectivas de um conflito ou emoção, imagens “desumanizadas” ou dessacralizadas, intranscendentes e autónomas. Fialho verá, assim, no “naturalismo” hispânico um “sombrio ciclorama” criado a partir da decomposição de “realidades trágicas ou grotescas”, um aspecto fundamental para a despolarização do real e para a emergência do grotesco na sua própria prática literária.<sup>[52]</sup>

---

<sup>52</sup> Sobre a despolarização do real e a poética do grotesco fialhiano, veja-se o nosso ensaio supracitado.

### 3.4. Fialho e Valle-Inclán: na rota do expressionismo

O olhar febril de Fialho mostra-se ainda atento à “novidade” dos escritores “modernistas”, entre outros, Manuel Machado e Francisco Villaespesa,<sup>[53]</sup> e da Geração de 98, acompanhando, por exemplo, a produção literária e ensaística de Azorín [José Martínez Ruiz] pelo menos até aos textos parlamentares de *El Político*, publicado em 1908 (Fialho, convém não esquecer, falecerá em 1911).

Justificaria certamente um estudo aprofundado, que não é possível fazer aqui, a proximidade de percursos e concepções estéticas entre Fialho e o escritor galego Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), paralelismo que se torna ainda mais significativo se tivermos em conta que o escritor português não chegará a conhecer as obras ditas de “maturidade” literária de Valle-Inclán<sup>[54]</sup>. No contexto desta reflexão

---

<sup>53</sup> Num dos últimos textos, escrito em 1911, que Costa Pimpão considera “notável, como revelação da hispanofilia de Fialho, dominante a partir da sua primeira viagem a Espanha, em 1901”, o escritor refere-se à poesia de Carolina Coronado, já então octogenária e retirada em Portugal, desta forma elogiosa e elucidativa: “Qualquer Fernández Shaw ou Eduardo Marquina, Santos Chocano ou Manuel Machado, Rubén Darío ou Francisco Villaespesa, poderiam ter assinado esse texto de bravura (...) verdadeiro cântico duma alma unindo a transcendência lírica à precisão”. Convém notar que a observação de Fialho denota ainda uma atenção não menos significativa ao outro lado do Atlântico, nomeadamente na referência ao poeta peruano Santos Chocano e a Rubén Darío, este último documentado na biblioteca de Fialho. De forma não menos eloquente, instado a responder à pergunta que Carolina Coronado lhe dirige – “E de leitura espanhola, como vamos?” –, Fialho arrisca “vários nomes de modernos: Pio Baroja, Benavente, Rusiñol, Filipe Trigo, António Palomero, Antón del Olmet, López Barbadillo, Ciges Aparicio, Isaac Muñoz” (1945: 202; 216). Finalmente, o texto em questão é, em meu entender, interessante, não tanto porque nele se aborda a questão do iberismo – de que Fialho se mostra um defensor pouco convicto, pelo menos em termos políticos – mas porque nele se torna explícito o desejo comum – *ibérico* – de ruptura em relação à hegemonia da tradição francesa: referindo-se ao mundo “antigo” de Carolina (embora ela dele se afaste pela qualidade poética), Fialho tem este comentário significativo: “A poetisa desde 1874 ficara isolada, (...) das correntes poéticas que agitavam o mundo, vindas dos altos de Montmartre, *té aos centros d’insurreição de Madrid e de Lisboa*” [itálico nosso] (*id.*: 203).

<sup>54</sup> Tanto quanto é possível determinar, Fialho terá conhecido algo tardiamente a obra de Valle-Inclán, porventura aquando da sua primeira viagem à Galiza em 1903. Não é possível apurar se Fialho leu a obra de estreia de Valle-Inclán, *Femeninas* (1895), mas

em torno das origens e configuração daquilo a que, correndo algum risco, designámos como “modernismo ibérico”, julgo merecer algum destaque a empatia declarada por Fialho relativamente ao autor de *Corte de Amor*.

No prefácio “Breve noticia acerca de mi estética quando escribí este libro” que, em 1908, escreve para a segunda edição de *Corte de Amor* [1903], Ramón del Valle-Inclán professava desta forma a sua fé “modernista”:

Yo he preferido luchar para hacerme un estilo personal, a buscarlo hecho, imitando a los escritores del siglo XVIII. (...) De esta manera hice mi profesión de fe modernista: buscarme en sí mismo y no en los otros. Porque esa escuela literaria tan combatida no es otra cosa. Si han caído sobre ella toda suerte de anatemas, es tan sólo porque le falta la tradición. (...) Si en la literatura de hoy existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de modernismo, es, ciertamente, un vivo anhelo de personalidad, y por eso sin duda advertimos en los escritores jóvenes más empeño por expresar sensaciones que ideas. Las ideas jamás han sido patrimonio exclusivo de un hombre, y las sensaciones sí.

(...) Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de modernismo, no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra “modernismo”, como todas las que son muy repetidas, ha llegado á tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar, en cierto modo, lo que ella indica ó puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar á sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. (...) Esta analogía y equivalencia de sensaciones es lo que constituye el “modernismo”. (1908: 18-28)

---

há apontamentos seus que registam a necessidade de comprar obras do escritor e dramaturgo galego. Da sua biblioteca constam alguns volumes, entre eles, as *Sonatas* (1902-1905), *Corte de Amor* (1908), *Romance de Lobos* (1908), *La Guerra Carlista*, “Los cruzados de la Causa”, Vol. I (1908), *Las mieles del rosal* (1910).

Importará menos saber, no que concerne esta reflexão, se esta profissão de fé “modernista” terá sido ou não despertada pela viagem que Valle-Inclán realizou ao México e a Cuba, de 1892 a 1893, tendo em conta o que atrás ficou exposto; mais importante será sublinhar que nesta “fé modernista” verá Fialho “um reflexo do seu próprio credo artístico” (Pimpão, 1945: 145). Conhecida a desconfiança de Fialho em relação a “aplicações doutrinárias” (1992j: 12) sobre a sua própria obra e a aversão que lhe merecem todas as formas institucionalizadas de “poder” (incluindo escolas ou movimentos literários), mais significativa se torna esta empatia. A ruptura com o passado normativo, a afirmação da natureza irredutivelmente individual da criação artística, mas também o desejo de expressar o tumulto das sensações modernas, o diálogo interartístico enquanto procura de uma nova linguagem artística, compósita, plástica e flexível a todos os matizes da sensação, são aspectos que tivemos ocasião de referir a propósito de Fialho e que poderiam igualmente ser postos em relevo a respeito de Valle-Inclán. Mas a afinidade entre os dois escritores não ficará por aqui.

Na conferência que proferiu em Buenos Aires em 1910, Valle-Inclán irá mais longe ao afirmar “El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡la emoción!” (1995: 47), frisando, no entanto (à semelhança de Fialho), que esta não deve ser confundida com qualquer forma de sentimentalismo ou confessionalismo. Recorrendo à pintura de El Greco, Valle-Inclán declara encontrar “la emoción suprema del arte en aquellos estros trágicos en que la vida no es sino una máscara de la muerte”, na literatura, em particular, en el ritmo oculto de los romances antiguos, sobre todo en los de Góngora, a quien se le arrojaron tantas piedras, puesto que él era ‘un árbol cargado de manzanas de oro’ (*id.*: 48). Não deixa de ser curiosa a proximidade de leituras entre Fialho e Valle-Inclán: em ambos os casos, a “perscruta dramática da expressão” os leva a esse fundo trágico que Miguel de Unamuno viria a definir como característica peninsular e, mais exacerbadamente, hispânica<sup>55</sup>. Em

SOB O SIGNO DE  
GOYA: DIÁLOGOS  
IBÉRICOS EM  
TORNO DO(S)  
MODERNISMO(S)

Isabel Cristina Mateus

<sup>55</sup> Cf. “Aquilo a que chamo o sentimento trágico da vida nos homens e nos povos é, pelo menos, o nosso sentimento trágico da vida, o dos espanhóis e do povo espanhol, tal como se reflecte na minha consciência, que é uma consciência espanhola, feita em Espanha. E esse sentimento trágico da vida é o próprio sentimento católico da própria vida, porque o catolicismo, e sobretudo o catolicismo popular, é trágico” (Unamuno, 2001: 214). A este respeito, numa carta dirigida a Manuel de Laranjeira,

ambos os casos, essa procura os (re)liga à tradição<sup>[56]</sup>, em particular ao período barroco que conheceu uma relevância cimeira nestes dois países. Em ambos os casos, a relação com a pintura surge como determinante nas suas práticas de escrita: Fialho, procurando num passado mais próximo, Goya, Valle-Inclán recuando a El Greco, encontram na contorsão ou distorção figurativa, no *pathos* e na teatralidade dos gestos, o caminho que há-de conduzir, o primeiro, à “*despolarização*” grotesca, o segundo, à criação dessa poderosa máquina deformante que dá pelo nome de *esperpento*, em qualquer dos casos, a via de um *expressionismo* emergente que cada um irá trilhar de forma distinta.<sup>[57]</sup>

Para Fialho, a despolarização do real passa por uma mudança de perspectiva, quase sempre associada a um fenómeno físico-óptico de alteração ou refração da luz, de que emerge a visão grotesca, como se torna explícito num texto de cariz auto-reflexivo sobre uma experiência vivida no Mosteiro dos Jerónimos:

Um simples vitral [filtrando a luz oblíqua do sol] me despolarizara a existência da multidão que enchia a igreja do seu foco de realidade objectiva, atirando-ma para esses mundos do trágico e do grotesco, que parecem feitos de vapores de delírio, e lembram um pandemónio humano esfacelado por paixões e inércias mais fortes que as naturais. (1992h: 113)

É sob o efeito dessa “luz fantasiosa” que a visão pictural irrompe, operando o curto-circuito com o real de que resulta a distorção das imagens e/ou a anamorfose das formas: os fiéis dos Jerónimos cedem assim lugar a um pandemónio ou sarabanda de máscaras que parecem

---

Unamuno dirá sobre Fialho, “me alegro haberlo conecido, pues me parece típico”, reconhecendo embora que, como escritor, a sua força “me parece fuerza de debilidad, como la de un ataque epiléptico” (Laranjeira, 1943: 176).

<sup>56</sup> Sobre a relação *Modernism(o)/Tradição*, veja-se o estudo e a observação de Stan Smith: “Retrospection, it seems, has been the hallmark of Modernism from the start, whether it is a question of its conception, birth or christening. Yet the name was always in waiting. (...) From its inception, then, Modernism is a double-edged promise. Modernising, a total up-to-dateness, has to be combined with a training in the classics. Originality must be matched by a sense of origins” (1994: 3).

<sup>57</sup> Veja-se, a este respeito, a obra de Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (2004).

saídas de um quadro de Ensor<sup>[58]</sup> (aliás, contemporâneo de Fialho), “risos que o feixe azul tornava em carantonhas, cabeças em oração a que o feixe amarelo prestava um ar de caçoada, curiosidades alvares que pareciam êxtases, e caras de sopeiras, lívidas como se estivessem danadas de pecado...” (1992h: 113-114). Não é difícil imaginar, sob o efeito desta “luz fantasiosa”, a transfiguração grotesca da procissão da Semana Santa que Fialho vê a sair dos Jerónimos em curso carnavalesco...

A rosácea dos Jerónimos funciona, assim, como uma lente ou espelho côncavo, amplificando, diminuindo ou multiplicando as imagens, criando aquilo a que o próprio Fialho chama, porventura denunciando a sua paixão por Goya, “uma diabólica óptica deformante”<sup>[59]</sup> (1992k: 43); a escrita fialhiana oferecer-nos-á, com efeito, vários exemplos de “espelhos” ou lentes deformantes: a água do rio reflectindo um “real” despolarizado, charcos de água, jogos de luz (efeitos fantasmagóricos do luar, “caramelajo” solar, iluminação artificial), alucinações e visões ou mesmo o cenário de metamorfose e ilusão por excelência, o teatro.

Valle-Inclán, por seu turno, enveredará pelo esperpento, um novo (sub)género dramático por ele criado nos anos subsequentes à I Guerra Mundial que, tal como o define Max Estrella, o estranho poeta-cego (como Homero) e delirante de *Luces de Bohemia* [1920], consiste numa alteração óptica provocada pela utilização de espelhos côncavos, como os que rodeiam os jovens modernistas do Café Colón ou divertem Max e Don Latino na Calle del Gato. Significativamente, a didascália que introduz a cena “duodécima”, na qual Max Estrella apresenta a D. Latino de Hispalis, poucos minutos antes de morrer, a sua definição de esperpento, dá-nos como cenário “una iglesia barroca”, atribuindo o poeta cego e moribundo a criação do novo (anti)género ao pintor de Fuendetodos (“El esperpentismo lo ha inventado Goya”):

<sup>58</sup> Note-se a significativa coincidência temporal entre Fialho e o pintor belga James Ensor [1860-1949]: refira-se, a título de exemplo, que Ensor pinta a *Entrada de Cristo em Bruxelas* em 1888 e *A Intriga* em 1890.

<sup>59</sup> Vejam-se os testemunhos de Raul Brandão: “Fialho via os pormenores através de uma lente, e deturpava tudo, deformava tudo, dando génio até à própria obscenidade” (1998: 68) e de Régio (aqui menos injusto do que noutras ocasiões): “Fialho vê tudo em grande, através de espelhos deformantes” (s/d: 168).

La tragedia nuestra no es tragedia/ (...) [Es] el esperpento./ (...) Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada./ (...) España es una deformación grotesca de la civilización europea. /(...) Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas./ (...) Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. (2002: II, 933)

O esperpento é assim, nas palavras de Valle-Inclán, a versão hispânica “moderna” e grotesca da tragédia clássica, uma tragédia sem o ser, sem deuses e sem heróis, reduzida a uma “matemática” absurda de espelho deformante, a um poeta cego, delirante e bêbedo e seus não menos delirantes e grotescos companheiros de boémia nocturna<sup>[60]</sup>. Se o esperpento corresponde, como referem Rodolfo Cardona e Anthony Zahareas, a uma “redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera de dar forma a la tragedia tradicional” (1982: 31), diria que ele é também a (in)versão carnavalesca do lugar periférico atribuído pela visão eurocêntrica a Espanha (e, de um modo geral, à Península Ibérica), o lugar (até certo ponto, “privilegiado”) a partir do qual se torna possível uma perspectiva crítica, e ao mesmo tempo lúdica, sobre as matrizes da civilização europeia e o progresso do mundo ocidental. A visão esperpêntica valle-inclaniana misturará personagens (ficcionais ou “reais”) e títeres (como o fantoche de Zaratustra contracenando com Max Estrella e Don Latino, mas também com o Marquês de Bradomín e Rubén Darío), criando um jogo de máscaras ou ambiguidade fundamental que não deixa de ter algum paralelismo na escrita de Fialho. Todavia, enquanto “observador descrente” (Buescu, 2001: 161) de uma qualquer regeneração utópica (política, ideológica, ética ou social), irreduzível no seu cepticismo e anarquismo convicto, Fialho manter-se-á afastado da linha de orientação mais vanguardista<sup>[61]</sup>, ideologicamente comprometida que o escritor galego virá

<sup>60</sup> Sobre a relação do *modernism* com o mito enquanto forma de sublinhar o relativismo gnoseológico característico da modernidade, veja-se o estudo de Michael Bell (1993).

<sup>61</sup> De acordo com Aguiar e Silva, contrariamente ao Modernismo, “os movimentos da Vanguarda histórica advogam a destruição da instituição da arte como esfera autónoma e a reintegração dos artistas e da arte na vida”. Citando Calinescu, afirma

a assumir posteriormente no seu percurso literário (mais próxima daquilo que viria a ser o Expressionismo alemão, sobretudo na sua fase mais tardia).

As máscaras que de algum modo já encontrámos no texto sobre o vitral dos Jerónimos, interessam a Fialho, antes de mais, pelas suas potencialidades expressivas (cor, forma, textura, material, expressividade dramática); máscaras, carantonhas, expressões faciais, mas também gestos e movimentos, constituem para Fialho a “expressão factícia e torturada” (1992h: 113) da existência humana, a expressão patética de um trágico Carnaval. As virtualidades teatrais e a “linguagem” visual da máscara estão ao serviço de uma concepção do mundo como um absurdo teatro de máscaras e marionetas<sup>[62]</sup>, sob as quais se pressente, omnipresente, a sombra espectral da morte. Neste sentido, na sua ambivalência grotesca, as máscaras são também um meio de “alienação” do mundo, uma encenação simultaneamente trágica e lúdica (cômica ou humorística), do absurdo da condição existencial humana.

As máscaras e o Carnaval são, convém sublinhá-lo, uma presença obsessiva na visão grotesca fialhiana, pelo menos naquela que se traduz em ficção; presença na qual influi, para além do legado simbolista<sup>[63]</sup>, do “inquietante” nórdico e do *pathos* barroco, a cultura popular (em particular, a tradição popular carnavalesca, como mostrou Bakhtine<sup>[64]</sup>), mais próxima de um animismo, panteísmo ou primitivismo originais (de ressonância nietzschiana), que Fialho utiliza como matéria plástica, sem qualquer intuito ideológico e/ou moral, mas também como instrumento de interrogação, relativização e, em alguns momentos, corrosão do racionalismo burguês.

que “o radicalismo negativo e o anti-esteticismo sistemático [dos escritores vanguardistas] não são compagináveis com os projectos e os designios de ‘reconstrução artística do mundo alimentados pelos grandes modernistas’” (1996: 708).

<sup>62</sup> Um dos principais teorizadores do grotesco, Wolfgang Kayser, observa que “the unity of the perspective in the grotesque consists in an unimpassioned view of life on earth as an empty meaningless puppet play or a caricatural marionette theatre” (Kayser, 1981: 186).

<sup>63</sup> Sobre o legado finissecular e, em particular, simbolista, veja-se o contributo de Murray Pittock (1993), especialmente o capítulo “The Legacy of the Nineties”, pp.175-189.

<sup>64</sup> Cf. (Bakhtine, 1970).



O texto “A Tragédia dum Homem de Génio Obscuro” parece-me elucidativo a este respeito. Escrito, uma vez mais e significativamente, em 1890 (incluído no segundo volume de *Os Gatos*), nele se cruza o tema da loucura de Manuel, um escritor anónimo e boémio atingido por uma nevrose degenerativa, com o tema da máscara e do Carnaval, mas também da fragmentação ou “despolarização” interior. O processo de degradação física e psíquica de Manuel, o fraccionamento interior entre o “eu” e o “outro”<sup>651</sup>, o lúcido e o louco que nele persiste em afirmar-se como escritor, entre o resistente e o visionário, traduzir-se-á na sua lenta metamorfose animal, teratológica e, finalmente na sua “coisificação” grotesca: no final desse processo, Manuel (ou o que resta de Manuel) é uma máscara sem rosto, uma simples “carcaça” vazia.

Note-se que a morte de Manuel, ocorrida em vésperas de Carnaval, numa sexta-feira treze, e o seu “enterro de palhaço” – fundindo-se e confundindo-se com o curso carnavalesco nas ruas de Lisboa, “entre os apupos das máscaras e os tremoços e os gritos de estupidez popular” (1992b: 82)-, tornam ainda mais evidente a ambivalência vida/morte e a indecibilidade de sentido, o absurdo de um espectáculo simultaneamente trágico e grotesco.

Se o sentido regenerador característico da cultura popular carnavalesca está ainda aqui subliminarmente presente, esse sentido parece-me, contudo, derrogado pelo que de “inquietante” ou *uncanny* (diria Freud) a superstição popular possa conter: a agravar ainda mais a sensação de estranheza e incomodidade no leitor, surge o medo do narrador-anónimo e amigo de Manuel, um medo indizível, nascido da superstição popular, a que não é alheia a crença na metempsicose, relativamente à coincidência entre a morte de Manuel, a data e os preparativos da festa, medo que encontra *expressão* no “uivar” de um “cão invisível” que interiormente lhe causa calafrios: “o uivar de

<sup>65</sup> Sobre o processo de fragmentação interior de Manuel – numa antecipação daquilo que viria a ser, com outro grau de complexidade, a despersonalização pessoana –, veja-se o nosso ensaio (2008: 324-354). Note-se, como é sabido, que Pessoa reconhecerá, em carta a Adolfo Casais Monteiro que a génese dos heterónimos está intimamente conexcionada com a sua histero-neurastenia: “A origem dos meus heterónimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, histero-neurasténico. (...) Seja como for, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência para a despersonalização” (Pessoa, 1980: 202).

um cão invisível dá-me a impressão dum choro que eu bem sei que é meu, e que ao mesmo tempo alguém está a chorar fora de mim” (1992b: 79).

Afirmação que nos remete para o complexo jogo de máscaras que “A Tragédia” põe em cena, jogo em que o narrador-anónimo e Manuel (na sua duplicidade interior) trocam de papel entre si, provocando a desorientação no leitor. É no contexto deste jogo que o leitor ficará a conhecer, através da leitura que dela faz o “eu-anónimo”, a escrita visionária, nocturna, pulsional de um homem de génio “obscuro”; curiosamente, uma evocação do episódio histórico de Alcácer-Quibir (que Antero de Quental apontara como uma das causas da decadência peninsular), uma paisagem de horror, em que o delírio deformante das imagens explicitamente convoca, uma vez mais, a presença “fantasmática” de Goya:

nunca o horror foi dado com tamanha expressão potencial, como nessas quarenta páginas de catástrofe, que a noite do deserto aliena com todo o mistério dos seus espantos e todos os uivos dos seus chacais. Era incomparável e era estranho! Goya e Edgar Poe, com mergulho na mais profunda chacina de tortura, e deformidades de visão por onde se via latejar, monstruoso, o feto do assombro, arrancado por furiosas mãos às entranhas menstruais do inenarrável. (1992b: 65-66)

Esvaziada do seu significado histórico e político nacional, a noite de Alcácer é um pretexto para a pintura verbal de uma paisagem do deserto, nocturna, onírica, onde a violência e a anarquia das imagens se constitui como expressão da paisagem interior, dúplice e alienada de Manuel; convém sublinhar aqui que a descrição da nevrose de Manuel surge num momento em que os primeiros estudos de Sigmund Freud<sup>[66]</sup> no âmbito da psicanálise não tinham visto ainda a luz do dia, ganhando assim relevância particular a análise (neste sentido, pioneira) dos mecanismos psíquicos e a descoberta do inconsciente e das profundezas do “eu”, descoberta que, pela crise do sujeito<sup>[67]</sup>

<sup>66</sup> Os primeiros estudos publicados de Sigmund Freud no campo da psicanálise, *Studies on Hysteria*, datam de 1893-1895.

<sup>67</sup> Sobre o complexo processo de construção do “eu” modernista na e pela escrita, veja-se o recente estudo de Finn Fordham (2010).

que e/(a)nuncia, viria a provocar a corrosão do modelo tradicional da narrativa e do próprio conceito de representação mimética. Afinal, a “mudança” de que falava Virginia Woolf, sob as metáforas (simbólicas) do ovo e da rosa.

Para terminar, gostaria de salientar o contributo decisivo do “modernismo” hispânico (e, em certa medida, hispano-americano), mas também daquilo que, de forma menos rigorosa, fui designando aqui como “modernismo ibérico”, na génese e configuração do *modernismo* na sua acepção anglo-americana e, de um modo genérico, europeia. Um contributo que, na minha perspectiva, vem questionar a simples redução ou identificação do “*modernismo*” aos esteticismos finisseculares, particularmente ao decadentismo e simbolismo, pelo que de diferente e “futurante” aí se gestiona. Será, a este respeito, o próprio Fernando Pessoa, a chamar a atenção para a relação embrionária entre a experiência simbolista das sensações e a emergência do sensacionismo, um dos rostos assumidos pela diversidade estética do primeiro modernismo português:

Descendemos de três movimentos mais antigos – o “simbolismo” francês, o panteísmo transcendentalista português, e a baralhada de coisas sem sentido e contraditórias de que o futurismo, o cubismo e outros quejandos são expressões ocasionais, embora para sermos exactos, descendamos mais do seu espírito do que da sua letra- (Pessoa, s/d: 130)<sup>[68]</sup>

O caso de Fialho de Almeida (mas também, em certa medida, o de Valle-Inclán) parece-me, como tive ocasião de mostrar, paradigmático, não apenas pela relação que mantém com os esteticismos finisseculares (e com o simbolismo, em particular) mas sobretudo pela *diferença* que, a partir deles, a sua escrita ficcional torna visível: uma escrita que mais do que uma condição intervalar, reflecte uma vocação

<sup>68</sup> Pessoa acrescentará, todavia, que o simbolismo é “um “sensacionismo” rudimentar”, entre outros motivos porque os sensacionistas rejeitam “por completo, excepto ocasionalmente, com fins puramente estéticos, a atitude religiosa dos simbolistas. Deus tornou-se para nós uma palavra que pode ser convenientemente usada para sugerir mistério mas que não serve qualquer outro propósito, moral ou de outro género – um valor estético e nada mais” (*idem*: 135).

inaugural que importa sublinhar, abrindo o caminho a experiências que viremos mais tarde a reconhecer como *modernist* ou, em alguns casos, como vanguardistas. Neste sentido, um dos caminhos mais significativos apontados por estes dois escritores terá sido aquele que irá conduzir mais tarde ao Expressionismo, movimento que se afirmará na pintura durante a primeira década do século XX (precisamente com a descoberta da pintura de Van Gogh, Gauguin ou Matisse, mas também, entre outros, com Ensor, Munch e Kokoschka), sobretudo na Europa do Norte, e que atingirá na Alemanha dos anos 20-30 uma das suas manifestações mais marcantes (e também mais “marcadas”, sob o ponto de vista ideológico). De resto, o Expressionismo como movimento autoconsciente surgirá apenas em 1911, em Munique, com o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) fundado por Kandinsky e Franz Marc, um movimento que desde logo se pretendeu internacional e europeu, derrubando barreiras e fronteiras nacionais, postulando como princípio artístico e estético fundamental a “visão interior” em oposição ao racionalismo e realismo anteriores e explorando quer as potencialidades expressivas da arte primitiva ou infantil, quer as virtualidades expressivas da cor, quer as novas linguagens emergentes da confluência ou intersecção das sensações modernas. Fialho, e em particular o ficcionista, mas também, em certa medida, Valle-Inclán, parecem-me todavia mais próximos (e não apenas em termos cronológicos) do “inquietante” nórdico, enquanto expressão do inexpresso, do invisível e do indizível (sublinhe-se, por exemplo, que Munch pintará o seu famoso quadro *O Grito* em 1893) ou do “estranho” carnaval grotesco de Ensor do que do “puro” experimentalismo cromático ou formal do grupo de Munique.

Eduardo Lourenço reconheceu, de resto, esta vocação inaugural da escrita de Fialho:

o nosso expressionismo, na fraca medida em que existiu – e só a partir de Fialho podemos detectar a sua presença –, é um “expressionismo” mais de ressentimento do que de afirmação, todo penetrado da poética da Dor com maiúscula, ou do protesto humilde à Raul Brandão, autor, por antonomásia, dos Pobres. (2004: 32)

Mas acabará por diluir essa vocação ao fazer equivaler o expressionismo de Fialho ao de Raul Brandão ou José Régio. Na sua leitura,

o “expressionismo” português traduzir-se-ia naquilo a que chama a “conciliação entre a lição pré-freudiana de Dostoievski (outro dos autores de culto de Fialho) e a lição racionalista de António Sérgio” (2004: 25), isto é, no desejo de conciliar o inconciliável, o inconsciente e a razão, a dúvida e a fé.<sup>[69]</sup>

Se o expressionismo constituiu, como afirmou Eduardo Lourenço, “a forma mais exacerbada da crise da *imagem do homem* – e não só da sua imagem exterior –, característica da idade moderna, isto é, protestante”, dessa cultura pareceria excluída a “latinidade”, no caso, Portugal e Espanha: “na constelação expressionista [fundamentalmente nórdica] só figuram artistas de uma cultura *sem imagem* no sentido católico do termo: protestantes e judeus” (2004: 30), artistas originários de países onde o vírus da angústia e da dúvida se insinuara desde os tempos da Reforma e em relação aos quais Portugal se mantivera imune. Esta crise da imagem do homem, dramaticamente vivida no seu interior, não poderia expressar-se senão sob a forma de visões ou fantasmagorias, sob a forma teatral e, por vezes, patética, dos gestos e dos movimentos, sob o olhar inquietante das máscaras, sob a forma inarticulada do grito ou incommunicante do silêncio; em síntese, esta crise não poderia *dizer-se* senão sob a forma não-discursiva de imagens fragmentárias e intrascentes, de estilhaços visuais.

Contudo, ao analisar as entradas do dicionário expressionista de Michel Ragon, Eduardo Lourenço mostra-se surpreendido não tanto com a *ausência* portuguesa, mas sobretudo com “o mistério” da *presença* espanhola:

O “expressionismo” da cultura espanhola não tem a mesma estrutura do único que merece este nome, mas há entre ambos uma certa analogia exterior que os pode aproximar e distinguir de nós. A Espanha, na aparência, tão encerrada como Portugal no castelo interior do seu barroquismo, teve sempre uma vida cultural não só mais intensa, como mais irredentemente conflitual. Na sua discussão polémica secular com a Europa que a discute, os espanhóis a si mesmo se discutiram. À parte o milagre

---

<sup>69</sup> Em Fialho, o sentido regenerador de cariz moral e/ou social de Raul Brandão e Régio, parece-me significativamente ausente, isolando-o de um “expressionismo à portuguesa” e aproximando-o antes de um expressionismo de matriz europeia. Cf. (Mateus, 2009: 6-17).

camoniano (...), nós não fomos interpelados pela nossa realidade histórica como Cervantes, Quevedo ou Gracián o foram pela de Espanha. (...) Há na cultura espanhola uma componente de provocação que não existe na nossa. Os Grecos, os Quevedos, os Goya, são-nos desconhecidos. Uns e outros são parentes de Gaudi, de Picasso, de Buñuel, de Dali, de Arrabal, do expressionismo bruto e brutal de Tapiés. Não é a cultura espanhola uma cultura sem imagem como a que insufla ao imaginário nórdico a sua imaginação fantástica. Mas é uma cultura que hipertrofia a imagem, a idolatra, a desloca, virando a estrutural violência que a habita contra si mesma. (2004: 32)

Talvez a violência da realidade histórica portuguesa e peninsular tenha interpelado particularmente Fialho; talvez a sua própria violência verbal e visual –escorrendo de uma “dramática fissura esquizofrénica” (Aguiar e Silva, 1983: 413) – o tenha levado a procurar, num contexto peninsular e europeu, a forma de expressar o inexpresso insuportável da ausência de sentido, o “invisível” e o “indizível”, os pesadelos e o “assomo” que a sua visão interior podia pressentir em relação ao colapso da racionalidade ocidental que a primeira metade do século XX viria a converter em trágica realidade. Esse “assomo indizível” tê-lo-á encontrado Fialho, antes de mais, numa condição peninsular comum, na pintura de Goya mas também no *pathos* barroco, agora despojado da noção de transcendência, na pura expressividade visual e/ou teatral das imagens. O “bestiário da alucinação doida ou disforme” (Fialho de Almeida, 1992a: 126) que irrompe da sua escrita pulsional, inscreveu de forma indelével o seu nome (e com ele, “a praia íntima do lirismo”), ao mesmo tempo que Munch ou Ensor, e ao lado da Espanha de Goya, nesse que virá a ser o “museu gesticulante” (Lourenço, 2004: 23) do Expressionismo europeu.

## Referências bibliográficas

- FIALHO DE ALMEIDA, José Valentim (1992a), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa* (ed. de 1889-1894), Vol. I, Lisboa: Clássica Editora.
- \_\_\_\_ (1992b), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Clássica Editora.

- \_\_\_\_ (1992c), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*; Vol. III, Lisboa, Clássica Editora.
- \_\_\_\_ (1992d), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. IV, Lisboa, Clássica Editora.
- \_\_\_\_ (1992e), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol.V, Lisboa, Clássica Editora.
- \_\_\_\_ (1992f), *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa*, Vol. VI, Lisboa, Clássica Editora.
- \_\_\_\_ (1992g), *Pasquinadas (Jornal de um Vagabundo)*, [1890], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1992h), *Vida Irónica (Jornal de um Vagabundo)* [1892], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1992i), *Lisboa Galante. Episódios e aspectos da cidade* [1890], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1992j), *À Esquina (Jornal de um Vagabundo)*, [1903], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1992k), *Figuras de Destaque* [1923], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1991) *Contos* [1881], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1993), *Vida Errante* [1925], Lisboa, Círculo de Leitores.
- \_\_\_\_ (1882), “A Exposição da Rua de S. Francisco (Notas de um *touriste*)”. In: *Jornal do Domingo*, p. 343-350.
- \_\_\_\_ (1945), *Ave Migradora* [1921], edição revista por Costa Pimpão, Lisboa, Clássica Editora.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1996), “Modernismo e Vanguarda em Fernando Pessoa”. In: *Diacrítica*, n.º 11, Universidade do Minho.
- \_\_\_\_ (1995), “A constituição da categoria periodológica de Modernismo na Literatura Portuguesa”. In: *Diacrítica*, n.º 10, Universidade do Minho.
- \_\_\_\_ (1983), “Fialho de Almeida e o problema sócio-cultural do francesismo”. In: *Actes du Colloque Les Rapports Culturels et Littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais.
- BAKHTINE, Mikhail (1970), *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard.
- BELL, Michael (1997), *Literature, Modernism, Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BENJAMIN, Walter (2004), *Origem do drama trágico alemão*, ed./trad. de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BRADBURY, Malcolm and Mc Farlane, James (ed.) (1976), *Modernism 1890-1930 (a Guide to European Literature)*, London: Penguin Books.

- BRANDÃO, Raul (1998), *Memórias* (ed. de J. C. Seabra Pereira), [1919], Tomo I, Lisboa, Relógio d'Água.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001), *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- BUTT, John (1993), "Modernismo y *Modernism*". In: Cardwell, Richard y Mc Guirk, Bernard (eds.) (1993), pp. 39-58.
- CARDONA, Rodolfo y Zahareas, Anthony N. (1982), *Visión del esperpento*, Madrid, Editorial Castalia.
- CARDWELL, Richard y McGuirk, Bernard (ed.) (1993), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas Lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- CASTRO, Eugénio de (1927), *Oaristos/Horas/Silva*, Vol. I, Lisboa: Lumen.
- CENTAURO (1982), (director Luís de Montalvor; edição fac-similada, n.º 1 [1916]; pref. de Nuno Júdice), Lisboa: Contexto Editora.
- COSTA, Correia da (1923), *Eça, Fialho e Aquilino: ensaios de crítica e arte*, Lisboa, Clássica Editora.
- CALINESCU, Matei (1999), *As 5 Faces da Modernidade*, trad. de Jorge Teles de Menezes, a partir da 2.ª versão original (1987), *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press), Lisboa, Vega.
- DARÍO, Rubén (1992a), *Azul.../Cantos de Vida y de Esperanza*, ed. de Álvaro Salvador, Madrid, Espasa Calpe.
- \_\_\_\_ (1992b), *Antologia*, ed. de Carmen R. Barrionuevo; Pref. de Octavio Paz), Madrid, Espasa Calpe.
- DELGADO, Antonio Sáez y Gaspar, Luis Manuel (ed.) (2010), *Suroeste: relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, edición bilingüe, catálogo da exposição celebrada en el MEIAC de Badajoz entre 11-03-2010 y 16-05-2010, Badajoz, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC); Junta de Extremadura. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Patrimonio Cultural, Assírio & Alvim.
- FRANÇA, José-Augusto (1990), *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol.2, 3.ª ed., Lisboa, Bertrand Editora.
- FORDHAM, Finn (2010), *I do I Undo I redo: The Textual Genesis of Modernist Selves*, Oxford, New York, Oxford University Press.
- GULLÓN, Ricardo (ed.) (1980), *El Modernismo visto por los Modernistas* (introducción y selección), Barcelona, Guadarrama/Punto Omega.
- GUIMARÃES, Fernando (2003), *Artes Plásticas e Literatura – do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.
- HABERMAS, Jürgen (2000), *O Discurso Filosófico da Modernidade: doze lições* (trad. de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento), São Paulo, Martins Fontes.



- LARANJEIRA, Manuel (1943), *Cartas*, pref. e Cartas de Miguel de Unamuno, Lisboa: Portugália Editora.
- LOPES, Óscar (1987), *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea I*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Eduardo (2004), *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva.
- HUYSMANS, J. K. (1990), *À Rebours* (préf. de Marc Fumaroli) [1884], Paris, Gallimard.
- MATEUS, Isabel Cristina (2009) “Cultura Portuguesa e Expressionismo” de Eduardo Lourenço: uma (re)visão”, VI Congresso InterNacional da Associação de Literatura Comparada/X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas, 6-8 de Novembro 2008, (CEHUM), Universidade do Minho: [http://ceh.ilch.uminho.pt/pub\\_isabel\\_mateus.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/pub_isabel_mateus.pdf).
- \_\_\_\_ (2008), “Kodakização” e Despolarização do Real: para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida, Lisboa, Caminho.
- \_\_\_\_ (2006), “Fialho de Almeida, Vicente Guedes, Bernardo Soares & C.<sup>a</sup>: notas soltas para um livro do desassossego”. In: *Diacrítica* (Ciências da Literatura), vols. 20-23, Cehum, Universidade do Minho.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2005), *Valle-Inclán en el fin de siglo: Femeninas*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra.
- OSÓRIO, João de Castro (1957-1960), “Documentos de um arquivo literário. Quatro cartas inéditas de Fialho de Almeida”, Sep. *Ocidente*, Vols. LII – LVIII.
- PAZ, Octavio (1993), *Los Hijos del Limo*, Barcelona, Seix Barral [1979].
- PESSOA, Fernando (1980), *Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ática.
- \_\_\_\_ (s/d), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, ed. de Georg Rudolf Lind, Pref. de Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa (1945), *Fialho. I – Introdução ao estudo da sua estética* (tese de doutoramento), Coimbra, Coimbra Editora L<sup>da</sup>.
- PITTOCK, Murray G. H. (1993), *Spectrum of Decadence: the Literature of the 1890s*, London and New York, Routledge.
- KAYSER, Wolfgang (1981), *The Grotesque in Art and Literature* (translated by Ulrich Weisstein), Columbia University Press/ New York, Indiana University Press.
- READ, Herbert (1960), *Histoire de la Peinture Moderne* (trad. Yves Riviere), Paris, Aimery-Somogy.
- REED, John R. (1985), *Decadent Style*, Athens/Ohio, Ohio University Press.
- RÉGIO, José (s/d), “Fialho, crítico de teatro”. In: Barreto, Costa (ed.) (s/d), *Estrada Larga*, antologia do suplemento Cultura e Arte de *O Comércio do Porto*, vol.3, Porto, Porto Editora, pp. 168-172.

- \_\_\_\_ (1941), *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Lisboa, Ed. Inquérito.
- RIBEIRO, Eunice (2000), *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho.
- ROGGIANO, Alfredo A. (1987), "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto". In: Schulman, Iván A. (ed.), 1987, *Nuevos Asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 39-50.
- SOARES, Bernardo/Pessoa, F. (2007), *Livro do Desassossego*, ed. de Richard Zenith, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SMITH, Stan (1994), *The Origins of Modernism - Eliot, Pound, Yeats and the Rhetorics of Renewal*, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore, Harvester Wheatsheaf.
- SW/SUDOESTE (1982), direcção de Almada Negreiros, edição fac-similada [1935]; apresentação de Nuno Júdice), Lisboa, Contexto Editora.
- UNAMUNO, Miguel de (2001), *O Sentimento Trágico da Vida*, trad. M.<sup>a</sup> do Carmo Silva, Coimbra, Quarteto.
- WEIR, David (1995), *Decadence and the Making of Modernism*, University of Massachusetts Press.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002), *Obra Completa [1895-1936]*, éd. de Victor García de la Concha, Vol. II (Teatro, Poesia, *Varia*), Madrid, Espasa Calpe.
- \_\_\_\_ (1995), *Entrevistas, Conferencias y Cartas* (edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán), Valencia, Pre-Textos.
- \_\_\_\_ (1908), *Corte de Amor*, 2.<sup>a</sup> ed. [1903], Madrid, Imprensa de Balgañon y Moreno.
- WOOLF, Virginia (1995), *The Essays of Virginia Woolf* (ed. by Andrew McNeillie), London, The Hogarth Press, vol. III (1919-1924).



# A ARQUITECTURA PÓS-MODERNISTA: APROPRIAÇÕES E TRANSFERÊNCIAS

Jaime Costa  
UNIVERSIDADE DO MINHO

**DENTRE TODAS AS ARTES**, é assinalável o destacado papel da arquitectura durante o Modernismo ao combinar a técnica e a estética. De uma maneira mais precisa, a arquitectura parece encarnar perfeitamente a simbiose entre *archê*, *logos* e *physis*. Também não será despropositado afirmar que, até à chegada do Pós-modernismo, a arquitectura tenta assimilar uma unicidade e ordem discursivas artificiais ao serem estas tanto inexistentes como impostas. O mundo que, por sua vez, late com o Pós-modernismo é um mundo irreduzível a quaisquer fórmulas, precisamente por ser este um mundo submetido a frenéticas mudanças.

Com o dealbar do Modernismo, a cidade adquirira uma posição proeminente. Apesar de toda a repulsa e atracção que a cidade exercera nos intelectuais e artistas, a cidade estabelece-se como a paisagem moderna por excelência. Surge como o lugar privilegiado de convergência e como origem de contrastes e intercâmbios que a tornaram num centro inquestionável ao afectar todos os aspectos da actividade humana. Assim, constitui-se como o centro de onde emanam todas as novidades. Mais ainda, a sua autonomia outorga-lhe a capacidade de autogerar as novidades. A cidade reinventa-se a si própria e adopta tudo aquilo de novo que o mundo tecnológico e científico lhe oferece para se organizar de acordo com parâmetros de eficiência, economia e produção. É neste contexto que os projectistas urbanos e architectos se esforçaram em revelar uma nova concepção urbana que acompanhe

as alterações dos tempos. Não tardará, pois, o tempo em que a cidade, com o seu pluralismo, receptividade e tolerância, passe a representar plenamente os ideais do pós-modernismo e se aproxime daquela definição que o filósofo alemão Martin Heidegger fizera do *logos* como reunião de opostos:

If we have grasped the fundamental meaning of *logos* as gathering and togetherness, then we must take notice and keep firmly in mind that: gathering is never a mere rounding up and heaping together. It maintains what is striving apart and against one another in their belonging-togetherness. Nor does it let them decline into dispersion and collapse... It does not allow that which reigns throughout to dissolve into an empty indifference, but by unifying opponents preserves the extreme sharpness of their tension.<sup>[1]</sup>

Assim sendo, a cidade é algo mais do que um mero centro de actividade económica que acompanha a superação das diferentes fases no caminho do progresso. A cidade é o local onde a história se sucede como *narração* desse caminhar. A cidade é o resultado do confronto com a natureza e representa o triunfo da razão sobre o mito. No esforço de ser sempre moderna, a cidade é o epicentro de toda a novidade, das novas propostas e a origem de todas as acções politicamente motivadas. O lugar das utopias ou, pelo menos, o *locus* onde o ser humano tem de tomar decisões dramáticas num mundo agora tão confuso como incerto.

A cidade modernista, de acordo com a proposta de *cidade radiante* de Le Corbusier, estabelece-se como modelo da essencialidade do viver moderno. Uma cidade perfeita pela sua ordem e eficiência e que, como fim último, se propõe também curar todos os males adjacentes à massificação das cidades. É assim evidente que esta proposta de ordenamento urbano também possui a sua dose de utopia. Apresenta-se prescritivamente como uma norma de ordenação não só do espaço urbano, mas também da vida e do comportamento dos seus habitantes. Será este um ideal recorrente para a arquitectura modernista. Já explicitamente na *Carta de Atenas* (1933) aparecera formulado como um dos objectivos da arquitectura o “trabalhar para a criação dum ambiente físico que

<sup>1</sup> Heidegger, Martin (1961), *An Introduction to Metaphysics*, trad. Ralph Mannheim, New York, Anchor Books, p. 113.

satisfaça as necessidades humanas emocionais e materiais e estimule o seu crescimento espiritual”.

Este afã regulador configurado como resultado da aplicação da racionalidade ao espaço urbano tem, certamente, as suas implicações políticas.<sup>[2]</sup> Apresenta-se, como já referimos, como um discurso unificador, tendente à obtenção – a todo custo – do idealizado bem comum que, como entidade transcendente, exige um método claro, simples e directo. Ao dirigirem-se àquilo que é fundamental, por essencial, tanto o urbanismo como a arquitectura modernas estarão ligados incontornavelmente a uma função que desdenhará tudo aquilo que é acessório ou, por outras palavras, tudo aquilo que é decorativo. Efectivamente, a arquitectura supõe o domínio sobre a natureza mediante a ordenação do espaço:

The city! It is a grip upon nature... It is a human operation directed against nature... both for protection and for work. It is creation... The spirit which animates nature is a spirit of order.

Man works in a straight line because he has a goal and knows where he is going... A modern city lives by a straight line... The curve is ruinous, difficult and dangerous; it is a paralyzing thing.<sup>[3]</sup>

Não será de estranhar, neste momento de afirmação do modelo de produção industrial em série, a admiração sentida pelas máquinas como elementos chave da produção de bens e como sinais de um bem-estar, porventura, consequência de um caminhar nos tempos para a perfeição humana espiritual ou material. Esta admiração terminará por instituir as máquinas como o autêntico critério de verdade. O próprio Le Corbusier afirmará:

---

<sup>2</sup> Talvez aqui nos tenhamos de lembrar do gosto do fascismo pela arte moderna que na sua simplicidade de formas reduz a realidade na sua complexidade à obtenção de unidade dirigida a um propósito comum de carácter aglutinante. Este ideal de simplicidade faz-nos lembrar uma entrada do diário de Goebels onde se dirige ao Führer com estas palavras: “Amamos-te porque és, ao mesmo tempo, grandioso e simples”.

<sup>3</sup> Le Corbusier (1987), *The City of Tomorrow and its Planning*, New York, Dover Publications, p. 5.

With the machine the test is immediate; this one runs, that one does not... Broadly, one can say that every machine that runs is a present truth. It is a viable entity, a *clear organism*. I believe that it is towards this clarity, this healthy vitality that our sympathies are directed.<sup>[4]</sup>

É também verdade que a existência da todo-poderosa máquina é devida à sua função, isto é, à multiplicação do resultado do trabalho. O ornamento não só é algo desnecessário à função a ser desempenhada como também acaba por ocultar a sua beleza que reside tão só numa estrutura funcional que possibilita o desempenho certo dos seus objectivos predeterminados. Se a máquina for bem concebida (se trabalhar bem) o resultado será bom e belo. Pondo toda criatividade ao serviço duma função, uma cadeira será, logicamente, uma máquina para nos sentarmos tal como, da mesma maneira, uma casa será uma máquina para vivermos.

Estes serão, pois, os aspectos da fundamentação da arquitectura, agora vista como um artefacto encaminhado para uma finalidade. Ninguém parecerá encarnar mais claramente esta concepção arquitectónica modernista que o mais central filósofo da linguagem, Ludwig Wittgenstein que, em 1926, com o arquitecto Paul Engelman, criará uma casa que ainda hoje é considerada como modelo desta singela simplicidade que nos fará relembrar uma sua máxima do *Tractatus Logico-Philosophicus* em que Wittgenstein, tal como Occam, faz depender a significação da utilidade: “If a sign is *not necessary* then it is meaningless.”<sup>[5]</sup>

Se a cidade tem a função de ser uma cura para os males do Homem moderno, ironicamente, também não deixará de ser, como resultado da tão desejada – como forçada – simplicidade, uma ocultação das *complexidades* de um mundo que, cada vez mais, parece fugir a toda a compreensão. A arquitectura do Modernismo, como, por outro lado, o urbanismo, resume-se a formas, a essências, a uma geometria perfeita que evita toda a referência histórica na sua procura da universalidade ou, mais ainda, no seu afã pela transcendência em relação ao tempo e ao espaço e que se traduz na frase que melhor tem definido a visão arquitectónica de Mies van der Rohe “*less is more*”.

<sup>4</sup> Le Corbusier (1925), *The Decorative Art of Today*.

<sup>5</sup> Wittgenstein, Ludwig (1999), *Tractatus Logicus Philosophicus*, London, Routledge, p. 328.

Apesar de o termo *pós-modernismo* ter iniciado o seu percurso muito cedo,<sup>[6]</sup> só entrará no discurso crítico nos anos cinquenta e quando o faz, fá-lo com toda a energia e sucesso inusitados, já como uma etiqueta válida para classificar os mais variados sectores da actividade humana. Assim, no início, apontava para um novo movimento nas artes e na cultura que se segue à II Guerra Mundial e, assim, indicará uma tentativa de superação do modernismo estético. Como subversão ou ataque desde o seu interior, utilizará muitas das suas técnicas e convenções incorporando-as ao seu discurso crítico. Não será carente, portanto, de uma boa medida de ironia e de paródia. Por outro lado, o esforço por criticar e rejeitar é de tal ordem que o próprio discurso crítico, propositada ou inadvertidamente, incorpora aquilo que realmente se propõe rejeitar.<sup>[7]</sup> Tudo isto traduz-se numa indefinição (ou imprecisão) de fronteiras entre o modernismo e o pós-modernismo. Não é por acaso que ainda hoje há quem rejeite a existência do Pós-modernismo. É, sem dúvida alguma, a própria crítica pós-modernista que favorece esta imprecisão ao rejeitar toda a periodização, como sendo fruto dum princípio organizador, e portanto, assente num sentido de autoridade que sempre rejeitará em prol da liberdade e da variedade.

Numa fase posterior, o pós-modernismo começa a fazer referência aos produtos culturais de uma nova sociedade que surge motivada pelo desenvolvimento industrial do período posterior à guerra. Trata-se duma sociedade que altera a sua função produtora de bens para uma outra assente na produção de informação. Nesta nova sociedade, o conhecimento, a verdade e o poder encontram-se estreita e profundamente interligados ao mesmo tempo que caem sob suspeita. A condição pós-moderna encontra-se intimamente ligada à situação do conhecimento, tal como indicava o título do mais clássico dos livros sobre o Pós-modernismo, *A Condição Pós-moderna* (1979) que Lyotard subtitulara também como “*Relatório sobre o conhecimento*”. É precisamente esta preocupação pela configuração do conhecimento, desde a criação até à sua transmissão, que levará McHale a situar o

<sup>6</sup> Um dos seus primeiros usos é atribuído ao arquitecto Joseph Hudnut que o utiliza na revista norte-americana *Architectural Record* em 1947.

<sup>7</sup> É esta a dinâmica da criação que Harold Bloom expressa em *Anxiety of Influence* (1973), uma dinâmica de absorção e transformação de modelos de criações anteriores e que se traduz na oposição de semelhanças e dissemelhanças.



Pós-modernismo em relação a duas dominantes: a ontológica, predominante no Pós-modernismo, e a epistemológica, predominante no Modernismo. Logo, McHale reconhecerá a facilidade da alternância entre estes dois eixos:

Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they “tip over” into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions –the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible.<sup>[8]</sup>

É, precisamente, nos estudos literários que o poeta norte-americano Charles Olson usará, pela primeira vez, o termo Pós-modernismo numa carta ao também poeta Robert Creeley. Nesta carta Olson sinaliza o surgimento duma nova época após a II Guerra Mundial com estas palavras: “*The first half of the twentieth century... was the marshalling yard on which the modern was turned to what we have, the post-modern, or post-West.*”<sup>[9]</sup> O caminhar da História não é outra coisa senão uma preparação e é o entendimento das consequências das transformações que permite reconhecer as regras que regem um novo mundo que se opõe ao do passado. Olson refere-se com este termo ao surgimento duma nova poesia de carácter não antropocêntrico em que o ser humano é considerado como pouco mais do que um objecto em igualdade com os outros objectos do mundo. Será esta uma poesia de marcado ascendente heideggeriano e onde as considerações sensoriais se equiparam a qualquer tipo de esforço hermenêutico sediado na razão humana. Implicará, também, a rejeição daquilo que foi o caminhar do pensamento ocidental como fundamentalmente sediado na relação entre razão e no ser humano. Assim, dualismos tão básicos como marcantes, tais como a oposição corpo/mente, são rejeitados. A consequência imediata é que as artes abrem-se à experiência do quotidiano, da experiência do dia-a-dia.

<sup>8</sup> McHale, Brian (1987), *Post Modernist Fiction*, London, Methuen, p. 11.

<sup>9</sup> Carta citada por Perry Anderson na sua obra *The Origins of Postmodernity* (1988), London, Verso, p. 7.

Quando o termo pós-modernismo se populariza sai do âmbito estético-literário e é usado para descrever os novos aspectos duma sociedade pós-industrial qualitativamente diferente. É tanto assim que alguns críticos, como Irving Howe ou Harry Levine, passam a considerar a literatura nas suas relações com os aspectos sociais e económicos. Deste modo, mais próximo de nós, David Harvey<sup>[10]</sup> afirmará o carácter mimético do Pós-modernismo em relação às práticas sociais, económicas e políticas. É, precisamente, no campo da arquitectura onde mais claramente se materializaram, já desde os primórdios do século XX, estas relações sociais e económicas em que estas se revelam duma maneira mais profunda. Assim, a tecnologia adquiria a sua transcendência nas formas artísticas da arquitectura e parecia apresentar de forma segura a materialização do progresso mediante o conhecimento solidamente apresentado como emancipador. Face ao absolutismo das formas simples, e como vimos unívocas, que não permitiam qualquer desvio da norma modernista,<sup>[11]</sup> em 1966 o arquitecto Robert Venturi publicará um livro fundamental – *Complexity and Contradiction in Architecture* – em que propõe um novo tipo de arquitectura baseado precisamente no ornamento e que supõe um re-assentamento da arquitectura sobre as referências espaço-temporais.

I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer “both-and” to “either-or,” black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once. But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less.<sup>[12]</sup>

<sup>10</sup> Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*, p. 113.

<sup>11</sup> Esta é a expressão da estética modernista formulada, entre outros, por Clement Greenberg e que faz depender tudo duma função estética isolada que torna o artista numa torre de marfim e à sua obra em algo irreduzível a expressões linguísticas.

<sup>12</sup> Venturi, Robert (2nd Revised Edition, 1 Jan 1984), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, p. 16.

Neste sentido, Hutcheon virá a coincidir com Venturi no caráter inclusivo do Pós-modernismo, num contexto histórico posterior onde a noção de Pós-modernismo se encontra mais solidificada. Para Hutcheon, reflectirá uma série de tensões internas na tentativa de obter uma transcendência, ou melhor, uma natureza inclusiva mesmo desde a consciência da sua impossibilidade.

Postmodernism is the *process* of making the *product*; it is *absence* within *presence*, it is a *dispersal* that needs *centering* in order to *be* dispersal; it is an *idiolect* that wants to be, but knows it cannot be, the *master code*; it is *immanence* denying yet yearning for *transcendence*. In other words, the postmodern partakes the logic of “both/and,” no one of “either/or”.<sup>[13]</sup>

É esta uma arquitectura que Venturi define como *nonstraightforward* e pretende revelar aquilo que ficara de fora nas manifestações modernistas e que dizem respeito à complexidade da experiência humana e à pluralidade dum mundo inserido num contexto histórico real, dinâmico. Trata-se fundamentalmente duma arquitectura vital e inclusiva, que prefere a amálgama à ordem e que se alça como um desafio ao observador a quem lhe é exigida uma resposta em nada diferente do *writerly text*<sup>[14]</sup> dos estudos literários. Mas, fundamentalmente, será uma arquitectura que na sua profundidade deverá fazer emanar uma verdade referente à sua totalidade. É nesta *obligation toward the whole* que Venturi associa à dificuldade e, obviamente, não à pretensa simplicidade preconizada pelo modernismo precedente, que radica a novidade estética desta arquitectura em oposição ao modernismo, uma dificuldade que advém da combinação em plena igualdade das faculdades kantianas agora ao serviço duma verdade mais para além da obra. A configuração do mundo exige que não haja lugar a uma consideração isolada. As esferas da personalidade humana, éticas, estéticas e cognitivas, agindo no seu conjunto e em simultâneo, necessitarão de comunicar algo ao seu destinatário, um cidadão em que o seu contexto

<sup>13</sup> Hutcheon, Linda (1995), *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, London, Routledge, p. 49.

<sup>14</sup> Será Roland Barthes quem afirma: “The text is very much a score of this new type: it asks the reader a practical collaboration”. Barthes, Roland (1993) *Image, Music, Text*, London, Fontana, p. 163.

económico, social ou cultural não seja factor determinante. É o valor de esta complexidade que levará a Venturi a afirmar “*less is a bore*”.

A arquitectura não fica alheada da viragem linguística que o Pós-modernismo acentua. São as expressões linguísticas que constituem a realidade que não é mais do que o resultado da interacção do ser humano, como “*being-in-the-world*”, com o mundo através das experiências vividas. Assim, a arquitectura passa definitivamente a relacionar-se com o mundo do qual é parte representando-o e comunicando-o. Os elementos decorativos / comunicativos ficam claramente patentes já desde os anos 40. Como exemplo desta arquitectura, podemos citar o terminal TWA do aeroporto JFK de Nova Iorque de Eero Saarinen concluído em 1956 e, já nos nossos dias, a arquitectura de Santiago Calatrava na Estação do Oriente, em Lisboa. Em ambos exemplos vemos uma aproximação às formas animais e vegetais numa tentativa de se reconciliar com a natureza em espaços que em nada poderiam ser semelhantes a ela e que, no entanto, falam da acção do Homem sobre ela.

Posteriormente, Robert Venturi, Denise Brown e Steven Izenour publicam em 1972, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural form*. Será este, provavelmente, o manifesto pós-modernista mais arguto e que denuncia os princípios da arquitectura modernista, representada por Le Corbusier ou a arquitectura *Bauhaus* representada por Mies van der Rohe ou Walter Gropius; arquitecturas acusadas de tentar impor mudanças utópicas nas vidas dos seres humanos e permitir exclusivamente uma visão redutora como única linguagem possível. A crítica deste livro vai ao encontro com a já referida preocupação do pós-modernismo pela experiência vital do ser humano, com a vida comum do dia-a-dia. De uma forma mais notória põe em causa o modernismo arquitectónico como um estilo completamente alheado do factor humano, aquele que concebia as casas como “máquinas para viver.” Significativamente, a demolição do complexo habitacional Igo-Pruitt em St. Louis serve, em alguns críticos, para sinalizar da maneira mais visível a vitória do pós-modernismo arquitectónico, exactamente no dia 25 de Julho de 1979, às 3:32 p. m., sobre um modelo que ficara demonstrado não servir para o ser humano.

Mais ainda, um dos motores desta crítica é a percepção de que fora criado um vazio – *gap* – entre a teoria arquitectónica e a sua prática. Assim, Venturi e os seus colegas propõem um novo modelo arquitectónico, aquele que já estava em uso em Las Vegas. É aqui que radica a

aprendizagem referida no título, uma aprendizagem realizada através de um modelo já existente adaptado ao “vernáculo” e ao automóvel, em definitiva, à população moderna. É também uma arquitectura caracterizada pela inovação e pelo uso de elementos do passado, aqueles que eram tidos como “*wrong elements*”. Esta adaptação à população e às suas necessidades apresenta uma arquitectura a ser desenvolvida que não se encontrará cingida ao espaço, de resto, apresentado como sacralizado, mas passará a estar dedicada à “iconografia,” à narrativa, tanto pictórica como decorativa. Como exemplo desta combinação das imagens com a arquitectura temos o edifício Frank G. Wells que Venturi realizou para o estúdio Walt Disney em Burbank, Califórnia.

Será proposta, então, e duma maneira mais geral, a combinação de estilos diversos – “de linguagens” – de diferentes períodos (passado e presente) que assumem para si um carácter pluralista acentuado pela combinação da *alta cultura* com a *cultura popular* como os novos e indispensáveis guias do pós-modernismo arquitectónico. Esta prática arquitectónica corresponde plenamente ao esforço pós-moderno em todas as restantes artes por estabelecer um canal de comunicação claro com o público e será algo que se traduzirá na utilização explícita de linguagem para assegurar tal fim. Deste modo, teremos no âmbito da pintura a reacção do pós-modernismo ao expressionismo abstracto, acusado de estar de costas viradas para a realidade, a famosa torre de marfim do artista modernista, e de não comunicar nada pese as dificuldades e às crises do mundo que, após 1945, se apresenta como ameaçador. Na pintura, este afã comunicador levará a que os pintores utilizem legendas nos seus quadros como, por exemplo, a pintora Barbara Kruger. Em literatura, apesar do uso da linguagem como matéria-prima essencial, há críticos, como o pós-modernista John Barth, que vêm esta falta de comunicação, forçada em parte pelo experimentalismo exacerbado, como algo ameaçador para a própria literatura e que a reduzia a um circuito limitado de utentes, os próprios críticos e académicos.

Na literatura crítica referente ao Pós-modernismo, um papel singular é ocupado pelo arquitecto e crítico Charles Jencks que, na sua obra *The Language of Postmodern Architecture* (1977), utiliza o termo pós-moderno para identificar uma ruptura com o passado, o fim do “Estilo Internacional” e a sua substituição por uma nova arquitectura caracterizada pela apropriação de estilos de diferentes épocas, reflexo de um esforço eclético que demonstra uma abertura à pluralidade e

à historicidade da experiência humana. Para Jencks, as formas pós-modernistas apresentam-se abertas ao diálogo, à comunicação, ao mesmo tempo que rejeitam o discurso utópico e, portanto, directivo.

Post Modernism includes a variety of approaches which depart from the paternalism and utopianism of its predecessor, but they all have a double-coded language – one part Modern and part something else. The reasons for this double-sided language are technological and semiotic: the architects seek to use a current technology, but also communicate with a particular public.

Charles Jencks, sobre o qual também deverá ser referida a sua formação filológica, não só verá uma capacidade narrativa nos elementos decorativos, mas também uma sintaxe que deverá necessariamente comunicar um texto legível para um público tanto popular como elitista. Assim, pretende uma arquitectura semelhante à linguagem vernácula em que se celebra um mundo globalizado e a abertura a outras tradições culturais e a outros tempos da experiência humana. É, portanto, uma arquitectura histórico-culturalmente contextualizada e centrada no ser humano, portanto caracterizada por uma naturalidade tão essencial que faz parte do senso comum. Paralelamente neste contexto cronológico, no campo da filosofia, Jacques Derrida vê na historicidade da arquitectura uma possibilidade facilitadora do pensamento, centrada na actividade do ser humano e nas suas complexidades. Assim, para Derrida a arquitectura ao referenciar uma herança sociocultural encontra-se num lugar privilegiado e em relação como, aliás, não podia deixar de ser, com a preocupação filosófica sobre o denominado mundo da vida:

... inaugurates the intimacy of our economy, the law of our hearth (*oikos*), our familial, religious and political “oikonomy,” all the places of birth and death, temple, school, stadium, agora, square, sepulcher. It goes right through us (*nous transi*) to the point that we forget its very historicity: we take it for nature. It is common sense itself.<sup>[15]</sup>

<sup>15</sup> Entrevista a Jacques Derrida por Eva Meyer, “Architecture Where the Desire May Live”, in Neil Leach (ed.) (1997), *Rethinking architecture, a reader in cultural theory* London, Routledge, p. 326.

Em termos teóricos, a estética pós-modernista encontra-se, em 1981, aquando da Bienal de Veneza, conceptualizada debruçando-se sobre a presença do passado. É o próprio Jencks que em *What is Post-modernism?* (1996) reflecte uma mudança ideológica em relação ao modernismo ao assinalar algumas das características-chave do Pós-modernismo principalmente em relação à sua característica heterogeneidade e ao uso de um código duplo:

Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both the continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically double-coded and ironic, because this heterogeneity most clearly captures our pluralism. Its hybrid style is opposed to the minimalism of Late-Modern ideology and all revivals which are based on an exclusive dogma or taste.<sup>[16]</sup>

Frederic Jameson, no seu *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), afirma que, no Pós-modernismo, a profundidade é substituída pela superfície ou, até, por múltiplas superfícies, o que o leva à consideração da intertextualidade<sup>[17]</sup> como uma das componentes essenciais do mesmo. A multiplicação de perspectivas que caracteriza esta sociedade pós-industrial, e a tolerância que se oferece para com elas, conduz à consideração errónea da realidade como carente de normas, algo que se exprime como crítica, patente na expressão “anything goes”. Esta perspectiva negativa, e discutível, de Jameson tem muito a ver com a sua percepção duma alteração da maneira das sociedades adoptarem a lógica tardo-capitalista. Assim, estas sociedades capitalistas cultivam uma heterogeneidade cuja ausência de normas parece ocultar o poder efectivo dos “*faceless masters*” que não necessitam de comandar através do recurso à imposição. Nestas sociedades, por outro lado, existe algo ainda mais determinante: a ausência duma linguagem nacional, ou a impossibilidade de a recuperar do passado.<sup>[18]</sup> Não existe, pois, o recurso a aglutinar as vontades em torno de um projecto colectivo.

<sup>16</sup> Jenks, Charles “*What is Post-Modernism?*”, in Walter Truett Anderson (ed.), (1996), *The Fontana Postmodernism Reader*, London, Fontana Press, p. 27.

<sup>17</sup> Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, p. 12.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

Postmodernism in architecture will then logically enough stage itself as a kind of aesthetic populism, as the very title of Venturi's influential manifesto, *Learning from Las Vegas*, suggests. However we may ultimately wish to evaluate this populist rhetoric, it has at least the merit of drawing our attention to one fundamental feature of all the postmodernisms enumerated above: namely, the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School.<sup>[19]</sup>

Desta maneira, e uma vez estabelecida a ausência dum projecto colectivo para o futuro, consequência entre outras causas, de um prevalente cepticismo que domina esta sociedade, parece claro para Jameson que a única saída é a fuga para a frente, recorrendo à distorção da realidade existente, fazendo uso dos mecanismos oferecidos pela paródia, ironia e *pastiche* para descrever a realidade. Este esforço é uma tentativa de rejeição da lógica racionalista e tecnológica e de tornar patente a desafeição para com o mundo presente.

In this situation, parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that, alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a stature with blind eyes... the producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture.<sup>[20]</sup>

Nos trabalhos dos novos arquitectos é revelado de uma maneira já não surpreendente um interesse pela semiótica. Esta apropriação reflecte-se de forma mais expressiva na assimilação do vocabulário

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.



de diferentes disciplinas linguísticas. Assim, e de um modo muito similar ao estruturalismo saussuriano, a arquitectura é considerada como um exercício comunicativo no qual os valores representativos, ou, com outras palavras, narrativos, são materializados através de oposições e de interacções entre diferentes elementos arquitectónicos (aqueles que formam parte de um conjunto que opera como um sistema). A arquitectura passa a utilizar as diferentes ferramentas críticas e a terminologia dos estudos linguístico-literários, uma apropriação que converte a arquitectura num “espaço” propício para o debate da cultura pós-moderna. Termos linguísticos como “intertextualidade” são utilizados na arquitectura para indicar intercâmbio, apropriação ou subversão de estilos que caracterizam a arquitectura pós-moderna no seu *diálogo* com o passado. Em oposição ao modernismo, o pós-modernismo com a sua abertura e receptividade passa a ser, como bem diz McLeod, pluralista e historicista.

In contrast to the modern architects of the twenties, Postmodern architects publicly acknowledge their own objectives as pluralistic and historicist. The past is neither condemned nor ignore, but warmly embraced as a vital formal and intellectual source. All period styles, whether classical or vernacular, are considered open to imitation or reinterpretation.<sup>[21]</sup>

O primeiro grande teórico do Pós-modernismo e, em grande medida, iniciador dos debates sobre o mesmo, Ihab Hassan, no seu *The Postmodern Turn* (1987), refere-se aos arquitectos como os “retóricos do espaço” que “falam novas línguas”<sup>[22]</sup> diferentes daquelas do alto-modernismo que ele caracteriza taxativamente como austeras, rígidas, puras e lineares. A abordagem linguística feita pela arquitectura não será senão o meio metafórico<sup>[23]</sup> fundamental para levar a cabo a crítica aos desígnios

<sup>21</sup> McLeod, Mary “Architecture” in Stanley Trachtenberg (ed.) (1985) *The Postmodern Moment: a hand-book of contemporary innovation in the arts*, Westport CT, Los Angeles CA and London, Greenwood Press, p. 19.

<sup>22</sup> Hassan, Ihab (1987) *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, p. 71.

<sup>23</sup> Lakoff, George / Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, referem o conteúdo metafórico que envolve alguns dos elementos das cidades.

arquitectónicos representados pelo Estilo Internacional, o império da razão e da tecnologia, expressos através da pureza das linhas rectas.

Jencks, em *What is Post-Modernism?* faz uso dos trabalhos críticos de John Barth e de Umberto Eco para justificar a sua definição do Pós-modernismo como estando fundamentado num código duplo. Assim, tanto a literatura como a arquitectura conseguem situar-se ao mesmo tempo na alta cultura e na cultura popular, isto é, comunicam universalmente, independentemente de quaisquer competências culturais do público-alvo. Também o código duplo referencia um “inimigo interior”, pelo facto de o Pós-modernismo desejar realizar um ataque subversivo às formas e modos de actuação do modernismo. A expressão “código duplo” será repescada, da arquitectura, por Linda Hutcheon para descrever o modo em que o Pós-modernismo literário utiliza o Modernismo para o transcender. Desta maneira, parece ser evidente que o Pós-modernismo não se pode opor ao Modernismo dado que depende dele para realizar a sua particular e original leitura dele. Para Hutcheon, o Pós-modernismo é contraditório ao operar desde o interior do sistema que tenta subverter.

When Eliot recalled Dante or Virgil in *The Waste Land*, one sensed a kind of wishful call to continuity beneath the fragmented echoing. It is precisely this that is contested in Postmodern parody where it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity... Parody is a perfect Postmodern form, in some sense, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other Postmodern interrogations of liberal humanist assumptions.<sup>[24]</sup>

Jencks definirá a homogeneidade como característica das sociedades tradicionais em que os significados fazem parte de um sistema de significação previamente acordado, o que já não é o caso para o Pós-modernismo pois as regras são alteradas a cada momento. A porosidade do Pós-modernismo ao diálogo, ou à tensão, entre diferentes estilos com toda a sua carga significativa tem muito a ver com o conceito de *polifonia* na literatura. Este um conceito útil à consideração da arquitectura

\_\_\_\_\_  
<sup>24</sup> Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, p. 11.

como estando ligada a seu contexto, aqui na arquitetura, tal como no romance, temos um espaço polifônico em que a colagem de diferentes linguagens expõe uma “*collision between differing points of views on the world. [...] each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life*”.<sup>[25]</sup> Assim, de uma maneira visual, a arquitetura transforma-se no *locus* de um diálogo que ao gerar tensão, confronto ou dissenso, transmite a noção de vitalidade e de abertura a novas e variadas leituras e aponta a possibilidade de superação da oposição mediante a mudança. Deste modo, teríamos de considerar o Pós-modernismo um “*mood*”<sup>[26]</sup> que incide sobre a consideração ou reavaliação do percurso histórico realizado, servindo-se da estetização como aproximação ao Mundo. Dir-nos-á Jencks, desde a sua formação filológica, que o Pós-modernismo é constituído por um paradoxo congénito já presente no seu nome. De alguma maneira deveremos ver o Pós-modernismo como “preso” à sua relação dialéctica com o Modernismo, como se a sua existência dependesse dela. Então, declarará, com toda a nitidez, a essência do pós-modernismo nestes termos:

To reiterate, I term Post-Modernism that paradoxical dualism, or double coding, which its hybrid name entails: the continuation of Modernism and its transcendence, Hassan’s “Postmodernism” is according to this logic, mostly Late-Modern, the continuation of Modernism in its ultra or exaggerated form. Some writers and critics, such as Barth and Eco, would agree with this definition, while just as many, including Hassan and Lyotard, would disagree. In this agreement and disagreement, understanding and dispute, there is the same snake-like dialectic which the movement has always shown and one suspects that there will be several more surprising twists of the coil before it is finished. Of one thing we can be sure: the announcement of death is, until the other Modernisms disappear, premature.<sup>[27]</sup>

<sup>25</sup> Bakhtin, Mikhail (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. C Emerson and M Holquist, Austin, University of Texas Press. p. 123

<sup>26</sup> Patricia Waugh partilha desta opinião ao considerar o Pós-modernismo como “a theoretical and representational mood”. Patricia Waugh (ed.) (1992), *Postmodernism: Reader*, London, Edward Arnold, p. 1.

<sup>27</sup> Jencks, Charles (1989) “What is Post-Modernism?” in Walter Truett (ed.) (1996) *Fontana Post-modernism Reader*, Anderson, London, Fontana Press, p. 27.

## Bibliografia

- ANDERSON, Perry (1988) *The Origins of Postmodernity*, London, Verso.
- BAKHTIN, Mikhail (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- BARTHES, Roland (1993), *Image, Music, Text*, London, Fontana.
- BLOOM, Harold (1973), *Anxiety of Influence*.
- HARVEY, David (1989), *The Condition of Postmodernity*.
- HASSAN, Ihab (1987) *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press.
- HEIDEGGER, Martin (1961), *An Introduction to Metaphysics*, trad. Ralph Mannheim, New York, Anchor Books.
- HUTCHEON, Linda (1995), *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, London, Routledge.
- JAMESON, Frederic (1991), *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- LAKOFF, George / Mark JOHNSON (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LE CORBUSIER (1987), *The City of Tomorrow and its Planning*, New York, Dover Publications.
- LE CORBUSIER (1925), *The Decorative Art of Today*.
- LEACH, Neil (ed.) (1997), *Rethinking architecture, a reader in cultural theory*, London, Routledge,
- McHALE, Brian (1987), *Post Modernist Fiction*, London, Methuen.
- TRACHTENBERG, Stanley (ed.) (1985) *The Postmodern Moment: a hand-book of contemporary innovation in the arts*, Westport CT, Los Angeles CA and London, Greenwood Press.
- TRUETT, Walter (ed.) (1996) *Fontana Post-modernism Reader*, Anderson, London, Fontana Press.
- VENTURI, Robert (2<sup>nd</sup> Revised Edition, 1 Jan 1984), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art.
- WAUGH, Patricia (ed.) (1992), *Postmodernism: Reader*, London, Edward Arnold.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999), *Tractatus Logicus Philosophicus*, London, Routledge.



# LA SÁTIRA ANTIMODERNISTA Y SU INCIDENCIA EN EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO

Javier Serrano Alonso

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EL TRANSCURSO DE LA HISTORIA DEL MODERNISMO LITERARIO ESPAÑOL APE-  
NAS HA SIDO TRAZADO. LA ELABORACIÓN DE UNA HISTORIA COMPLEJA DE ESTE  
MOVIMIENTO REQUIERE NO SÓLO MUCHA DOCUMENTACIÓN Y LECTURA, sino una  
extraordinaria capacidad para deslindar entre realidad y ficción tras  
decenas de años de crítica literaria acaso equívoca. La imagen que  
tenemos aún del Modernismo y de los modernistas no es una estampa  
fidedigna de aquel hecho histórico que conmocionó las bases artísticas  
y sociales de principios del siglo XX. Esta imagen fue condicionada  
por principios muy discutibles, generados por una casta de críticos  
que decidieron liquidar de manera definitiva lo que consideraban tan  
sólo una “frivolidad” artística. Juan Ramón Jiménez, una de las men-  
tes más clarividentes de aquellos tiempos, insistió reiteradas veces  
en que el Modernismo nunca fue entendido en sus justos términos, y  
que fueron los velos de una errónea interpretación los que frustraron  
su conocimiento:

El término modernismo (...) se proyecta sobre la literatura con  
inflexión deformada. Quisiera mostrar que el modernismo es lo que  
representa una plenitud simbolista; al lado de esto importan muy poco  
los accesorios con los cuales ha solido identificarse. Lo sucedido con  
el modernismo no debe sorprendernos. A los grandes movimientos  
literarios es frecuente caracterizarlos por sus vicios, por lo que más

fácilmente retiene la atención del vulgo (escritores incluidos) (...) Y la gente retiene del modernismo los vicios: cisnes, princesas, nelumbos, el oropel de Versalles... Pero es absurdo juzgar una escuela por los disparates de los decadentes y de los imitadores, que sólo aciertan a imitar lo más fácil, los elementos viciosos que accidentalmente surgen de la creación de los grandes (...).

Se ha estudiado el modernismo a base de clichés, de lugares comunes. Hay una especie de molde, elaborado por las ideas recibidas, y a la crítica le cuesta trabajo salir de ahí, porque suele ser perezosa y no le apetece ponerse a estudiar de nuevo (...)

En España (...) la crítica fue, durante muchos años, ignorancia. (Gullón, 2008: 90-91)<sup>[1]</sup>.

La historia del surgimiento y desarrollo del Modernismo está ligada al devenir, en un plano paralelo, de lo que Manuel Machado llamó *la guerra literaria*. Se desarrolló bajo la impronta y la presión de un debate nunca planteado como tal. En ningún caso se enfrentaron los puntos de vista de los enemigos acérrimos del nuevo movimiento con los defensores de la nueva estética, los cuales se vieron forzados a contestar cuando los ataques salieron de los márgenes de la disquisición artística y entraron de lleno en la sátira y en el insulto<sup>[2]</sup>.

Muy posiblemente los modernistas no tenían mayor intención ni de establecer sus premisas estéticas de una manera organizada y razonada, ni de querer imponer su credo literario. Este debate, aunque sería mejor decir “pelea”, se dispersó por decenas y decenas de

---

<sup>1</sup> Hay que señalar que todo se basa en una “radical manipulación ideológica que predominó en esa abundante crítica antimodernista, que se basó en el recurso a unos criterios que nada tienen que ver con la categoría de *lo literario*. Desvelar dicha manipulación resulta imprescindible para proceder a una correcta relectura de lo que verdaderamente significó el fenómeno del modernismo en las letras hispanicas.” (Correa, 2003: 88).

<sup>2</sup> Sobre el carácter general de la mofa antimodernista ya hablaba el profesor Martínez Cachero: “La falta de interés por la poesía que mostraba el público español finisecular se trueca en hostilidad y moda al hacer acto de presencia los modernistas. Contradictores y graciosos los habrá en el vulgo y en los profesionales de las letras: el sensato académico, el hombre de la calle, el redactor de *Madrid Cómico* o de *Gedeón* se sienten tácitamente unidos en la cruzada contra lo que estiman corrupción del gusto y extravío penoso” (Martínez Cachero, 2000: 397).

publicaciones periódicas, y sólo muy poco a poco y con gran paciencia, se puede ir sacando a flote de ese mar de papel que lo ha tenido escondido<sup>[3]</sup>. Pero nuestro conocimiento de todo este debate es ínfimo, aunque varios autores han establecido unos importantes principios de los rasgos esenciales de este conflicto. No lo podemos situar en el tiempo más que de una manera general, no conocemos a sus contendientes ni podemos marcar los pasos que se fueron dando. Acaso una de las pocas cosas que sí se pueden afirmar es que este debate se desarrolló ajeno y en línea paralela, casi sin tropezarse, con la marcha de la propia literatura modernista, que vivió hasta cierto punto ajena a los encontronazos entre sus detractores y sus defensores. Se decían exactamente las mismas cosas acerca de los modernistas una vez que el Modernismo había triunfado y muchos de sus autores eran plenamente respetados y admirados que cuando se increpaba a los jóvenes melencólicos de finales del siglo XIX<sup>[4]</sup>.

Tenemos que esclarecer cuáles fueron las razones que llevaron a la crítica y a la investigación seria a rechazar las formas artísticas del Modernismo hispánico, razones que afectaron a decenas de escritores y poetas que quedaron en el olvido, y no tanto por culpa de sus valores artísticos como por efecto del mazazo que supuso su crítica arbitraria. Aquellos que no fueron lo suficientemente avisados como para limpiarse de malos humos esteticistas, estaban condenados al ostracismo y al olvido, y en el mejor de los casos al simple desprecio. La guerra literaria fue una contienda sangrienta al menos en el número y calidad de reputaciones que destruyó, y tuvo a dos contendientes que se movieron en desigualdad de condiciones:

---

<sup>3</sup> Con mucha razón, Acedera concluye que “el estudio de las sátiras antimodernistas exigen su propia historia” (Acedera, 2003: 761).

<sup>4</sup> Por ejemplo, en 1925, en pleno desarrollo de las vanguardias en España, un desorientado crítico decía aún lo siguiente en una reseña poética: “Es un poeta muy cristiano y muy ibérico y su musa, delicada y selecta, no hace la menor concesión al mal gusto reinante (...). No tiene la obsesión de París, ni idealiza pasiones lujuriosas ni evoca princesas pálidas ni doncellas cloróticas ni días glaucos, ni cementerios, ni nada, en fin, de lo que suele interesar a ciertos modernísimos vates enfermos de neurastenia o, lo que es peor, de majadería.” (Santacruz, 1925: 90)



Apenas parecieron los primeros innovadores, la indiferencia general se convirtió en unánime zumba atronadora. La palabra *modernismo*, que hoy denomina vagamente la última etapa de nuestra literatura, era entonces un dicerio complejo de toda clase de desprecios. (Machado, 1913: 25)

Aquellos jóvenes que emergían entre el vetusto panorama del arte y la literatura restauracionista lo hicieron atacando todo lo frágil y debilitado que encontraron por medio, y la reacción de la oligarquía literaria fue atroz. Esta oligarquía puso en movimiento la maquinaria de la reacción, y en una llamada al cacicato artístico, pronto se inició la descalificación de todo lo nuevo y lo “modernista”. El poder artístico estaba en manos de la “generación vieja”, que con muy honrosas excepciones, reaccionó amurallándose en sus periódicos, revistas, teatros, editoriales y salones académicos, es decir, en todos y cada uno de los lugares desde donde se podía desarrollar cualquier nueva propuesta literaria. Pronto quedó claro que sólo había una manera de ser aceptado en su sociedad, y no era otra que pasar por el aro<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> No estoy muy de acuerdo con el profesor Acedera en su interpretación de que el antimodernismo fue más o menos cruel según las posiciones políticas que se sostenían en América y en España. Contrasta Buenos Aires y Madrid, y Madrid y Barcelona, y considera que la sátira en la ciudad del Plata fue suave con respecto al modernismo, frente a la madrileña, especialmente dura y denigrante contra los nuevos artistas. Su justificación se encontraría en que el ambiente liberal de Buenos Aires facilitaba la aceptación de las novedades modernistas, frente al carácter conservador de Madrid, que agriaba cualquier discusión sobre los estetas (Acedera, 2003: 763). Pero las cosas no son tan elementales. El panorama político en España era mucho más complicado que el simple dualismo liberal/conservador; había decenas y decenas de particiones ideológicas, partidos más o menos grandes, y todos con su prensa representativa. Ni siquiera el carlismo formaba un bloque, y es casi imposible saber el número de bandos, secciones o partidas lo componían. Y lo mismo se podría decir de otras opciones: anarquistas, conservadores, liberales, ultracatólicos, etc. Lo que nos interesa es que a los modernistas los zarandearon desde todos los lados, ya fueran diarios militaristas como *La Correspondencia Militar*, ultracatólicos como *El Siglo Futuro* o papistas como *La Lectura Dominical*, ya fueran publicaciones anarquizantes o republicanas como *La Revista Blanca*, *El Motín* o *El País*, y sin quedarse atrás los representantes de la prensa liberal o progresista, como *El Globo*, *El Imparcial* o *Heraldo de Madrid*.

Lustros de crítica agria, de sátira, de mofa general y de descalificación continua tuvieron que producir su cosecha de rechazo generalizado. Esa perspectiva de literatura vacua, preciosista y puramente ornamental nacía por vía genética de la reacción antimodernista a la que siguieron, al pie de la letra, algunos historiadores de la literatura.

El Modernismo se presentó ante la España burguesa de la Restauración a finales del siglo XIX convertido en una imagen incluso carnavalesca, con el fin de conmocionar a la anquilosada y moralista sociedad. Esa imagen extravagante era un puñetazo a la uniformidad de sentimientos, de creatividad y de aspiraciones. La mascarada era una advertencia de lo que se les venía encima; aquel grupo de jóvenes estrafalariamente vestidos portaban tras sus melenas y sus hopalandas una enérgica reacción antiburguesa, y con la reacción se servía una propuesta de renovación integral. Unos fueron bruscos, enervantes y rupturistas; otros se propusieron conmocionar desde dentro, procurando no romper cristales, como decía Andrés González Blanco en 1917:

Representaba Benavente el tránsito dulce y sin brusquedades de la generación antigua a la nueva, mientras que Valle Inclán era la innovación, el atentado contra los valores tradicionales, el derrumbamiento de los viejos ídolos, la iconoclastia, la lucha por una estética y una retórica nuevas...

Por eso Benavente fue desde el principio bien acogido, alentado, elogiado por la generación anterior, mientras que Valle Inclán fue rechazado, expulsado de la vieja comunidad literaria. (González Blanco, 1917: 60-61)

Los antimodernistas, que formaron legión mayor que la de los modernistas, se dividieron en tres bloques: los críticos literarios profesionales que, por razones estéticas o ideológicas, tomaron postura ante el nuevo movimiento, tales como Clarín o Deleito<sup>[6]</sup>; los críticos espontáneos que, alarmados ante tan revolucionaria estética, pusieron sus armas en favor de la pureza cultural; y, finalmente, los *satirizadores*, o autores que ofrecieron su ingenio a las filas contra-modernistas<sup>[7]</sup>.

<sup>6</sup> Esta crítica, además, se apoyaba en la actitud de la muy antimodernista Real Academia Española, tal como estudia Martínez Cachero, 1953: 332, y en Martínez Cachero, 2000: 407-408.

<sup>7</sup> Nos esclarece Correa que “no se puede olvidar que una parte significativa de la reacción antimodernista vino dada, precisamente, por la ridiculización en clave

En general, esta oposición fue dura, sin tregua, poco respetuosa y con frecuencia insultante.

La sátira como arma fue habitualmente blandida por los enemigos de los jóvenes autores, y su desarrollo fue tan amplio y carismático que alcanza la misma trascendencia que la crítica más académica<sup>[8]</sup>. Acaso lo que llevó al desconocimiento de toda esta labor ha sido, fundamentalmente, que se practicó en la prensa, donde aún permanece ignorada. Por eso es necesario elaborar una historia de la recepción del modernismo en España, o en términos más concretos, del antimodernismo, y eso nos fuerza a recuperar la obra de autores hoy muy menores, como Manuel del Palacio, Bonnat, Laserna, Cano, Pérez Capo, Taboada, Pérez Zúñiga o Parellada, además de ilustradores que pusieron su ingenio al servicio del mismo afán crítico.

El periodismo cómico estaba en auge, con sus secciones en periódicos y revistas generales, y la legión de burladores profesionales no podía dejar de lado un asunto tan jugoso como el de los modernistas. Y así, en breve tiempo, los críticos y los satíricos vinieron a complementarse, a influirse mutuamente, y a conformar entre todos la imagen más depauperada y atrabiliaria de un grupo de artistas. De esta manera, con la anuencia de los intelectuales de la llamada “generación vieja”, y con el apoyo de las publicaciones más difundidas, los satíricos fueron construyendo una imagen destructiva, caracterizada por el vituperio, normalmente cruel y mezquino, de todo lo que pudiera ser considerado “moderno”.

Paulatinamente, se fue degradando hasta la grosería más extrema. Por eso, muchos modernistas nunca pudieron olvidar tales zarpazos, y en cuanto les fue posible también aplicaron sus ironías y desprecios,

---

de humor de los que se entendían elementos más visibles de esta tendencia: el aspecto físico de sus partidarios, su original vocabulario, sus formas métricas, etc.” (Correa, 2002: 88).

<sup>8</sup> El primer modernista, y sin embargo un hombre que se sintió siempre alejado de las nuevas posiciones estéticas como Miguel de Unamuno, no dudó en descalificar a este movimiento crítico-satírico que tenía a bien ridiculizar lo que no se conocía: “aún es más verdad que entre los que se han burlado de los llamados modernistas y de sus novedades más o menos nuevas – y ni ellos las han pretendido tales –, abundan los majaderos ahitos de agarbanzado sentido común, presos a las roderas del hábito y la rutina e incapaces de hacerse a toda nueva sensación o manera de recibirla.” (Unamuno, 1907: 505).

como hizo Ramón Pérez de Ayala en su novela *Tinieblas en las cumbres*, donde refiriéndose a un borrico, afirma que “Tuviérase, cuando menos, por un Pérez Zúñiga o un Melitón González, que son los hombres más graciosos que existen”, nombres estos que no se encuentran aquí por casualidad, todo lo contrario: fueron los dos más afamados e hirientes satíricos antimodernistas<sup>9</sup>.

Lo cierto es que la actividad antimodernista de estos satíricos tuvo una enorme fortuna, hasta el punto de que la imagen generalizada que se tenía de los escritores modernistas coincidía casi con total exactitud con la que venían ofreciendo estos burladores. Un autor que fue modernista, Melchor Almagro San Martín, recoge la opinión que hacia 1900 se tenía de estos poetas: “Para el público en general, los llamados modernistas son unos entes melenudos, afeminados, lloricones y grotescos, algo así como fueron los románticos para sus contemporáneos. Una caricatura de aquéllos se parece a éstos como una gota de agua a otra.” (Almagro, 1944: 93).

No se puede hablar de una sátira centrada exclusivamente en motivos literarios del modernismo, sino que es, más bien, una diatriba contra todo rasgo innovador o diferenciador. En los textos satíricos la invectiva se dirige lo mismo al disfraz modernista que a su dogma estético. En general, el modernismo es visto como una moda caprichosa y boba, nociva y perniciosa.

Cuando hablamos de antimodernismo nos referimos a dos prácticas en principio diferentes pero perfectamente ligadas en sus bases. Tenemos una vertiente crítica, pretendidamente ensayística que quiere poner de relieve los defectos, sinsentidos y extralimitaciones del esteticismo modernista; y, por otro lado, una satírica, preocupada por parodiar, ridiculizar y denigrar el modernismo mediante la broma

<sup>9</sup>Pueden alegarse más testimonios de la inquina contra estos profesionales de la sátira, como el de Antonio Machado, quien se despacha con Pérez Zúñiga de la siguiente manera: “Cervantes, acaso, pretendió no más que poner en ridículo los libros de caballerías, empresa al alcance de un Pérez Zúñiga de su tiempo; propósito trivialísimo muy propio de un ingenio de tercer orden” (Machado, 1915: 59), o el que nos transmite Diego San José, según el cual para Valle-Inclán uno “de sus odios literarios más enconados era Pérez Zúñiga. No podía sufrir los regocijados, y a veces desconcertantes artículos del autor de los *Viajes morrocotudos*, y decía de él terribles improperios” (San José, 1952: 155-156).

hiperbólica y sangrante. Su unión se produce desde el mismo instante en que ninguna de las dos pretende aproximarse a la realidad del nuevo movimiento, sino generalizar una tópica consuetudinaria y pre-establecida que en ningún momento se coteja con el producto real de la obra modernista. El resultado es que en los textos de ambas vertientes nos encontraremos con los mismos lugares comunes, las mismas quejas y con conclusiones idénticas. La única diferencia está en la mayor o menor grosería de la crítica, en el grado más o menos intenso de la burla. Luego, hay pocas diferencias entre los extemporáneos arrebatos antimodernistas de un *Clarín* y las repetitivas gracias ofensivas de Pérez Zúñiga. Compárese, por ejemplo, una crítica supuestamente seria de un clérigo llamado fray Martín Blanco, que utiliza un seudónimo para publicar sus diatribas (el de *Antonio de Valmala*) con una sátira cualquiera, por poner un caso, el texto “La combinación”, de Julio Poveda:

De fray Martín Blanco:

el cadáver putrefacto de ese personaje fantasmagórico que, de pocos años a esta parte, se está insinuando en nuestra traspillada España y en la convulsiva América latina hasta en las vulgaridades de la existencia.

Nos referimos al mal llamado y peor entendido Modernismo, enfermizo engendro de media docena de desocupados y padre putativo de la almáciga de literatos, que, a la hora presente, es una verdadera plaga peor que la langosta, más mortal que la peste bubónica y más latosa que los organillos callejeros. (*Valmala*, 1908: 3)

Y de Julio Poveda:

Florindo de la Hondonada era poeta y melenudo. Más melenudo que poeta. Modernista a cegar, partidario de la sensación «a todo pasto», sus trajes grasientos de corte inverosímil, sus sombreros increíbles y sus cuellos de camisa eran verdaderamente sensacionales. En cuanto a su cabellera, que caía desordenadamente sobre los hombros, más que una sensación era un argumento en pro de los peluqueros. (Poveda, 1901: 167)

Visto así, es difícil distinguir cuál de ellos es la sátira y cuál el ensayo.

Hora es ya de establecer, aunque sea muy sintéticamente, qué cosas tan atroces hacían esos modernistas y que tanto molestaban

a esta sociedad, no sin antes aclarar que la visión que se ofrecerá a continuación es unidireccional, es decir, sólo se mostrará aquello que los antimodernistas entendían que era la nueva estética.

Si hubo una especialidad satírica que fecundó fue la de la simple parodia. Para establecer tal simulacro de la poesía modernista fue preciso crear una idea común de cómo era esta poesía en su modelo original, un hipertexto que cualquier lector, sin haber leído jamás un poema modernista, pudiese identificar al momento como el modelo original del hipotexto paródico. Esto sólo podía hacerse estableciendo un conjunto de tópicos léxicos y temáticos que supuestamente se repetían hasta la saciedad en la literatura del nuevo esteticismo. Para redondear la parodia, este supuesto hipertexto debía estar unido a un tipo de creador muy particular: el *glauco*, el *lilial*, el *esteta*:

A la altura de la obra está el agente; veámosle. Cuello sucio, puños mugrientos, melena descuidada y grasosa, mirada lánguida, rostro afeitado, ademanes displicentes, mutismo a toda prueba, tipo grotesco de basadura femenina y ribetes de incurable majadería.

¿Y este hombre sabe, estudia, guarda algo bajo esa seriedad estudiada? ¿Es un artista, es un pensador, o en un desdichado simplemente? (Urquijo, 1904: 1)

Un elemento inicial, y básico, fue el nombre personal que se les aplicaba a estos poetas, desplegando todo un catálogo de personajes con nombres engolados pero ridículos, cuando no patéticamente vulgares. En ocasiones ocultaba a autores muy destacados de las filas modernistas. Famosos entre todos son los de “Pancho Merengue” o “Audemaro Merengue”, ambos dedicados a Rubén Darío. Otros también pueden ser identificados, como el de “Gómez Chinchilla” por Gómez Carrillo. Pero en general los nombres de los *glauco*s no pretenden referirse a ninguno en concreto, porque tales nominaciones apócrifas se dirigen al común de los modernistas<sup>[10]</sup>.

<sup>10</sup> Y así desfilan supuestos poetas como Nicomedes de la Trencilla, Florindo de la Hondonada, Silvestre Boberías, Zoilo Higoalegre, Fabio Melenúchez y Florio Mariquítez, Sinibaldo Campánula, Gerineldo Cuarteta, Ariscúrsiles, Polito Cantarrana, Cosme Rabadilla, Angélico Endecasílabo, Aristides Borríguez o Filiberto Gorgojo.

A estos nombres había que ofrecerles una imagen que les definiese, compuesta por el aspecto físico, vestuario, atrezzo, incluso decorado, carácter y costumbres. Y es aquí donde más se recrearon los satíricos, si bien los tópicos que empleaban siempre eran los mismos. El modelo modernista se construía sobre la base de un ser depauperado, flaco, melenudo, sucio, abstraído, vanidoso, estrafalario, esnob, triste y neurasténico. A esta base se le irían añadiendo aditamentos cada vez más degradadores e insultantes: homosexuales, de costumbres desviadas, pederastas, de alimentación inverosímil, amanerados, psicópatas y delincuentes.

El físico del modernista se establecía como el de un ser repugnante por naturaleza, sin que hicieran falta malformaciones o accidentes:

Ojos de huevo duro; nariz mezquina;  
 boca grande y dentuda; barba saliente  
 y una cara muy pálida... casi opalina,  
 color de vaso de agua con aguardiente. (Cuenca, 1898: 137)

Su físico estaba unido a su vestuario que muy pronto queda compuesto por pantalones y calzado deteriorados, sombreros flexibles y grandes, con ropas de colores y dibujos chillones, todo remendado o con los agujeros a la vista, abrigos amplios y complementos de *dandy*, como paraguas y monóculo<sup>[1]</sup>. En este sentido, Taboada presentaba el siguiente retrato en 1903:

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, el retrato que se nos ofrece en el relato “La mejor familia”:

Pablo era modernista, o, por lo menos, así lo creía él. Efectivamente, no otra cosa daban a entender su traje y los accesorios correspondientes a la persona del joven. Usaba con preferencia un bastón cuyo puño remataba en una cabeza de mujer horriblemente desgredada. Otra figura, también de mujer, con brazos larguísimos, y larga toda ella, estaba incrustada en su petaca de hierro artísticamente trabajado. Los pañuelos, las corbatas con que completaba su vestimenta, tenían los más abigarrados dibujos representando una flora extraña. Hasta los muebles de su habitación y las telas que la vestían se veían adornados con los mismos caprichos; lirios gigantes, crisantemos inverosímiles, fantásticos y chillones. Y la vida que llevaba Pablo en París guardaba relación con la indumentaria que le rodeaba; es decir: era una existencia no sujeta a ninguna ley, ni ajustada a regla ninguna. Sólo la moda con sus variables decretos, ponía

El joven en cuestión pertenecía al ramo de modernistas: cara amarilla, barba recortada y terminada, no en punta completa sino esparcida, como un plumero de gala de húsares; sombrero flexible y redondeado por arriba en forma de escupidera; gabán muy ancho y caído de hombros; el cuello de la camisa cerrado, y liado a este un pañuelo negro, sujeto por un duro mejicano a guisa de alfiler. Todos estos detalles delataban a cien leguas el tipo de modernista puro y castizo. (Taboada, 1903: 42)

La melena y la barba poco cuidadas son un caballo de batalla para los satíricos, y también para los críticos, hasta el punto de que, según ellos, no se puede entender la existencia de un *lilial* sin estos ornamentos capilares. Un antimodernista como José Ferrándiz afirmaba en 1905 que “No parece sino que no somos modernos los que hoy vivimos porque no usamos melenas, no gustamos de pintura de mujeres con cabellos de alambre retorcido” (Ferrándiz, 1905: 3).

Y, cuando se quiera atacar al escritor modernista español más relevante, Ramón del Valle-Inclán, se hace siempre referencia despectiva a sus melenas y se le pide que se quite la larga cabellera, como hizo Francisco Navarro Ledesma en 1903:

Pues, señor, hace unos cuantos años llegó a Madrid un gallego que, como el del cuento, *no venía dando*. Traía el tal, larga y aceitosa melena *copiada* de Daudet (...)

no, no comprendemos al señor de las melenas, y en ello cifra el pobre-cillo su mayor vanagloria (...)

Con que, señor Valle-Inclán, ¿cuándo vamos a la peluquería? ([Navarro Ledesma], 1903)

La imagen del modernista es siempre, y fundamentalmente en la sátira, una estrafalaria melena, en definitiva y como escribe Pérez Zúñiga, “un espíritu con pelos”.

Junto a este aspecto, en general desaliñado y ridículo, no menos importancia tiene la falta de aseo y la suciedad. De esta forma describe a un poeta modernista Juan Pérez Zúñiga:

---

freno a los caprichos del joven; con todo lo cual se juzgaba a sí mismo como modernista, y de los más avanzados. (Ruiz y Pérez, 1902: 829)



No es lo malo que mi Cosme se lave de tarde en tarde y haya jubulado a su peluquero (...)

Le caló, porque desde luego vio en él a un ser desequilibrado, relleno de nostalgias, y además porque la salpicadura del golpe que dio con la caña sobre las ondas, llegó a mojar a Rabadilla, que en su acendido horror al aseo, sintióse ofendido con el contacto del agua. (Pérez Zúñiga, 1906a: 17)

El modernista, para sus detractores, es un ser aislado de las mejores costumbres sociales, que se aparta conscientemente de la civilización y siempre de manera poco respetable. Esta idiosincrasia modernista se va a seguir construyendo con un conjunto de aditamentos que completan la personalidad del joven *glauco*. No son de poca importancia las costumbres extravagantes, como los hábitos alimenticios que van de la monomanía culinaria (“tú no comes carne y sólo te alimentas con tocino fresco y ancas de rana. Este alimento, aunque sea modernista, no te nutre”, Taboada, 1903: 41) a la alimentación esteticista (“Lirio y campánula, trae Melchor a cuestras / y esfumados churros en azules crestas; / y, en fin, trae el negro, en una jarrita, / leche de libélula, que es cosa exquisita”, Pérez Zúñiga, 1919: 19).

El carácter del modernista se va perfilando como el de un ser anormal, sin tener en cuenta sus principios artísticos ni su obra literaria. En efecto, el objetivo prioritario es pintarlo como un asocial antes de entrar en sus propuestas estéticas para que éstas ya queden descalificadas desde la propia personalidad del creador. Un modernista, si adopta todas estas actitudes y su carácter se edifica sobre tal conjunto de insensateces, no puede ser otra cosa que un enfermo mental. Además, los efectos del modernismo también afectan a la salud mental de sus lectores: “¿Severino? No puede ser. Ya sabes que ahora se ha quedado medio imbécil desde que leyó aquella novela modernista que es un primor de forma, pero que resulta perjudicial para los jóvenes del comercio.” (Bonnat, 1900: 2)

El tomarlo por loco, *neurasténico*, la palabra favorita de los satíricos, es algo que ya se muestra en sus conductas concretas. Una, bastante común y que ya lo establece como una enajenado de los hábitos y costumbres sociales respetables, es su amaneramiento y feminidad. Para los satíricos, entre las muchas significaciones que tiene la palabra

modernista está la de homosexual<sup>[12]</sup>. Ya lo advertía el nada modernista Pío Baroja:

Otro reproche que se hizo a esta generación fue que en ella se daba con más frecuencia que en las anteriores el homosexualismo. Esta acusación ridícula se acentuó, y con la natural pedantería española de los que se consideraban cultos, se llegó a decir que el instinto sexual normal era una cosa rara en el tiempo. Si eso hubiera sido verdad, ya no debía de haber españoles. Según López Silva y sus amigos, «modernista» y «esteta» eran palabras sinónimas de pederasta. Esta insólita opinión de un burgués amanerado y tenedor de libros tuvo éxito. (Baroja, 1997: 653)

Y es verdad lo que afirma Baroja, sobre todo cuando se lee un poema de Vicente Colorado, titulado nada menos que “Modernismo” y que, muy posiblemente, sea en su globalidad el texto antimodernista más zafio y tendencioso que se editó:

¿Será verdad? ¿Calumnia? ¿Acaso broma?  
¿Tendremos todos perturbado el juicio?...  
Dicen que hay en Madrid un cierto oficio,  
o lo que fuere, en que se da y se toma;  
dicen que aquí, como en la antigua Roma,  
los hombres, apestados por el vicio,  
han cambiado de sexo y ejercido  
y levantado altares a Sodoma;  
dicen que ese, y aquel... Y los cronistas  
no se andan con rodeos ni pronombres,

---

<sup>12</sup> “El discurso de lo sexual sirvió también, en efecto, de modo muy oportuno en la descalificación continuada del modernismo. Las definiciones de los críticos literarios antimodernistas pusieron un marcado acento sobre las características físicas y psíquicas de los escritores, un énfasis que conllevaría una clara tendencia sexista discriminatoria. Mientras por una parte se consideraba a los escritores tradicionales fuertes, sobrios, contenidos, por lo que se los denominaba *varoniles*; la delicadeza, el refinamiento sensorial y la sensibilidad exacerbada de los modernistas haría que se los calificase de *femeninos*, sugiriendo con frecuencia que predominaban los homosexuales entre sus filas, y que éstos se complacían con las formas refinadas del erotismo, hasta llegar incluso a las perversiones sexuales.” (Correa, 2002: 94)

sino que en alta voz, y aun a ojos vistas,  
señalan con el dedo, citan nombres  
y dicen que son cosas modernistas...  
Y debe ser verdad, porque no hay hombres. (Colorado, 1903: 8)

O véase otro ejemplo, en este caso de José Jackson Veyán:

La moda con sus patrones  
nos convierte en mamarrachos.  
¡Parecen hembras los machos,  
y las mujeres, varones!  
A la esposa, débil ser,  
no presta apoyo el marido.  
¡Hoy va el esposo cogido  
del brazo de su mujer!  
Si al mal no ponemos tasa,  
la ruina será completa,  
y pronto haremos calceta  
los caballeros en casa.  
(...)  
Bueno que quieran borrar  
usos, costumbres y nombres;  
¿pero dejar de ser hombres...?  
¡¡Hombre, eso es mucho dejar!! (Jackson Veyán, 1900)<sup>13</sup>

Si su amoralidad es como los satíricos la dibujan, todo este amasijo de rasgos desviados, de insensateces y de melancolías no pueden tener otra explicación que una disfunción cerebral notable. Las psicopatías, las *neurastenias*, son las únicas razones que justificarían la actitud de los

---

<sup>13</sup> Y no sólo encontraremos estas malintencionadas referencias en las sátiras, sino también en la crítica. A veces son referencias algo crípticas, como la que ofrece *Juan Rana*: “Mira, dedícate a *feminista*. Esto ‘viste mucho’ y te cuadra perfectamente” (*Juan Rana*, 1898: 2), o bien establecer una sospecha generalizada: “cuando en esto entró en nuestro despacho un amigo, modernista él, a quien tratamos con afecto porque es el único de la pandilla que está casado y no ofrece peligro” (“El papel vale más”, 1904: [9]), o recordemos la expresión que les dedica Urquijo: “tipo grotesco con basadura femenina” (Urquijo, 1904: 1).

estetas. Cerebros contaminados, vacíos o rellenos de absurdos, pueblan las páginas satíricas. Que el ser modernista sólo tiene una explicación psicopatológica es evidente para los antimodernistas desde el inicio de su actividad, como retrata Pérez Zúñiga a un modernista:

¡hoy no piensa más que en los hechizos de sus amigotes, de esos amigos azules, que le hubieran sorbido el seso si Dios le hubiera dotado de ese blando artículo de casquería!...

(...) ¡No parece sino que Dios le rellenó con nenúfares las celdillas cerebrales! (Pérez Zúñiga, 1906a: 11)

Establecida la imagen estereotipada del modernista, sus afanes y desmanes, su carácter enfermizo y sus desvíos y locuras, el *lilial* ya ha quedado absolutamente descalificado para que cualquier propuesta estética que haga pueda ser tenida siquiera en consideración.

Si se revisan las sátiras, la concepción del modernismo como escuela o movimiento artístico resulta tan patética como la de los propios creadores. Yendo de lo general a lo particular, del propio movimiento a lo que es la realidad física del libro, la invectiva no se detiene nunca.

La etiqueta de este arte es, por supuesto, el libro. La obra modernista se convierte en el paradigma máximo de la estupidez *glauca*. Esto se muestra a través de sus formas editoriales, de su estructuración y de sus títulos. En cuanto al objeto, sírvannos los ejemplos que emplea Pablo Parellada en su *Tenorio modernista*<sup>14</sup> para mostrar hasta qué punto los esfuerzos por crear un nuevo tipo de libro más original y más bello que el tradicional pueden ser convertidos en un elemento más de la burla. En un diálogo entre el modernista recalcitrante Buttarelli y

<sup>14</sup> “Quien más recurrió a la burla del nuevo vocabulario de la lírica fue Melitón González, aficionado y ducho en la parodia (...) Este autor llegó a escribir nada menos que un Tenorio modernista en que la intención superaba a los resultados y en que la reiteración de procedimientos y aún frases llega a invalidar la gracia o el chiste que consigue en otros.” (Campos, 1957: 9). La sátira de Parellada contra el modernismo llegó a ser ajena al propio devenir del movimiento artístico, pues una vez inició su labor detractora tanto con sátiras literarias como con dibujos e ilustraciones, tomó carrerilla y no paró de zaherir a diestro y siniestro. Su momento de mayor éxito y producción de textos antimodernistas se desarrolló entre 1905 y 1909, hasta perder la perspectiva histórica, lo que le llevó a seguir realizando ataques a los modernistas cuando estos autores ya eran sólo objeto de estudio historiográfico.

su sirviente Miguel, éste llega de la librería con un volumen en forma de triángulo:

BUT. Magnificante; forma triangúlica.

MIG. Cuando me lo dieron pensé si sería un bacalao.

BUT. Pero, colateralico fámulo; efebo prosaico, ¿crees posible que una intelectualidad hipocrénica se exteriorice en forma bacalácea?

MIG. De todo son capaces esos poetas melenudos. (Parellada, 1906a: 14)

El título de los libros sirve para completar esta imagen desquiciada de la obra *glauca*. Lo más común es incluir en las denominaciones colores, elementos naturales rebuscados y complicadas sinestesias. El azul es el principal protagonista de la sátira, y así no sólo hay títulos azules, sino poetas azules, vísceras azules, sentimientos azules. En el catálogo de ficticias obras modernistas topamos con *Penas azules* o *Estertores azules* (ambos de Pérez Zúñiga), pero no faltan los *Calambres de púrpura* (Pérez Zúñiga, 1903), o las *Flores de betún* (Parellada, 1906a). Las vísceras también protagonizan títulos como *Gritos del corazón* y *lamentos del hígado* (Pérez Capo, 1905), o combinaciones ridículas que fuerzan juegos sinestésicos del tipo de *Silencios precoces* o *Chascas compungidas* (Parellada, 1906a); pero, sobre todo, tiene fortuna especial en el mundo antimodernista el empleo del término “Alma”. Hay una importante colección de escritos satíricos donde este sustantivo se emplea como divisa *glauca* por excelencia: “Alma invérnula” (Parellada, 1905), “Alma tortuga” (Pérez Zúñiga, 1906b), “Alma noria” (Parellada, 1907), “Alma cinegética” (Parellada, 1906b), hasta llegar a la ridiculización máxima del término, la que representa Melitón González en su *Tenorio modernista*:

BUT. (...) «Aurelius Rodríguez» ¡Buena firma! «Construcción en doce lapsos.» Que son: «Alma Enero; alma Febrero; alma Marzo; alma Abril»...

(...)

Y qué título. ¡Qué título! Luego decís de los modernistas. ¿Qué título debe ponerse al manajo de las doce almas de los doce meses del año?

MIG. ¿Qué sé yo?

BUT. *Alma...naque*. (Parellada, 1906a: 14)

Se revisa la constitución del grupo modernista, su autobombo, construido en torno a una vanidad abierta y desvergonzada; se la parodia en su oposición a la tradición literaria, se caricaturiza su pensamiento poético y sus aportaciones literarias, se burlan de sus métodos creativos y de su lenguaje, se les insulta por los temas y motivos que emplean, asimilándolos a un conjunto de tópicos falaces, censurando la estructuración de sus escritos y vilipendiando los títulos de sus obras. Nada queda intacto.

Tanto los satíricos como los críticos van a intercambiarse los argumentos, y con ellos edifican una importante poética del antimodernismo. Una cosa es la imagen enfermiza de los autores, descalificadora por sí misma, y otra es su arte, tan maligno y dañino como sus péfidas costumbres. El catálogo de tópicos antimodernistas, aunque bastante amplio, no pasa de ser una simplificación elemental de lugares comunes, raramente contrastados con la realidad, pues si algo resalta en esta actitud crítica es la falta de conocimiento directo del objeto denigrado.

Los antimodernistas, desde el primer momento y encabezados por Clarín, convirtieron en caballo de batalla la falta de respeto y el supuesto desprecio de los modernistas a la tradición literaria. Pronto emplearon los satíricos estas acusaciones para ensanchar la visión depauperante de los jóvenes estetas. En un primer momento los satíricos se contentaron con poner de manifiesto este anticlasicismo, e incluso alguno cayó en el error de censurar a los modernistas su desprecio por autores de la llamada “generación vieja”. Pero la defensa de la tradición, en manos de los burladores, no podía quedar limitada a la salvaguardia de los clásicos del Siglo de Oro. También sus “clásicos”, los autores de su generación, merecían el respeto absoluto e incuestionable. Esta estrategia de mezclar figuras sagradas de las letras con sus propias “divinidades” literarias va a ser moneda común.

Poco les restaba del mundo modernista a los satíricos, salvo lo esencial, su fe estética y su expresión artística. Precisamente de la esquematización y vulgarización de estos factores poéticos nace todo el amplio entramado paródico y burlesco que fundamenta su actividad destructora:

El modernismo, en cualquier otro país que no sea el nuestro, es una imbecilidad; en España es un crimen (...)

El menor de los perjuicios que puede causar un modernista es perjudicar al idioma bastante descuidado de todos y no poco de los mismos que cobran por darle fijeza, claridad y esplendor.

(...) Así como hay cataclismos siderales en los que se desploman los mundos inútiles o perjudiciales al equilibrio universal, debiera haber cataclismos literarios que pulverizaran a esos cerebros que pudiéramos llamar los astros del modernismo. (Núñez de Prado, 1900: 1-2)

El poeta es visto como un plagiaro, autor de un mensajeseudopoético incomprensible, todo él un mejunje de sentimientos y emociones propio de un enfermo mental. El conjunto de motivos, símbolos, lexemas y, sobre todo, sinestias que construyen los burladores, precisan un imaginario hipotéticamente modernista sobre el que todos y cada uno de los satíricos hacen continuo hincapié. Los ejemplos de esta actividad podrían llenar muchas páginas, pero sirva como catálogo muy amplio el *Tenorio modernista* de Melitón González. No obstante tenemos dos sistematizaciones muy completas de la retórica del modernismo satirizado. Me refiero a los poemas de Juan Pérez Zúñiga “A un escritor azul” y “¡No os dejéis engañar!”. Todo se resume en no hablar en los versos “como hablan las personas” (Pérez Zúñiga, 1902). Lo más llamativo para un antimodernista son siempre las sinestias, llenas de combinaciones con colores: “horas grises”, “lagos que duermen siestas rojas”, “lágrimas rubias que palpitan” (Pérez Zúñiga, 1902), pero también el empleo de elementos culturalistas y refinados, como las libélulas o los lirios:

Al que os diga que hay ninfas liliales  
 en la orilla del lago sereno,  
 le decís que ha tomado por ninfas  
 las comadres del próximo pueblo. (Pérez Zúñiga, 1906c)

Se generalizó como exquisitez modernista susceptible de ser ridiculizada el espiritualismo del nuevo arte. Los satíricos extraen de su contexto todos los elementos expresivos de la poética modernista, y le niegan su carácter lírico al no sujetarse a la realidad. Lo que no es real, empírico, positivo, no es válido, y no es admisible que lo espiritual entre en la poesía. Así, el *glauco* no sólo es un ser excéntrico, ridículo, *neurasténico* y asocial, sino que es un delincuente artístico, despreciable

por su inconsciencia pero, sobre todo, por el mal que hace a la literatura y al arte. De tal forma lo confiesa el protagonista de la parodia *Tenorio modernista*:

¡Ah! En todo lo que escribí  
el castellano insulté,  
palabras introducí  
y con ellas consoné,  
es decir, consonantí;  
el glauco quintaesencí  
si el consonante fue en *e*;  
si fue en *i*, quintaesencí,  
y en todo escrito dejé  
remembro glauco de mí. (Parellada, 1906a: 38)

Los antimodernistas inciden, muy minuciosamente, en la aplicación del pastiche lingüístico. Se parodia un lenguaje pretendidamente modernista, remedo que se fundamenta en la conversión de categorías gramaticales, así como en el forzamiento exagerado de términos con sufijaciones llamativas, aplicadas a vocablos cultistas o pseudocultistas, en alusión al gusto modernista por el empleo de este tipo de palabras: “Liliácica”, “necrodúlicos”, “epitalamítmico”, etc.

Es preciso, a estas alturas, resaltar de nuevo que el antimodernismo en bloque, críticos y satíricos, había construido, mucho antes de que los modernistas pudiesen establecer tan siquiera un bosquejo de poética, toda una tópica que se haría recurrente a lo largo de los años, tópica que podríamos resumir de la siguiente manera:

1. El modernismo carece de todo tipo de Modernidad, pues es una repetición continua de viejos principios que ahora se presentan de manera exaltada y desquiciada.
2. Los modernistas tienen gustos enfermizos, chabacanos y sibaritas. Su interés por las melenas y las barbas, por las mujeres asexuadas y enfermizas, y por hábitos malsanos no son otra cosa que una muestra evidente de problemas mentales.
3. Pereza y ausencia de obra modernista. En general, se da una visión de los escritores modernistas como vagos, de escasa producción, y ésta de muy escaso valor.



4. Desmedida en el autoelogio. Se conoció al Modernismo como la “sociedad de los bombos mutuos”, pues prácticamente no hacen otra cosa que elogiarse hiperbólicamente unos a otros.
5. Ignorancia, analfabetismo e indolencia. Son presentados como escritores incultos, desconocedores de cualquier otro idioma, ni siquiera de la ortografía de su propia lengua; y, en general, poco preocupados por formarse o aumentar sus escasos conocimientos.
6. Carencia de ideas, normas y dogmas. Su obra es ajena a la sociedad en la que viven, pues no tienen interés alguno por la realidad social que les rodea, así como no tienen ningún tipo de principio o dogma artístico o estético.
7. Seguimiento servil de la literatura francesa. Se considera que la literatura modernista española no es otra cosa que una mala imitación de las literaturas francesas posrománticas, especialmente del simbolismo y del decadentismo.

Todo lo comentado hasta ahora podría quedar como un relato de algo que podemos llamar arqueológico, que vivió durante una época pero que desapareció bajo el polvo del tiempo. Pero no fue así. De todos estos conceptos que se han ido comentando nació, increíblemente, una corriente esencial dentro de la investigación y la historiografía académica que preponderó hasta fechas muy recientes y que aún no han desaparecido del todo. El Modernismo, en sus tiempos, fue apreciado como un movimiento artístico, global, en el que militaron casi todos los jóvenes intelectuales, escritores y artistas de finales del siglo XIX y principios del XX, y que tuvo, como apuesta esencial, el rechazo de todo lo que significaba la sociedad de la Restauración burguesa, con su democracia ficticia, su literatura fotográfico-realista, su arte academicista, retórico y repetitivo y su moral victoriana e hipócrita. Pero, para algunos historiadores la asunción de estos valores no podía atribuirse a un grupo de poetas que la amplia labor antimodernista había denigrado y convertido en un conjunto de fanteches lunáticos. De esta manera, autores como Pedro Salinas, Guillermo Díaz-Plaja o Donald Shaw prefirieron utilizar un marbete creado por Azorín, el de “generación del 98”, como el de un grupo de intelectuales serios y sensatos que se enfrentaron a aquel conjunto de transtornados modernistas. El concepto de “98 frente a Modernismo” llenó los libros de historia literaria española, donde los modernistas eran descritos, con más finura que

los satíricos, como delicuescentes, enfangados en la cursilería, en la retórica vacua y en el fuguismo temático, ajenos a cualquier tipo de idea nacional, social o literaria.

Por eso, aquellos autores de relevancia indiscutible que fueron modernistas, hubieron de sufrir que parte de su obra pasase al cajón de la literatura olvidada, y así se prefirió desconocer al Valle-Inclán modernista porque de esta forma salvábamos la imagen del creador de los Esperpentos. Conocíamos que Juan Ramón Jiménez había tenido unas raras veleidades en su juventud, pero nos quedábamos con el autor de la poesía pura sin mayores planteamientos. Y lo mismo se podría decir de Antonio Machado o de Pérez de Ayala. Claro que todos estos autores evolucionaron hacia una estética que los alejaba, supuestamente, de aquella especie de estigma que llamaban “modernismo”. Y cuando un autor no tuvo la fortuna de limpiarse de los malos humos modernistas, mejor se echaba doble cerrojo sobre su memoria. Así se enterró a Manuel Machado, a Villaespesa, a Martínez Sierra o a Eduardo Marquina.

¿Qué fue lo que hizo que estos historiadores de la literatura se preocuparan de colocar la losa sobre la sepultura del Modernismo? ¿Por qué tal empeño en que despreciásemos aquel momento artístico, que desde muy temprano se consideró como la base de la nueva edad de oro de la cultura española? Para mí no hay ninguna duda: años y años de ejercicio antimodernista tenían que calar en las conciencias, aunque éstas fueran muy preparadas, y que la mala imagen creada a lo largo de tanto tiempo debía pasar factura, y como pasó a fin de cuentas<sup>[5]</sup>.

## Bibliografía

“EL PAPEL VALE MÁS (NOTAS BIBLIOGRÁFICAS)” (1904), *Gedeón*, Madrid, X, 435, 25 de marzo, p. [9].

ACEDERA, Alberto (2003), “El antimodernismo. Sátira e ideología de un debate transatlántico”, *Hispania*, 86, 4, pp. 761-772.

<sup>5</sup> Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación “La obra de Valle-Inclán: estudios y ediciones críticas” (HUM2007-62588), subvencionado por la DGICYT y Fondos FEDER.

- ALMAGRO SAN MARTÍN, Melchor (1944), *Biografía de 1900*, Madrid, Revista de Occidente [2ª ed.].
- BAROJA, Pío (1997), *Desde la última vuelta del camino I. Memorias*, en *Obras Completas*, I, Barcelona, Círculo de Lectores [1944].
- BONNAT, Agustín R. (1900), "Los Gutiérrez en Biarritz. Croniquilla", *El Globo*, Madrid, 10 de agosto, p. 2.
- CAMPOS, Jorge (1957), "Cuando Juan Ramón empezaba. La crítica burlesca contra el Modernismo", *Ínsula*, 128-129, julio-agosto, pp. 9 y 21.
- COLORADO, Vicente (1903), "Los nuevos moldes", *Gente Vieja*, Madrid, 10 de abril, pp. 4-5.
- CORREA, Amelina (2002), "Nuevos asedios antimodernistas. Relación discurso-poder en *Historia crítica del modernismo* de Silva Uzcátegui", *Revue Romane*, 37, 1, pp. 87-104.
- CUENCA, Carlos Luis de (1898), "¡Un genio!", *Madrid Cómico*, XVIII, 782, 12 de febrero, p. 137.
- FERRÁNDIZ, José (1905), "El arte que recula. Literatura modernista", *El País*, Madrid, 4 de junio, p. 3.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés (1917), *Los dramaturgos españoles contemporáneos. 1ª serie. Jacinto Benavente. M. Linares Rivas. Joaquín Dicenta. Eduardo Marquina*, Valencia, Editorial Cervantes.
- GULLÓN, Ricardo (2008), *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Sibila-Fundación BBVA.
- JACKSON VEYÁN, J. (1900), "El Modernismo", *Blanco y Negro*, Madrid, 7 de abril.
- JUAN RANA (1898), "Volante. Sin dirección", *Juan Rana*, Madrid, II, 17, 18 de febrero, p. 2.
- MACHADO, Antonio (1915), "*Las Meditaciones del Quijote* de José Ortega y Gasset", *La Lectura*, Madrid, XV, tomo I, 169, enero, pp. 52-64.
- MACHADO, Manuel (1913), *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1953), "Algunas referencias sobre el antimodernismo español", *Archivum*, III, 3, septiembre-diciembre, pp. 311-333.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (2000), "Todos contra el Modernismo...", en *El canto de las sirenas (Páginas de investigación y crítica). Homenaje a José María Martínez Cachero*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 397-410 [1988].
- [NAVARRO LEDESMA, Francisco] (1903), "¡El papel vale más! (Notas bibliográficas)", *Gedeón*, Madrid, IX, 385, 10 de abril.
- NÚÑEZ DE PRADO, G. (1900), "Pasatiempos literarios. Los astros del modernismo", *La Correspondencia Militar*, Madrid, 18 de julio, pp. 1-2.

- PARELLADA, Pablo (*Melitón González*) (1905), "Alma invérnula. Edificio en tres partes, por Melitonus González", *Blanco y Negro*, Madrid, 763, 16 de diciembre.
- PARELLADA, Pablo (*Melitón González*) (1906a), *Tenorio modernista. Remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos*, Madrid, R. Velasco.
- PARELLADA, Pablo (*Melitón González*) (1906b), "Alma cinegética. Por Audemaro Merengue, poeta nicaragüense, joya no descubierta todavía por nuestros modernistas", *Blanco y Negro*, Madrid, 805, 6 de octubre.
- PARELLADA, Pablo (*Melitón González*) (1907), "Alma Noria", *Blanco y Negro*, Madrid, 850, 17 de agosto.
- PÉREZ CAPO, Felipe (1909) *Sinibaldo Campánula, poeta modernista. Monólogo disparatado*, Madrid, Imp. R. Velasco.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1902), "A un escritor azul", *Blanco y Negro*, Madrid, XII, 582, 28 de junio.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1903), "Calambres de Púrpuras", *Blanco y Negro*, Madrid, 638, 25 de julio.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1906a), *Estertores azules. Novela opalescente*, Madrid, Establecimiento Tipográfico El Trabajo, Biblioteca de Monos, II.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1906b), "Alma tortuga", *Blanco y Negro*, Madrid, 814, 8 de diciembre.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1906c), "¡No os dejéis engañar!", *Blanco y Negro*, Madrid, 802, 15 de septiembre.
- PÉREZ ZÚÑIGA, Juan (1919), "Nacimiento modernista", en *Humorismo rimado*, Madrid, Renacimiento, pp.18-19.
- POVEDA, Julio (1901), "La combinación", *Madrid Cómico*, XXI, 21, 25 de mayo, pp. 167-168.
- RUIZ Y PÉREZ, S. (1902), "La mejor familia", *La Lectura Dominical*, Madrid, IX, 469, 28 de diciembre, p. 829.
- SAN JOSÉ, Diego (1952), *Gente de ayer*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- SANTACRUZ, Pascual (1925), "Revista bibliográfica. *Los rosales florecen*, por M. de las Cuevas García", *Nuestro Tiempo*, Madrid, XXV, 316, abril, p. 90.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996), "La parodia del modernismo: *El Tenorio modernista*, de Pablo Parellada (1906)", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21, 3, pp. 365-383.
- SERRANO ALONSO, Javier (2000), "Los *liróforos glaucos*. La imagen del poeta en la sátira antimodernista", en Javier Serrano Alonso et al. (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 145-169.

- SERRANO ALONSO, Javier (2001), "El antimodernismo como tónica. Un debate olvidado: Cansinos Assens versus José Ferrándiz (1905)", en Á. Abuín González, J. Casas Rigall y J. M. González Herrán (eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Santiago de Compostela, Universidades de Santiago de Compostela, Departamento de Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral, 2001, pp. 537-552.
- TABOADA, Emilio (1903), "Víctimas del Modernismo", *Por Esos Mundos*, Madrid, IV, 102, julio, pp. 41-43.
- UNAMUNO, Miguel de (1907), "El Modernismo", *El Nuevo Mercurio*, París, 5, mayo, pp. 504-506.
- URQUIJO, Fernando de (1904), "Modernismo", *El Motín*, Madrid, XXIV, 52, 31 de diciembre, p. 1.
- VALMALA, Antonio de [Fray Martín Blanco] (1908), *Los voceros del Modernismo*, Barcelona, Luis Gili Librero-Editor.

# LOS PROLEGÓMENOS AL MODERNISMO HISPÁNICO: RUBÉN DARÍO, *AZUL...* (1888-1905) Y EL ESTILO DE LA DECADENCIA

José Manuel Pereiro-Otero  
TEMPLE UNIVERSITY

AL SER ASIMILADO POR LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA Y REINTERPRETADO POR SUS HEREDEROS ESTÉTICOS, el modernismo hispánico ha perdido parte de su inicial poder de confrontación y su retador eclecticismo cultural. Paralelamente, se ha diluido la posibilidad de apreciar la radical y libertaria subversión de una escritura que supone una verdadera “revolución del lenguaje poético”, tan eficazmente descrita por Julia Kristeva (1984) en el caso del simbolismo francés. A pesar de que Octavio Paz la haya calificado de “reliquia histórica” (1965: 34), con la aparición de la heterogénea propuesta de *Azul...* en 1888, las firmes estructuras retóricas de expresión tradicional, naturalizadas y mantenidas por una interpretación clasicista de la función del lenguaje, se ven cuestionadas y desequilibradas. Si por otra parte se tiene en cuenta que esta obra ejemplifica la escritura patológica tan polémica para la sociedad de finales del siglo XIX y principios del siglo XX situada en el ámbito occidental bajo la estela francesa, se comprenderá que el papel que juega la obra de Darío debe ser recontextualizado sobre todo en relación a los sintagmas “el estilo de la decadencia” o el “estilo decadente”. El hecho de que en nuestra exégesis estas cuestiones se hayan soslayado, ha producido un empobrecimiento de nuestra lectura y del cambio de paradigma que supone el modernismo hispánico y que anuncia de manera deslumbrante los estertores de un modo de entender las relaciones entre mundo, expresión artística

173

.....  
LOS PROLEGÓMENOS  
AL MODERNISMO  
HISPÁNICO:  
RUBÉN DARÍO,  
*AZUL...* (1888-1905)  
Y EL ESTILO DE LA  
DECADENCIA  
.....

José Manuel  
Pereiro-Otero

y ser humano. De todos modos, como se argumenta en este trabajo, la responsabilidad de este olvido y de esta depauperación de nuestro entendimiento no se debe solamente a la falta de interpretación crítica, sino también a la consciente labor expurgadora de algunos de los involucrados en la aventura de la modernidad estética, incluido el propio Rubén Darío.

Una de las maneras de recuperar dicha voz mórbida y a la vez rebelde es regresar a ese origen simbólico, a ese prolegómeno, que representa la colección de prosas y poemas rubendarianos, aunque quizá esto sea más problemático de lo que parece a primera vista debido a su estado proteico entre 1888 y 1905. De las tres ediciones básicas de *Azul...* realizadas en vida de Darío, la más aumentada de todas es la de 1890, puesto que en ella se presentan todas las adiciones a la primera, junto a las que serán retiradas de la tercera (1905). En concreto, esta segunda versión añade tres cuentos, trece poemas y 29 páginas de notas explicativas, mientras la tercera elimina las notas explicativas y cuatro poemas.<sup>[1]</sup> Pero permítasenos no tratar aquí directamente de todas esas sucesivas suturas y mutilaciones al cuerpo de *Azul...*, sino de otras que consideramos más representativas ya que revelan claramente aquello que queremos enfatizar: la lectura y recepción contemporánea de la estética que luego se describirá como prototípicamente modernista en el hispanismo. Para esto proponemos reconstruir la historia de los prefacios a la obra y las polémicas suscitadas a su alrededor, lo que explica hasta cierto punto que su número fluctúe según la edición consultada: en 1888 tiene uno, en 1890 el número se duplica, para, en 1905, regresar de nuevo a uno. Curiosamente, el prólogo que permanece en la que es considerada última edición supervisada y autorizada por Darío, no es el original del 88, sino el incluido en el 90. De este modo, si *Azul...* puede ser considerado el prolegómeno al modernismo hispánico, los cambios que afectan a su contenido y a sus proteicos prólogos a lo largo de diecisiete años representan e ilustran el intento de controlar y someter el sentido último de su estética.

En este sentido, es apropiado pensar que *Azul...*, hasta 1905, es en realidad un proyecto latente e inconcluso que sufre diferentes

---

<sup>1</sup> Todas las citas de *Azul...* y de sus prólogos vendrán de la edición crítica hecha por Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes en 1939 con motivo del cincuentenario de la publicación de la obra.

metamorfosis, al mismo tiempo que su papel como heraldo del modernismo hispánico se consolida. Su estado provisional durante casi dos décadas revela la importancia que Rubén otorga a la obra y, de hecho, su significación es tal que el poeta lo llega a describir como “libro primigenio” (1950: 195) en *Historia de mis libros*, obviando por completo la existencia de *Abrojos*.<sup>[2]</sup> El carácter transitorio y efímero de las dos primeras ediciones, enfatiza igualmente la necesidad que Darío tiene de reescribir tanto su pasado como su futuro en relación a dicho momento fundacional y, sobre todo, en relación a la adscripción de la obra, y por metonimia del autor, a la ética y la estética decadente.

Como han dejado dicho, entre otros, Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes en su edición (Darío, 1939: 117), Raúl Silva Castro (1958: 23-24) y Fidel Coloma González (1988: 11-12, 24 y 151) en el primer *Azul...* se recopilan varios textos que Darío publica en la prensa chilena entre 1886 y 1888. La edición del libro sale adelante gracias al apoyo económico de sus amigos Eduardo Poirier y Eduardo de la Barra. Además de la aportación económica, el último colabora con la redacción del prólogo, ya que, a raíz de la muerte del que va a ser inicialmente el prologuista, José Victorino Lastarria, aquel tiene que hacerse cargo apresuradamente de esta tarea (Loveluck, 1967: 155; Silva Castro, 1958: 41). Y así, un poco por casualidad, un poco por la buena voluntad de los implicados, tal y como informa su colofón, el libro sale de la imprenta Excelsior de Valparaíso el 30 de julio de 1888.

Antes de continuar con la historia de *Azul...* es conveniente detenerse brevemente en cierta epistemología de los prólogos y en las relaciones que éstos crean con la obra a la que preceden ya que esta dinámica va a dirigir parte de nuestra argumentación. Gayatri Chakravorty Spivak, en su prefacio a la obra de Jacques Derrida, *Of Grammatology*, describe esta (inter)dependencia usando un vocabulario de parentesco familiar: “The preface is a necessary gesture of homage and parricide, for the book (the father) makes a claim of authority or origin which is both true and false” (1997: xi). Además de que un prólogo ratifica al mismo tiempo que cuestiona la relación de poder que establece con aquello que le da origen y lo justifica, entre ambos elementos, por una parte, se crea una temporalidad contradictoria que invierte la cronología

<sup>2</sup> La “Historia de mis ‘Abrojos’” aparece en 1889 como el segundo apartado a la biografía de Pedro Balmaceda titulada *A. de Gilbert* (Darío, 1889: 16-23).



de composición, ya que lo que aparece antes, se ha escrito después; y, por otra, se produce un equívoco juego de ausencias y presencias, que el propio Derrida detalla en su ensayo “Outwork, Prefacing” del siguiente modo:

Prefaces, along with forewords, introductions, preludes, preliminaries, preambles, prologues, and prolegomena, have always been written, it seems, in view of their own self-effacement. Upon reaching the end of the *pre-* (...), the route which has been covered must cancel itself out. But this subtraction leaves a mark of erasure, a *remainder* which is added to the subsequent text and which cannot be completely summed up within it. (1981: 9)

Sus palabras sirven para introducirnos en una relación preliminar que es más compleja y contradictoria de lo que parece a primera vista. Un prefacio no es lo principal, es accesorio, suplementario y está supeditado a lo que le da su razón de ser: en teoría se concibe para autocancelarse, como pórtico a través del cual llegar a la obra; sin embargo, no puede ocultar que ocupa un lugar privilegiado y, a pesar de colocarse en la cabecera, es el producto de una posible lectura que dirige, y, en cierta forma trata de limitar y de controlar, las posibilidades significativas del texto. En otras palabras, es un producto *a posteriori* transformado en *a priori* gracias a su estratégica posición. Aunque sea dicho carácter parasitario lo que permite que se pueda eliminar pasando directamente al libro, una lectura no está completa sin una consideración del preámbulo. Así se explica la costumbre de que alguien de conocido prestigio apoye y avale con una firma a un prefacio la obra y de ahí que la unidad que forman ambas partes revele una interdependencia mutua que se afirma al mismo tiempo que se cuestiona.

El caso de *Azul...* es paradigmático en este sentido ya que sus dos prólogos aparecen y desaparecen en sucesivas ediciones demostrando su carácter efímero y transitorio, al mismo tiempo que se manifiesta una evidente dinámica de represión. Es decir, en el momento en el que Darío decide censurar o retirar el prefacio original, en cierta manera, está modificando también la obra que lo sigue, puesto que desactiva la jerarquía, la filiación y el proceso de retroalimentación tanto explícito como implícito que afecta, dirige y modifica el contenido del libro. En

concreto, el prólogo de De la Barra, evaporado en la tercera edición, trata importantes cuestiones que el poeta intenta controlar una vez que los objetivos de 1888 se han quedado obsoletos. Es, en cierto sentido, una reescritura de su pasado que ambiciona modificar su mensaje inicial y controlar su legado para la posteridad: es una reescritura orientada a consolidar su testamento estético.

En 1888, evidentemente, Darío está buscando presentar su obra y presentarse a sí mismo a través de un nombre bien conocido en la sociedad de la época. Tal y como recuerda Leonardo Eliz en el prólogo a las *Rimas chilenas* de Eduardo de la Barra, Darío le propone la tarea al académico chileno con las siguientes palabras donde resuena curiosamente un vocabulario, en más de un sentido, familiar: “quiero que usted sea el padrino. Si la puede llevar a la pila, grande será su honra, *por venir del primero de los poetas que hoy tiene Chile*” (Barra, 1890: XLIV; énfasis en el original). Es decir, Darío busca en De la Barra una validación del ahijado que, por una parte, ayude a establecer los cimientos de su propio discurso artístico, al mismo tiempo que genere una plusvalía de sentido que repercuta en la importancia de los textos de *Azul...* y que los proyecte a un público más amplio que los lectores del diario *La Época* y de la *Revista de Artes y Letras* donde aparecen por vez primera; y, por otra parte, reconoce que a través de esta relación, el prólogo se transforma en un mecanismo de poder que puede beneficiarlo en términos de publicidad y aceptación social. Al mismo tiempo, esta doble función es asumida y usada a su vez por De la Barra, al ser consciente de que su prefacio, a pesar de ser literalmente un producto subordinado a la obra, puede cuestionarla gracias a su posición liminal, a su autoridad filiativa sobre su ahijada y a la ambivalente jerarquía que todo prólogo mantiene con el logos que introduce y en el que es introducido.

Formalmente, el poeta y académico chileno construye su prefacio como un diálogo mantenido con un grupo de señoritas a quienes va dirigida su presentación y, se supone, el libro. Una conversación que utiliza un tono familiar e íntimo para señalar los puntos flacos de la escritura en Darío:

¡Chit!... Acercaos más, lindas muchachas, estrechad vuestra rueda como las ninfas campestres en torno del viejo Anacreonte, y escuchadme.

¿Sabeis? ¡Su hermosa Musa tiene un defecto!

- ¿Cuál? ¿Cuál?

- ¡El de ser demasiado hermosa!
- ¡Ah!... ¡Oh!... ¡Bah!... ¡Bah!...
- Dejadme concluir: ¡y presumida!... ¿Qué diríais de la muchacha que untara de bermellón sus mejillas frescas y rozagantes? ¿Qué de la niña que vistiera perpetuamente de baile para parecer mejor?
- ¿Y eso, a qué viene?
- Vais a ver. El poeta tiene su flaco: esmalta y enflora demasiado sus bellísimos conceptos, abusa del colorete, del polvo de oro, de las perlas irisadas, de los abejeros azules... y sin necesidad; mientras más sobrio de luces y colores, más natural es y más encantador. Siempre el estilo ático fue más estimado que el estilo rodio por los hombres de buen gusto. La elegancia no consiste en el exceso de adornos, ni en la profusión de alhajas.<sup>[3]</sup> (Darío, 1939: 165)

Este tono conversacional y equívoco incide en la ambivalente relación descrita, ya que, aunque De la Barra inmediatamente aclara que “[Darío] sabe hacer elegante su riqueza y aceptable su colorete” (Darío, 1939: 165-166) la semilla de la heterodoxia está plantada explícitamente y se extiende por toda la obra. Los tiempos no han cambiado tanto como para que se puedan pasar por alto las implicaciones de lo observado, porque, ¿qué pensarían estas muchachas, y la buena sociedad, de una amiga que abusa del colorete cuando su piel lozana no necesita de afeites para hacerse más bella? ¿Por qué es tan importante la cuestión del maquillaje, del exceso, del cromatismo, de la vacuidad, del afeminamiento y de la seducción? Y en el extremo opuesto ¿por qué es tan importante la cuestión del encanto y de la naturalidad, del equilibrio y de la elegancia, de la medida y de la sobriedad en una obra

<sup>3</sup> La nomenclatura de los estilos que utiliza Eduardo de la Barra proviene de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, donde ya se encuentra el estilo ático asociado con la salud: “De mucho tiempo atrás se ha hecho distinción entre el estilo asiático y el ático, siendo este tenido por puro y sano, y aquél por hinchado y sin substancia” (1887: 339). En paralelo a estos dos estilos, el retórico señala la existencia de un tercero caracterizado por la hibridez, puesto que “los que comprendían los diferentes estilos bajo una misma división añadieron un tercer estilo, que es el rodio, el cual quieren que sea como medio entre los otros dos y compuesto de uno y otro” y, así, aquellos que formalizan las características del estilo rodio “vinieron a formar un estilo sin viveza y falto de vigor, aunque no destituido enteramente de nervio” (Quintiliano, 1887: 340).

literaria? Finalmente, ¿cuáles son las consecuencias de esta estética en el autor, su libro y sus lectores?

La cautela que De la Barra expresa ante el público receptor por cuestiones de estilo se expande posteriormente al conectarse de modo evidente con una de las polémicas literarias más importantes en la literatura de finales del siglo XIX: la decadencia de la escritura, en cuanto síntoma casi orgánico de un arte y un artista enfermo. Así, cuando el prologuista discute el problema de la decadencia en Darío, lo va a hacer explicitando una relación hasta entonces implícita. Recuérdese que en estos años tanto la etiqueta de “simbolista” como la de “decadente” se utilizan sin apenas diferencias notables. De hecho, suelen aparecer coordinadas incluso en el prólogo de De la Barra:

Darío adora a Víctor Hugo y también a Catullo Mendes. Junto al gran anciano, *leader* un día de los románticos, coloca en su afecto a la secta moderna de los simbolistas y decadentes, esos idólatras del espejeo en la frase, de la palabra relumbrosa y de las aliteraciones bizantinas. (Darío, 1939: 166)

Los poetas neuróticos de París que se llaman los *decadentes*, quieren hacer como Víctor Hugo, y torturan la lengua, la sacan de quicio, la retuercen y la dan extrañas formas y giros; pero pocos se curan del pensamiento (Darío, 1939: 167)

Los *decadentes* no sólo olvidan el significado recto de los vocablos, sino que los enlazan sin sometimiento a ninguna ley sintáctica, con tal que de ello resulte alguna belleza a su manera, la cual bien puede ser una algarabía para los no iniciados en sus gustos (Darío, 1939: 169)

En un momento se comprenderá la repetida evocación de Víctor Hugo más allá de la admiración que por él y su obra profesa Darío. Por ahora conviene destacar las sugerencias al sentido heterodoxo del cultivo a la apariencia, de las evocaciones visuales y de las cadencias sonoras; es apropiado enfatizar las connotaciones enfermizas y perwersas realizadas sobre el lenguaje; se debe tener en cuenta la actitud rebelde frente a las leyes que gobiernan la expresión lingüística; y, finalmente, es necesario considerar que todas estas actividades tienen como objetivo someter a algún tipo de suplicio sádico el cuerpo de la

escritura, subvirtiendo la jerarquía entre fondo y forma, invirtiendo y desviando significados, y liberándose sectariamente del sometimiento a las leyes sintácticas.

De las treinta y cuatro páginas que tiene este prólogo, diez – casi una tercera parte – se dedican al supuesto decadentismo del poeta y de su escritura. Toda esta diatriba para concluir finalmente: “¿Es Rubén Darío *decadente*?”; y contestarse a sí mismo: “Él lo cree así; yo lo niego” (Darío, 1939: 172); aunque la opinión es tajante, el tema no se zanja sin expresar una advertencia: “no se puede desconocer su tendencia a los decadentes. Veo que tiene un pie sobre ese plano inclinado: si eso se hace de moda, temeré que la moda lo empuje y precipite” (Darío, 1939: 174-175). Es decir, este hijo preliminar – padrino de bautizo – está amonestando patriarcalmente no sólo a las mujeres implícitas y explícitas a las que se dirige, sino también a su padre – a su ahijado –, la obra, expresando la posibilidad de un parricidio, empujado a la destrucción por seguir ciegamente los dictados de la moda, o destinado a un suicidio, si no afirma antes su estabilidad y continúa su camino hacia la autoinmolación.

Como todo hijo, este prólogo es en cierta medida también independiente de su padre, y esta característica permite que lo se concibe y nace como un apéndice a *Azul...*, se desgaje y aparezca publicado independientemente en el diario *La Tribuna* de Santiago de Chile el 20 y 21 de agosto de 1888. Con esta difusión, la cuestión del decadentismo de Darío y de *Azul...* adquiere una mayor relevancia pública. De hecho, las consecuencias de las inferencias y de las cadenas metafóricas y metonímicas puestas en juego por De la Barra es tan poderosa que Manuel Rodríguez Mendoza, amigo de Darío, siente la necesidad de responder a lo que considera una afrenta al poeta con dos artículos publicados, igualmente, en *La Tribuna* el 31 de agosto y el 1 de septiembre de 1888, recuperados por Juan Loveluck cien años después:

Antes de continuar, debo una explicación a los que me lean. Si he parado mientes en lo que el crítico tantas veces mencionado [se refiere, claro, a De la Barra] dice sobre los decadentes y sobre Rubén Darío que *se cree decadente*, es porque en mi largo y no interrumpido compañerismo de las letras con el autor de los *Abrojos*, hemos hablado más de una vez de los mentados decadentes y nunca le he oído manifestar que se crea del número de los poetas noctámbulos, que interpretan, delirantes, el *Tratado*

*del Verbo*,<sup>[4]</sup> mientras beben a pequeños sorbos el ajenjo de tintes opalinos. (*apud* Loveluck, 1988: 36)

Para Rodríguez Mendoza, estos sujetos enfermizos y alcoholizados, nocturnos y delirantes, usan los tintes – ¿las tintas? – blanco azulados del ajenjo y producen una escritura que se parece peligrosamente a sus depravadas y antiburguesas costumbres. Sugerir dicha conexión es, obviamente, una injuria y un insulto dirigidos tanto a Darío como a su estética que requiere contestación.

Por su parte, De la Barra, siempre atento y dispuesto a no dejar pasar ni una sola oportunidad para polemizar, responde a Rodríguez Mendoza con tres artículos publicados el 12, 21 y 22 de septiembre de 1888 bajo el pseudónimo *El Dragón Azul*. En la primera de las respuestas y antes de que la polémica degeneren en vituperio, se defiende diciéndole: “Señor, el mismo don Rubén hace su profesión de la fe *simbolista* y decadente en su estudio sobre Catulo Mendes. En cuanto a lo de noctámbulo nadie ha dicho que lo es y en cuanto a llamarlo *decadente*, el autor del prólogo [o sea él mismo] niega que lo sea” (*apud* Loveluck, 1988: 42).<sup>[5]</sup> En sus palabras, De la Barra es obviamente consciente del carácter ofensivo de la palabra *decadente* aunque también se aprovecha de la ambigüedad constitutiva de su prólogo ya que ha negado la filiación decadentista del libro de modo explícito, mientras, como ya se ha dicho, ha dedicado una parte substancial de su introducción a examinar la cuestión.

La alusión que De la Barra realiza en la cita anterior, se refiere a un artículo publicado por Darío unos meses antes, en el periódico

---

<sup>4</sup> Manuel Rodríguez Mendoza se refiere a una de las obras teóricas fundamentales del simbolismo en Francia: el *Traité du verbe* de René Ghil en estado de elaboración entre 1885 y 1904. Véanse estas versiones sucesivas en la edición de 1978.

<sup>5</sup> Tanto dura la inquina de la familia Rodríguez Mendoza que el hermano de Manuel, Emilio, en *Remansos del tiempo* (publicado en 1929), pero basado en una obra anterior, *Como si fuera ayer*, de 1922, recuerda con mucha ironía a Eduardo de la Barra diciendo que era “pequeñito, valiente, cabeza de poeta y de guerrero, Goethe a medio crecer en un ambiente inadecuado, y sobre cuyas pasiones se elevó siempre la luz penetrante de un gran valor moral: don Eduardo pudo y debió morir de punta en blanco y en alto la lanza” (*apud* Sainz, 2002: 138-139). Véanse los artículos de Samuel Ossa (1917: 71ss.) y de Luis Sainz (2002: 119ss.) para seguir el desarrollo y enfriamiento de las relaciones entre Darío y los hermanos Rodríguez Mendoza

santiaguino *La Libertad Electoral* (7 de abril de 1888), en donde el poeta nicaragüense explica las características de la escritura de Mendès en los siguientes términos: “Hay, dicen, un exceso de arte, un abandono del fondo, del verbo, por la envoltura opulenta. Así se les llama decadentes, porque han dejado, según los contrarios, de rendir culto al pensamiento por la forma, por la cáscara” y añade una declaración lapidaria que manifiesta claramente su afiliación y su postura personal: “Un exceso de arte no puede sino ser un exceso de belleza” (Darío, 1934: 169). Igualmente, y aunque De la Barra no lo cita ni directa ni indirectamente, se podría traer a colación otro artículo anterior publicado en *El Herald* de Valparaíso el 11 de febrero de 1888 donde se abre la colaboración de Darío bajo el título de “La Semana” y se explican los objetivos de su nueva columna periodística en relación a este estilo: “Y luego pensaba en que sería algo exótico [...] dar al viento la palabra soñadora, el oropel del estilo ‘decadente’ [...]; y casi habría desistido de mi propósito, si no hubiese venido a mi cerebro una idea salvadora, de allá, de la luz nueva, del horizonte encendido, de la mañana alegre” (Darío, 1934: 112). Esa idea es, si no nos equivocamos, la que De la Barra aprovecha para imaginarse en su prólogo a los destinatarios idóneos de *Azul...* Así, continúa Darío, “Vi que existe entre nosotros un mundo aparte, para el cual todo oro y sueño son pocos: el mundo de las mujeres. Escribiré – me dije – para tales lectoras” (Darío, 1934: 112). Es decir: un estilo decadente para un público femenino, ya que las mujeres – “ese mundo aparte” – son el público óptimo para apreciar las sutilezas y los excesos de su escritura.<sup>[6]</sup>

Mientras esta polémica se desarrolla, el libro de Darío continúa su andadura. Dada la escasa cantidad de ejemplares de la tirada chilena que Fidel Coloma González cifra en quinientos (1988: 11) y las circunstancias en las que ve la luz, quizá no se habría convertido en el “libro revelador” que describe Leopoldo Lugones en 1919 (1967: 362), de no haber influido otros factores.<sup>[7]</sup> La buena fortuna, como es sabido, acompaña a uno de los ejemplares que llega a las manos de don Antonio Alcalá

.....  
<sup>6</sup> José María Martínez ha trazado un acercamiento a la importancia del público femenino en el desarrollo del modernismo (2003: 43ss.).

<sup>7</sup> Según Coloma González un “gran temporal azota al país durante el mes de agosto, lo que impide la circulación del libro por las redacciones de los periódicos y que se le preste la atención debida” (1988: 51).

Galiano y Miranda, cónsul de España en Valparaíso y primo de don Juan Valera. Este último publica su serie de “Cartas americanas” los lunes en la sección literaria de *El Imparcial* de Madrid. En dicha colaboración se publican el 22 y el 29 de octubre de 1888 las dos reacciones críticas a *Azul...* Su repercusión es inmediata puesto que, en palabras de Darío, “El libro no tuvo mucho éxito en Chile. Apenas se fijaron en él cuando D. Juan Valera se ocupara de su contenido” (1950: 197-198) y continúa diciendo “el libro fue desde entonces buscado y conocido tanto en España como en América” (1950: 198).

Esta publicidad adicional abre la puerta a una nueva edición “aumentada” en 1890, realizada esta vez en la Imprenta de “La Unión” de Guatemala y precedida por las dos cartas de Valera, ahora incorporadas al volumen junto a otro material que no se halla en la primera edición. Los artículos de Valera se transforman así en otro prólogo añadido al de De la Barra gracias, una vez más, al estatus marginal de todo prefacio. El impacto de esta edición es muchísimo mayor que el de la anterior, no solamente debido a la cantidad de ejemplares impresos, sino a la proyección trasatlántica que Darío y su escritura han adquirido tras la publicidad y la difusión proporcionados por el reconocimiento de Valera.

Si el prólogo de De la Barra, el que se gesta para publicarse con el libro, se imprime luego en el diario *La Tribuna*, el de Valera mantiene con él una relación especular, ya que, habiendo nacido como dos piezas periodísticas, acaba siendo asimilado por el libro, no como segundo prólogo, sino desplazando el original a un lugar secundario. La cuestión, sin embargo, adquiere matices más complejos ya que, por una parte, Valera deriva su prólogo del de De la Barra, toma prestadas ideas, citas sin necesidad de reconocerlas para terminar por robarle su preeminente y privilegiado espacio. Por si esto fuera poco, el prefacio de De la Barra es objeto de análisis – o quizá mejor dicho de respuesta – en las notas que el propio Darío incluye a modo de epílogo en esta edición de 1890. De las 34 notas incluidas, nos interesan principalmente dos de ellas que, de hecho, van dirigidas a rebatir la cuestión de la decadencia en su escritura. Una de ellas marca la filiación entre el decadentismo y Víctor Hugo diciendo: “A estas palabras de mi egregio amigo el poeta chileno De la Barra, tengo que responder lo siguiente. No puedo colocar a la par de Víctor Hugo a los decadentes, porque éstos, como los parnasianos, los neorrománticos, no son sino retoños



del gran roble” (1939: 378-379).<sup>8</sup> La otra nota niega su adscripción a la decadencia en respuesta a la observación de De la Barra: “No lo creo [yo no soy decadente]. Admiro el delicado procedimiento de esos refinados artistas que hoy tiene Francia, pero bien sé hasta dónde llegan sus exageraciones y exquisiteces” (1939: 379). Esta modificación explícita que Darío realiza de los objetivos estilísticos propuestos en la prensa chilena años atrás, en el momento de iniciar sus colaboraciones periodísticas, forma parte de un proyecto de reescritura que reorienta el proyecto del modernismo desgajándolo de su filiación decadentista y de sus connotaciones peyorativas. De este modo y como ya se ha observado, el prefacio de De la Barra en 1890 es relegado literalmente a una posición secundaria debido a la inclusión de las cartas de Valera y, además, se ve cuestionado directamente por la voz del autor desde las notas/epílogo. El primer prólogo de *Azul...*, rodeado por los discursos alternativos de Valera y el propio Darío, se ve más y más acosado: más acompañado, pero más solitario.

De manera complementaria, la cuestión del decadentismo sufre el mismo proceso de marginalización, puesto que directamente no se encuentran ecos acerca de ella en el nuevo prefacio. No es que las “Cartas Americanas” tengan solamente elogios para *Azul...*, ya que Valera tiene sus reservas respecto a varias de las propuestas estéticas del libro; sin embargo, la cuestión del “estilo decadente” no se formaliza de un modo definido, sino que se alude al enumerar técnicas y recursos para transformarse en una presencia que no se llega a nombrar. Por ejemplo, algo que se critica es el carácter inorgánico de algunas de las composiciones, especialmente de “La canción del oro”, respecto a la cual observa Valera: “El método es crear algo por superposición o aglutinación y no por organismo” (1939: 214). Como figura retórica que propicia esta tendencia a la inorganicidad textual menciona específicamente el símil y lo cuestiona diciendo: “No se critica aquí el uso, sino el abuso” (1939: 215). En directa relación no debe olvidarse que Darío defiende que el exceso de arte produce un exceso de belleza y, por lo tanto, se debe tender siempre a la desmesura estética y a la saturación

<sup>8</sup> Eduardo de la Barra encabeza su prólogo con una cita de Víctor Hugo y Juan Valera la comenta también en sus artículos. Sobre esta cita, “L’art c’est l’azur”, y su importancia dentro de la configuración cromática del modernismo, véase Pereiro (2008: 76ss.)

artística. Otra de las cuestiones que Valera trata tiene que ver, no sorprendentemente, con cuestiones de nacionalismo lingüístico: “En la prosa hay más riqueza de ideas; pero es más afrancesada la forma. En los versos, la forma es más castiza” (1939: 206).

Estas observaciones indirectas de Valera acerca de la prosa castiza y la forma gala, tienen más sentido si las ponemos en correlación a lo que José Enrique Rodó deja consignado en el prólogo de *Prosas profanas* al establecer una diferencia clave entre la poesía de Darío y su prosa, la que, perdonando el juego de palabras, no es nada prosaica. El escritor uruguayo marca una clara distancia entre *Prosas profanas* y *Azul...* enfatizando la novedad de la prosa del último dentro del español tradicional:

Entiéndase que me refiero, exclusivamente, al poeta, en este parangón de los dos libros; no al prosista incomparable de *Azul [sic]*; no al inventor de aquellos cuentos que bien podemos calificar de revolucionarios, porque, en ellos, la urdimbre recia y tupida de nuestro idioma pierde toda su densidad tradicional, y – como sometida a la acción del trozo de vidrio que, según Barbey d’Aurevilly, servía para trocar los fracs de Jorge Brummell en gasas vaporosas –, adquiere la levedad evanescente del encaje. (1899: 23)

De esta forma, la tensión y la desconstrucción a la que se ha sometido la prosa y el período característicos del español es donde reside la principal innovación de *Azul...* Para De la Barra y también para Valera esta influencia francesa es motivo de cautela, mientras que Rodó, casi seis años después, solamente implica un cuestionamiento y renovación tanto de la lengua como de la escritura tradicionales. Esta observación debe ponerse en paralelo a lo que ocurre años más tarde, cuando siguiendo a Valera, Juan López-Morillas se pregunta acerca del afrancesamiento y el galicismo en Darío y resume en cuatro puntos las principales innovaciones de *Azul...* correspondientes a la adaptación de supuestos recursos galos a la lengua española:

- a) El desmembramiento de la frase tradicional castellana [...]
- b) La dislocación de los nexos tradicionales entre las oraciones componentes de un período [...]
- c) El empleo frecuente de ciertas partes de la oración que [...] son de uso relativamente restringido en castellano.

- d) Una mayor libertad en la ordenación de las palabras en la oración  
(1944: 12)

De este modo, el estilo prosístico galicista que Darío utiliza en *Azul...* es descrito de forma aséptica por López-Morillas, pero calificado por Rudolf Köhler, desde un punto de vista más general, como “actitud impresionista”. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que esta desarticulación inorgánica de la lengua no se debe a una suerte de galicismo, a pesar de haber sido interpretada de esta manera desde el hispanismo, puesto que cuenta con tanta oposición en Francia como en España. Es cierto que se identifica y se teoriza por primera vez en el país vecino, pero es objeto de apasionadas polémicas contemporáneas por toda Europa como la que enzarza a De la Barra y a Rodríguez Mendoza. Parece que Darío trata de zanjar la cuestión al incluir el prólogo de Valera y al ejercer su derecho de réplica en las notas de 1890, contradiciendo sus objetivos explícitos en 1888, sin embargo es necesario relacionar este debate con otro más duradero y cuya acritud arrecia alrededor de los años en los que *Azul...* se ve sucesivamente (re)editado.

Como se ha dicho, el principal inconveniente que Valera ve en la obra es su afrancesamiento, mientras De la Barra evalúa su tendencia hacia el estilo decadente. Esta idea de un estilo propio de la decadencia atraviesa el siglo XIX, tal y como han estudiado J. Kamerbeek en su artículo “Style de Décadence” (1965: 168ss.) y Matei Calinescu en su imprescindible *Cinco caras de la Modernidad* (2002: 159-173). A pesar de que ideas similares se pueden trazar en el siglo XVIII, no es sino hasta la cuarta década del XIX, cuando el crítico francés Desire Nisard une sus investigaciones acerca de la poesía latina de la decadencia a una implícita crítica al Romanticismo, para más tarde aplicar las características de dicho estilo a Víctor Hugo. Es conveniente recordar cómo la figura y la obra del autor de *Hernani* es continuamente conjurada por De la Barra en su prólogo, pero, lo más importante de esta discusión reside en que el estilo de la decadencia no se expresa sólo mediante contenidos, sino también a través de formas: en el tipo de sintaxis, en las palabras usadas para expresar imágenes, en los ritmos, en definitiva, en la “cáscara”, que decía Darío, más que en el contenido.

Más adelante, en 1868, Théophile Gautier en los artículos que luego se incorporan a la tercera edición de las baudelairianas *Les fleurs du*

*mal* como prólogo – otro más – regresa sobre el tema a propósito de Baudelaire y dice:

ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent: style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. (1868: 20)<sup>9</sup>

Esta es la descripción del estilo que para Gautier se denomina, inapropiadamente, decadente, y que Darío está conscientemente tratando de adaptar al español y poner en práctica en *Azul...* Las conexiones entre lo que Gautier expresa y su herencia explícita en *De la Barra* e implícita en *Valera* es obvia. De todas formas, es Paul Bourget quien consagra definitivamente la idea del “estilo de la decadencia” primero en un artículo publicado en *La Nouvelle Revue* el 15 de noviembre de 1881 y luego, mucho más cerca de la fecha de publicación de *Azul...*, retoma la idea en sus influentes *Essais de psychologie contemporaine* con las siguientes palabras:

Una même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui este le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laissez la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pur laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à la indépendance du mot. (1883: 25)

<sup>9</sup> Originalmente, los artículos de Gautier se publican en los números de *L'Univers illustré*, del 7, 14, 21, 28 de marzo y del 4, 11 y 18 de abril de 1868 (Spoelberch, 1887: 353-354).

Es de esta sucesiva descomposición del idioma, de esta corrupción del lenguaje, de esta descripción de la inorganicidad y fragmentación de la escritura contemporánea, de donde Nietzsche toma también su descripción de este estilo para su *Der Fall Wagner* (publicado en agosto de 1888).<sup>[10]</sup> Es decir que, cuando Darío propone a las lectoras de *El Heraldo* un estilo decadente para sus artículos, quizá no le guste la descripción de la escritura que ha adoptado y la interpretación contemporánea de ésta, pero es evidente que su elección ha sido consciente y explícita. Lo que resulta más difícil de desentrañar es, sin embargo, a qué se debe el propósito de reescribir su propia historia y reconsiderar la filiación estética de *Azul...*

En este sentido, no está de más recordar la gran cantidad de literatura con pretensiones científicas producida a fines del siglo XIX que articula la relación entre la creación artística y la neurosis hasta el punto de tratar la obra de arte, y específicamente la escritura, como síntoma de enfermedad. Más concretamente, alrededor de los años en los que se están escribiendo y publicando en los periódicos los textos que luego forman *Azul...*, Pompeyo Gener también da a la luz los artículos que luego recoge en el volumen *Literaturas malsanas: estudios de patología contemporánea* donde se explora en términos muy similares la cuestión de la escritura de la decadencia, llegando a decir que “El simbolismo y el *decadentismo delicuecente* [sic], no son una escuela, sino una enfermedad” (1894: 211).<sup>[11]</sup> Es inevitable, del mismo modo, mencionar que en 1892 alcanza una difusión inmediata *Entartung*

<sup>10</sup> Las palabras de Nietzsche se consideran un plagio de Bourget: “I confine myself this time solely to the question of *style*. – What is the characteristic of all *literary decadence*? It is that the life no longer resides in whole. The word gets the upper hand and jumps out of the sentence, the sentence stretches too far and obscures the meaning of the page, the page acquires life at the expense of the whole – the whole is no longer a whole. But that is the simile for every style of *décadence*” (1908: 24-25). Véanse las páginas que Kamerbeek (273-274) y Calinescu (2002: 180ss.) dedican al estilo de la decadencia en Nietzsche.

<sup>11</sup> En su clasificación de las enfermedades literarias, que Gener divide en indígenas – típicas de España, entre las que se encuentran el Gramaticalismo, el Retoricismo, el Criticonismo y el Croniconismo – y exóticas – importadas de otros países –, el Decadentismo se encuentra entre las últimas. Las siguientes palabras tienen en mente claramente a Bourget, aunque se aplican a Wagner, y caracterizan las tendencias comunes de todo el estilo de la decadencia:

(*Degeneración*) de Max Nordau, autor y texto incluidos y criticados por el propio Darío en *Los raros*.<sup>[12]</sup> Y, por si se pudiera argumentar la pretendida lejanía entre estos testimonios contemporáneos que se enmarcan en un espacio indeterminado entre la ciencia finisecular y la actividad literaria propiamente dicha, no nos queda más que acudir a los artículos de Emilia Pardo Bazán recopilados en la polémica *La cuestión palpitante* donde la condesa traduce las palabras de Gautier en su prefacio a *Las fleurs du mal* y, en lugar de aplicarlas a Baudelaire, las relaciona con la estética que ponen en práctica los hermanos Goncourt señalando implícitamente como todo este espíritu se ha contagiado a muchos escritores:

Gustábale... lo que impropriamente se llama estilo decadente, y no es sino el arte llegado a esa madurez extremada que produce el oblicuo sol de las civilizaciones vetustas: estilo ingenioso, complicado, hábil, lleno de matices y tentativas, que ensancha los límites del idioma, pone a contribución todo vocabulario técnico, pide colores a toda paleta, notas a todo teclado, y se esfuerza en traducir los pensamientos más inefables, las formas y contornos más vagos y fugitivos. (1883: 101)

Estos testimonios son solamente el ápice que demuestra hasta qué punto la literatura, y en concreto la escritura, se transforman en el fin de siglo en un índice de patología cerebral. Dada esta criminalización y etiología de la escritura y sobre todo el hecho de que esta se utiliza como fenómeno a ser diagnosticado, tratado y curado por la ciencia de

---

Partiendo de aquí, como verdadero decadente, retirando la vida del conjunto, del plan general, de la serie que forma la obra, da importancia a la frase por encima del estilo, al sonido por encima de la frase, a la instrumentación por encima del sonido. La descripción toma vida a expensas del conjunto, y en la descripción el detalle; y al detalle le hace que cause una presión brutal, material, sensorial, nerviosa. A cada momento anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad, efectismo puro. La vida no está en el conjunto. Está en los efectos, pues todo es fabricado, pensado, compuesto, calculado, *artificial*.” (1894: 212).

<sup>12</sup> La cercanía en las fechas de obras tan semejantes en fondo y forma hace que Pompeyo Gener, al dar a la imprenta la cuarta edición de su obra en 1900 se defiende de las acusaciones de plagio recordando que los textos recogidos en *Literaturas malsanas* comienzan a publicarse en la revista *Le Livre* (entre 1885 y 1887) y en el periódico *El Liberal* (entre 1887 y 1889) (1900: V-VI).

la época se puede atisbar la incomodidad de Darío ante las inferencias que se pueden extraer del prólogo de De la Barra.

Regresando a *Azul...*, y una vez examinado el contexto cultural del que nace y en el que es leída, se puede decir que en los quince años que median entre la edición de 1890 y las definitivas de 1905 y 1907 suceden varios acontecimientos que afectan a los principales protagonistas de estas historias. Rubén Darío cruza el Atlántico para presentar personalmente su proyecto artístico en Europa, no sin antes volver a encontrarse con Eduardo de la Barra en Buenos Aires donde el segundo se halla exiliado. En 1895 De la Barra, por una parte, defiende a Darío ante los ataques de Clarín publicando *El endecasílabo dactílico*, pero, por otra y tras compararlo con Góngora, también advierte que el poeta se “extravía” (*apud* Darío, 1934: CXVIII). Al año siguiente publica en la santiaguina *Revista Cómica* (número 37, abril de 1896) una parodia del estilo de Darío titulada “La crisantema” donde le apoda “*apóstol del decadentismo*” (*apud* Darío, 1934: CXIX). Todavía en 1897, regresa sobre el mismo tema con “Nuevas parodias de Rubén Rubí” (*Revista Ilustrada* del 15 de enero) en las que, como introducción, dialoga con un amigo: “Dices que me traes un soneto endemoniado, *simbolista* hasta el tuétano, y tan *decadente* que no ha de entenderlo ni la madre Musa que lo parió...” (*apud* Loveluck, 1967: 162). Es de este modo que la relación paterno filial iniciada con su prólogo queda definitivamente rota al mentar a la musa materna.<sup>[13]</sup>

Eduardo de la Barra fallece en 1900 y en la siguiente edición de *Azul...* se desecha su prólogo, conservando solamente el de Valera. Según Juan Loveluck, esta supresión se debe probablemente a una “represalia literaria” (1967: 163), pero, considerando los antecedentes mencionados, no está de más pensar que también se está intentando reescribir no solamente la historia del libro, sino también la filiación decadentista presente en la escritura de Darío. La edición definitiva, la de 1905, se realiza en Buenos Aires y no casualmente coincide con la publicación de los *Cantos de vida y esperanza*, cuyo primer poema establece cierta distancia irónica respecto a sus libros anteriores: “Yo

<sup>13</sup> No está de más recordar que pese a todos estos desencuentros en su *Autobiografía*, Rubén Darío tiene palabras de afecto para Eduardo de la Barra, a quien describe como “noble poeta y excelente amigo mío” (Darío, 1918: 57), mientras reconoce agradecido su inestimable ayuda a comienzos de su carrera.

soy aquél que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana” (Darío, 1955: 861). Cuando en 1939 Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes preparan su edición crítica de *Azul...*, su punto de referencia es la de 1905, ya que la de 1907 es una reproducción de la anterior. Además de tratarse de las últimas dos ediciones en las que consta la autorización del autor (1939: 117-118), también existen otros datos que confirman la preferencia de Darío por la edición de 1905/1907. Por ejemplo, cuando el escritor nicaragüense escribe en 1909 la *Historia de mis libros*, la edición que comenta es ésta, puesto que en ella incluye los textos que se habían añadido en 1890 y dedica varias glosas y comentarios a las cartas de Valera. Asimismo tampoco comenta los poemas en francés incluidos en la edición del 90 y eliminados en 1905.<sup>[14]</sup> La otra referencia importante, la desaparición del prólogo de De la Barra, queda, entonces, en el vacío ya que solamente se incluye el de Valera. Asimismo, la cuestión del decadentismo ha desaparecido por completo de forma explícita. En su lugar, Darío afirma que la filiación de *Azul...* es parnasiana (Darío, 1950: 197) y en lugar de hablar del estilo decadente, prefiere la expresión “escritura artística” (Darío, 1950: 199) contradiciendo lo que él mismo había dicho en sus primeros artículos publicados en Chile.

Irónicamente, en el fragor de la lejana polémica entre Rodríguez Mendoza y De la Barra en ese año “primordial” de 1888, el segundo defiende su prefacio diciendo: “Señor ese *Prólogo*, benévolo, galante, aún, solicitado acaso, no es una crítica ni una intercalación. No ha tomado por asalto un lugar que no le corresponde. Es un invitado y no un intruso” (Loveluck, 1988: 42). El tiempo no le da la razón, la invitación se le retira y es asediado, acosado y, finalmente, expulsado de este problemático paraíso: hijo pródigo sin lugar paterno al que regresar, *pro-logo* sin *logos*, padrino sin ahijado. Es de esta forma que lo que es una estética que reta el *status quo* de la escritura aburguesada y tradicional de finales del siglo XIX es desactivada, asimilada y desposeída de su poder de confrontación. El prefacio de De la Barra sí termina

LOS PROLEGÓMENOS  
AL MODERNISMO  
HISPÁNICO:  
RUBÉN DARÍO,  
AZUL... (1888-1905)  
Y EL ESTILO DE LA  
DECADENCIA

José Manuel  
Pereiro-Otero

<sup>14</sup> En su *Autobiografía* encontramos el motivo por el cual fueron eliminados en 1905. Darío dice estar en París y Alejandro Sawa ha llevado a su hotel a Charles Morice, el que “Se puso a hojear una edición guatemalteca de mi *Azul* [sic], en que, por mal de mis pecados, incluí unos versos franceses, entre los cuales los hay que no son versos, pues yo ignoraba cuando los escribí muchas nociones de poética francesa” (1918: 115). Esta edición es obviamente la de 1890.



siendo un intruso, pero eso no implica que la reescritura intencional y la censura que Darío establece, ya sea por razones estéticas, ya sea por razones personales, deba permanecer en el silencio. Gracias a la dualidad entre los dos prólogos y la dinámica establecida con las notas de Darío, la edición de 1890 se sitúa pues todavía en esta encrucijada en la que se evidencia el combate polémico entre una escritura cuya filiación romántica y decadente se reconoce de modo explícito, aunque se la critica desde un punto de vista retóricamente conservador, y una escritura desprovista de tal filiación y, por lo tanto, domada y asimilada. En este sentido, y para concluir, resulta difícil no leer en este desarrollo de lo que ocurre con *Azul...* en cuanto prolegómeno del modernismo una imagen reducida, sintéticamente resumida de cierta interpretación insuficiente y limitada de lo que ocurre en el ámbito hispano con esta categoría estética.

## Bibliografía

- BARRA, Eduardo de la (1890), *Rimas chilenas*, París, Garnier Hermanos.
- BOURGET, Paul (1883), *Essais de psychologie contemporaine*, París, Alphonse Lemerre.
- CALINESCU, Matei (2002), *Cinco caras de la Modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- COLOMA GONZÁLEZ, Fidel (1988), *Introducción al estudio de Azul...*, Managua, Manolo Morales.
- DARÍO, Rubén (1888), *Azul...*, Valparaíso, Excelsior.
- \_\_\_\_ (1889), *A. de Gilbert*, San Salvador, Imprenta Nacional.
- \_\_\_\_ (1890), *Azul...*, Guatemala, La Unión.
- \_\_\_\_ (1905), *Azul...*, Buenos Aires, La Nación.
- \_\_\_\_ (1907), *Azul...*, Barcelona, F. Granada.
- \_\_\_\_ (1918), *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino.
- \_\_\_\_ (1934), *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, ed. Raúl Silva Castro, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.
- \_\_\_\_ (1939), *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas en Chile*, vol. 1, eds. Julio Saavedra Molina y Erwin K. Mapes, Santiago de Chile, Universo.
- \_\_\_\_ (1950), *Obras completas*, vol. 1, Madrid, A. Aguado.
- \_\_\_\_ (1955), *Obras completas*, vol. 5, Madrid, A. Aguado.

- DERRIDA, Jacques (1981), "Outwork, Prefacing", en *Dissemination*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 1-59.
- GAUTIER, Théophile (1868), "Charles Baudelaire", en *Les fleurs du mal, Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, vol. 1, Paris, Alhonse Lemerre, pp. 1-90.
- GENER, Pompeyo (1894), *Literaturas malsanas: estudios de patología contemporánea*, Madrid, Fernando Fe Librero.
- \_\_\_\_ (1900), *Literaturas malsanas: estudios de patología contemporánea*, 4ª edición, Barcelona, J. Llordachs [1894].
- GHIL, René (1978), *Traité du verbe: états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*, París, Nizet.
- KAMERBEEK, J. (1965), "Style de Décadence", *Revue de littérature comparée* 39, pp. 268-286.
- KÖHLER, Rudolf (1967), "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", *Eco: Revista de la Cultura de Occidente* 16, pp. 602-631.
- KRISTEVA, Julia (1984), *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1944), "El Azul de Rubén Darío. ¿Galicismo mental o lingüístico?", *Revista Hispánica Moderna* 10, pp. 9-14.
- LOVELUCK, Juan (1967), "Eduardo de la Barra y el primer prólogo de *Azul...*", *Atenea* 415-416, pp. 147-171.
- \_\_\_\_ (1988), "Una polémica en torno a *Azul...*", *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación* 56, pp. 31-50.
- LUGONES, Leopoldo (1967), "Rubén Darío", *Atenea* 415-416, pp. 357-367.
- MARTÍNEZ, José María (2003), "El público femenino del modernismo: la recepción imitativa y crítica de sus lectoras especializadas", *Neophilologus* 87, pp. 43-61.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1908), *The Case of Wagner*, New York, Macmillan.
- OSSA BORNE, Samuel (1917), "Un té de amigos (Algunos recuerdos de Manuel Rodríguez Mendoza y Rubén Darío) (1878-1890)", *Revista Chilena* 1, pp. 71-80.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1883), *La cuestión palpitante*, Madrid, Imprenta Central.
- PEREIRO OTERO, José Manuel (2008), *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*, Madrid, Verbum.
- PAZ, Octavio (1965), *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, J. Mortiz.
- QUINTILIANO, M. Fabio (1887), *Instituciones oratorias*, vol. 2, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando.
- RODÓ, José Enrique (1899), *Rubén Darío: su personalidad literaria, su última obra*, Montevideo, Dornaleche y Reyes.

- SAINZ DE MEDRANO, Luis (2002), "Rubén Darío visto por Emilio Rodríguez Mendoza", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 31, pp. 119-170.
- SILVA CASTRO, Raúl (1958), *Génesis del Azul... de Rubén Darío*, Managua, Academia Nicaraguense de la Lengua.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1997), "Preface", *Of Grammatology*, Jacques Derrida, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. ix-xc.
- SPOELBERCH DE LOVENJOL, Charles, vicomte de (1887), *Histoire des œuvres de Théophile Gautier*, Paris, G. Charpentier.

# DAS VANGUARDAS AOS MANIFESTOS: TRAÇOS DO MODERNISMO E MODERNIDADE ARTÍSTICA NO INÍCIO DO SÉCULO XX NO BRASIL

Mônica Carvalho de Sant'Anna

CENTRO ASSOCIADO UNED PONTEVEDRA

**SE ANALISARMOS O AMBIENTE CULTURAL NO BRASIL**, a partir do início do século XX, podemos afirmar que houve uma gradativa produção e consumo de bens culturais brasileiros. O entorno histórico e social também era distinto, pois até então havia uma “absorção” total de idéias e de modelos vigentes na intelectualidade que sempre vinha de fora, do “mundo adiantado” da Europa, para o mundo colonizado<sup>1</sup>. Deve-se observar, porém, que já a partir do Romantismo, houve uma reação a esta espécie de “paralisia cultural” que impunha um comportamento intelectual europeu muito distante da realidade brasileira. Os românticos foram os precursores de uma tentativa de mudança deste âmbito cultural vigente – começaram a voltar-se para a própria terra

<sup>1</sup> Esta imposição ficou mais intensa e evidente quando a Família real portuguesa transferiu-se para o Brasil, no ano de 1822, ao tentar escapar do cerco napoleônico, e deu ao país o *status* de sede da monarquia e vice-reino. Durante os treze anos que a Família Real permaneceu no Brasil, foi desenvolvida uma aproximação com o modo de vida burguês europeu e que provocou uma grande mudança em nível econômico e político. Os intelectuais e as elites sociais, apesar da influência européia, começaram a voltar o seu olhar para o que era autenticamente brasileiro, como podemos constatar já a partir do Romantismo, principalmente nos textos de José de Alencar, quando são valorizadas as raízes culturais na descrição da paisagem tropical via vida rural e a formação do retrato do índio brasileiro, como também do escravo (Schwarz, 1977: 39).

e seu povo, a destacar figuras e elementos “autenticamente” nacionais como o índio, o negro, o homem rural e a paisagem local.

Vale lembrar, também, que durante o período que abrangeu o final do século XIX e princípio do XX muitos intelectuais na Europa, mais precisamente na França, mudaram os seus focos de inspiração e procuraram recuperar cantigas, danças, mitos, religiões, esculturas, amuletos e línguas dos países africanos, asiáticos e americanos a fim de (re)construir uma possibilidade de identidade nacional. Assim que, “ironicamente”, foi a partir da “proposta de arte” que o cosmopolitismo francês promoveu, é que houve um início do processo de “nacionalização” em muitos países. Nota-se então que a abertura de espaços para as alteridades, desencadeada pelos intelectuais europeus instaurou o fortalecimento de identidades e cedeu voz ao “instinto” de nacionalidade, tão procurado pelos latino-americanos, a partir do processo de independência de seus países (Neto, 2004: 16).

Mais tarde, já nas primeiras décadas do século XX, ainda sob a influência dessa mesma cultura europeia, muitos intelectuais brasileiros absorveram as novas propostas de ver e fazer arte, oriundas das Vanguardas Europeias, que tiveram seus ecos no país tupiniquim de maneira significativa e ativa no desejo de, como afirma Silviano Santiago – “interpretar o Brasil” por uma nova ótica (Santiago, 2005: 6). Assim, os vários artistas<sup>[2]</sup> que podiam viajar com frequência para a Europa, mais precisamente Paris, puderam verificar *in loco* as várias manifestações artísticas, propostas e forças criadoras e, então, levá-las ao Brasil – o que se refletirá na produção literária, na pintura e nas pesquisas antropológicas – o que nos faz ver que, ao mesmo tempo em que apareciam novos temas, estes apresentavam-se sob novas maneiras e formas artísticas e, também, crescia a produção teórica sobre estes mesmos temas.

---

<sup>2</sup> Podemos citar, por exemplo, Anita Mafalhti que estudou pintura na Europa e teve forte influência do expressionismo alemão. Note-se também que a pintura apresentou-se como o melhor instrumento para a ruptura com o gosto artístico tradicional pela especificidade da sua natureza espacial e pelo imediatismo da correspondente recepção, mesmo que negativa, por parte do espectador (Castro, 1999: 44). Mário de Andrade escreveu sobre esta pintora: “Tarsila não repete nem imita todos os erros da pintura popular, escolhe com inteligência os [erros] fecundos, os que não são erros, e se serve deles” (Santiago, 2005: 11).

Veremos, portanto, que as inquietações artísticas das vanguardas européias chegaram ao Brasil não mais como “imposição” cultural do Velho Mundo – muito pelo contrário, foram elementos indispensáveis para (re)pensar e (re)construir um sentimento de “brasilidade” até então quase não percebido ou vivenciado<sup>[3]</sup>. Os vanguardistas brasileiros demonstraram o seu interesse pelo discurso da integração entre as artes, deixando evidente “a importância para a linguagem poética do inter-relacionamento com as linguagens específicas das outras expressões artísticas” (Castro, 1999: 44). Também estes mesmos intelectuais tinham clara a idéia de que os produtos culturais visuais podiam exercer, com eficácia, o ato da provocação destinada ao público e finalizada à ruptura com as expressões da arte tradicionalista. Assim, vemos que os jovens vanguardistas apropriaram-se, a princípio, das propostas futuristas e marinettianas, como também, mais tarde, do que propunha o expressionismo e o dadaísmo – fazendo que houvesse, na cultura brasileira, novas perspectivas – de uma cultura mais ativa, mais viva e com consciência nacional, que refletisse na percepção de uma Modernidade<sup>[4]</sup> brasileira e do surgimento do Modernismo brasileiro.

Antes, porém, de nos aprofundarmos na questão da Modernidade no Brasil, faremos um passar de vistas em alguns “conceitos” a respeito de modernidade e como podemos, de alguma forma, “situá-la” historicamente. Marshall Berman em seu livro *Tudo que é sólido se dissolve no ar* analisa e situa a história e as suas tradições a fim de compreender de que modo elas podem nutrir e enriquecer a nossa própria modernidade, afirma também que a modernidade é um conjunto de experiências – de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros e que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo. E complementa esta afirmação

.....  
 DAS VANGUARDAS  
 AOS MANIFESTOS:  
 TRAÇOS DO  
 MODERNISMO E  
 MODERNIDADE  
 ARTÍSTICA NO  
 INÍCIO DO SÉCULO  
 XX NO BRASIL  
 .....

Mônica Carvalho  
 de Sant'Anna

<sup>3</sup> Ou se o era, ficava restrito às classes sociais mais baixas, o que aumentava o sentimento de elitização da cultura, ou seja, a cultura aceita e idealizada era aquela que vinha de fora, a de dentro, verdadeiramente brasileira, era rejeitada por ser a cultura “do povo”.

<sup>4</sup> Vale lembrar que “Vanguarda” e “Modernidade” são termos próximos mas que têm grandes diferenças. Em estudos, o teórico Antoine Compagnon destaca que vanguarda não é apenas uma modernidade mais radical e dogmática: se a modernidade identifica-se com uma paixão pelo presente, a vanguarda acena para uma consciência histórica do futuro e a vontade intensa de estar à frente do seu tempo (Compagnon, 1996: 50).

dizendo que “ser moderno é encontrar-se num ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor” (Berman, 1989: 15).

Importante também registrar como esse autor traça um pequeno esboço do que seria uma “trajetória” histórica da Modernidade, com uma divisão em três momentos: o primeiro, que abrange o período do início do século XVI até o fim do século XVIII é, segundo ele, quando as pessoas começam a experimentar a vida moderna; o segundo momento começa com a “onda” revolucionária, em 1790 com as repercussões da Revolução Francesa; e o terceiro momento, já no século XX, tem início quando o processo de modernização expande-se a ponto de abarcar virtualmente o mundo e a cultura mundial do modernismo que atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento (*Idem*, 19). E mais,

[...] observaremos a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de máquinas a vapor, fábricas automatizadas, linhas de caminho de ferro, novas e amplas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, [...] jornais diários, telégrafos, telefones e outros *mass media*, que comunicam cada vez numa escala maior [...]. (*Idem*, 19)

No Brasil o quadro não é diferente, nos anos finais da I Grande Guerra, o país apresentou uma significativa expansão econômica. O estado de São Paulo assistiu a muitas mudanças, ao ponto de transformar-se numa capital capitalista e neo-industrial, uma forte referência da economia nacional<sup>[5]</sup>, fato que colocou esta capital ao pé do Rio de Janeiro como força urbana e diversificação cultural. Mas também não se pode deixar de observar que, mesmo com este *status*, podia-se notar que o fato de a sociedade apresentar-se objetivamente moderna no aspecto social, ainda carregava em si um ranço passadista no plano

---

<sup>5</sup> Note-se que São Paulo será “cenário” de contínuas mudanças sociais que tiveram suas origens em vários aspectos: exportação do café, movimento de imigração estrangeira, européia em sua maioria e também do movimento de migração interna de outras regiões do país, em busca do promissor mercado paulista. Mesmo que a principal fonte de economia tivesse sua origem na agricultura, nota-se também um crescente desenvolvimento industrial nesta capital (Castro, 1999: 50).

artístico e literário. A mudança neste âmbito começou a ocorrer quando tudo passou a se transformar em ação, fato pelo qual os jovens vanguardistas paulistas não aceitavam meios termos para as propostas de modernidade de que se faziam paladinos (Castro, 1999:52).

Com a ânsia de chegar à modernidade presentida e desejada, esses jovens mostraram-se conectados com o presente, não deixando de aproximarem-se das lições que as vanguardas européias ofereciam e viajavam, como no caso de Oswald de Andrade (1890-1954) e Anita Mafalitti (1889-1964), ou alargando-se no internacionalismo da vida paulista em pleno progresso, como foi o caso de alguns escritores e artistas que não tinham recursos para empreenderem tais viagens. Os reflexos desta nova postura artística começaram a tomar uma “forma” mais nítida a partir de 1917, com a aproximação do grupo de intelectuais formado por, além dos já citados, Mario de Andrade (1893-1945), Guilherme de Almeida (1890-1969), Di Cavalcanti (1897-1976) e Menotti del Pichia (1892-1988) – e este transformou-se num grupo inseparável que propagou idéias modernistas. A partir desse ano é que se tornou mais visível o início de uma batalha cujo objetivo era a separação do presente em relação a um passado que sempre confinou este mesmo presente à impotência, enfim, um movimento de vanguarda brasileiro em prol da conquista da modernidade artística.

Um primeiro evento artístico, anunciador desta nova proposta, foi a exposição de pintura expressionista de Anita Mafalitti, inaugurada no dia 12 de dezembro de 1917 e encerrada no dia 10 de janeiro de 1918. A recepção crítica em relação ao trabalho da pintora causou muita polêmica, principalmente por parte dos representantes das forças da tradição artística, tal como podemos citar o artigo “Paranóia ou Mistificação”, de Monteiro Lobato (1882-1948), publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 20 de dezembro desse mesmo ano, no qual foi muito duro com a pintura de Anita e com as idéias modernistas, evidenciado o quanto estava enraizado com a tradição quando afirmou:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxíteles na Grécia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Leubach na



Alemanha, (...). Se tem apenas talento, vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno daqueles sóis imorredouros. (Lobato, 1917: 14)

E a sua postura em relação ao novo, à modernidade artística foi expressa de maneira agressiva e preconceituosa:

[...] A outra espécie é formada pelos que vêem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, a mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora eles se dêem como novos precursores duma arte a vir, Ada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranóia e com a mistificação. (*Idem*)

Enfim, a sua abordagem sobre as artes de maneira geral era bastante rígida e declarou ainda: “[...] Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude. As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir” (*Idem*). E, em relação às vanguardas, mostrou-se igualmente preconceituoso:

Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em “pane” por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato, e é falsa a “interpretação” que do bichano fizer um “totó”, um escaravelho, um amontoado de cubos transparentes. Estas considerações são provocadas pela exposição da Sra. Mafalhti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é

original, como é inventiva, em que grau possui um sem-número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística. Entretanto, seduzidas pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. (*Idem*)

E terminou o artigo com tom pejorativo em referência à pintora e seus amigos artistas e críticos de arte. Houve muitas reações às palavras de Monteiro Lobato – de apoio e rejeição – destacamos aqui uma publicação de Oswald de Andrade, em forma de artigo de resposta, no dia 11 de janeiro de 1918 no *Jornal do Comércio*, sob o título “Nota de arte”, no qual defende

Monteiro Lobato – estilo clava, estilo pelúcia – tem no diabólico prestígio da sua pena um mágico poder de sedução às vezes perigosos. Com tais artimanhas tece os seus períodos, que o nosso espírito nele se enrosca, se prende; é como visgo para pássaros inexperitos; é como um aranhol para mosquitos incautos... Caí, a respeito de Anita Malfatti, no visgo do seu estilo e, preso por ele, julguei, com o critério de Lobato, sem ver todas as obras da artista, toda a obra dela.” Comigo milhares de paulistas, aprioristicamente, assim julgaram essa mulher singular, que, quando não tivesse outro mérito, teria o de haver rompido, com audácia de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura... Quando defrontei as telas de Anita, comecei a maturar se a acidez de Lobato era justa, e acabei achando-o cruel e exagerado na formidável catilinária que pespegou na nossa brilhante patricia [...]. (*Apud* Batista, 1980: 57)

Podemos afirmar que este foi um marco contra a oposição ao projeto da modernidade artística brasileira, tendo à frente, o mesmo Oswald de Andrade. Mesmo com tantas defesas de uma modernidade artística, nota-se que, no âmbito literário, foi um pouco mais difícil romper com a tradição<sup>[6]</sup>, mas também vemos que a partir de 1920 a idéia da modernidade artística começou a tomar ares de realidade no Brasil, mesmo

<sup>6</sup> Note-se, por exemplo o caso de alguns escritores como Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia e Ronald de Carvalho, que, apesar de mais tarde estarem

que ainda predominantemente restrita ao ambiente paulistano, porém com ações expansivas, começando com a união do eixo cultural entre o Rio de Janeiro e São Paulo, primeiramente. Entretanto não podemos deixar de afirmar que a cidade de São Paulo foi o cenário principal dos acontecimentos culturais (exposições, publicações, etc.), em 1921 o “Manifesto Trianon<sup>[7]</sup>” em homenagem a Menotti del Pichia e, neste mesmo ano, Di Cavalcanti (1897-1976) promoveu uma exposição de seus quadros na livraria “O Livro”, onde os registros históricos apontam como o local da idéia da realização da “Semana de Arte Moderna”, impulsionada por Graça Aranha<sup>[8]</sup>, que também era um dos que podia viajar para a Europa (Fabris, 1994: 36). Daí vemos porque o ano 1922 passou a ser visto como um divisor de águas na história brasileira por vários motivos: coincide com os 100 anos da Independência do Brasil; é também o ano da fundação do Partido Comunista no Brasil e, principalmente, no que se refere ao ambiente artístico cultural, foi o ano em que ocorreu a marcante Semana de Arte Moderna.

Destacamos este evento, a Semana de Arte Moderna, como o ato inaugural do Modernismo brasileiro e tem em si um peso significativo para a tomada de novos rumos na modernidade artística brasileira e ainda se deve levar em conta que foi muito bem planejada e resultou como fruto de um período preparatório de anos<sup>[9]</sup>. Aconteceu no Teatro Municipal de São Paulo, no período de 13 a 19 de fevereiro e as

---

engajados no rompimento da tradição literária, publicaram entre 1917 e 1919, livros de poesia ainda não “encaixados” com a “norma” modernista (Castro, 1999: 54).

<sup>7</sup> O Manifesto Trianon foi feito em homenagem a Menotti del Pichia, no lançamento de seu livro *As Máscaras*, este Manifesto é mais uma vez, uma crítica de Oswald de Andrade aos passadistas e uma reivindicação da prática de uma arte moderna (Brito, 1988: 183).

<sup>8</sup> Graça Aranha representou na “[...] formação do Movimento Modernista a presença iluminada da literatura de certa maneira já consagrada, ao lado de uma jovem evolução artística”. A sua participação, ainda que preciosa, foi desde sempre motivo de discussões e desencontros.

<sup>9</sup> Note-se que desde o ano de 1917, quando começaram as primeiras manifestações acerca da modernidade e do modernismo literário, muitos eventos acenaram para este evento que reuniu o que acontecia de maneira isolada – exposições, recitais, lançamento de livros, etc. Neste acontecimento a denúncia da literatura passadista e da cultura conservadora foi mais percebida e, por isso mesmo, alvo de muitas críticas dos representantes da tradição e do conservadorismo.

atividades foram programadas para serem realizadas em três festivais que envolviam conferências, música, dança, escultura e pintura. O denominador comum dos jovens envolvidos era que

Todas e todos procuravam antes de tudo a ruptura com a vida cultural e artística brasileiras, ruptura que desde aquela mesma semana se verificou em muitos setores da vida nacional – desde os da informação ao da cultura oficial, da política ao empresarial e econômico [...]. (Castro, 1999: 44)

A primeira reação foi um forte impacto e a má recepção da platéia formada pela elite paulistana, que tinha referências distintas das apresentadas neste evento. Os muitos desdobramentos da Semana podem ser vistos na produção de manifestos que declaravam abertamente a influência das vanguardas, principalmente do futurismo na produção literária, quando podemos observar exemplos de algumas inovações absorvidas e também a nova maneira de ver o Brasil<sup>10</sup>. Os intelectuais de 1922 reorientaram o olhar para a captação de novos ângulos da sociedade urbana, enfatizando a vida que modernizava e transformava a cultura em uma questão urbana, fazendo constituir assim uma nova ordem de percepção – o que repercutiu em muitos desdobramentos: produção de revistas e manifestos que tinham como preocupação consolidar o modernismo brasileiro e aprofundar a pesquisa e a reflexão sobre a linguagem, que deveriam estar presentes na construção do texto artístico e do nosso próprio código literário, como afirma o crítico literário Wilson Martins:

[...] a literatura brasileira moderna manifestava dois movimentos em sentido à primeira vista contrários, mas que, na realidade, se conjugam para um mesmo resultado: de um lado, tomando consciência de si mesma, ela se esforça por resistir às influências estrangeiras, procurando assimilá-las em seu proveito e não apenas refleti-las; por outro lado, é crescente a evolução

---

<sup>10</sup> Podemos citar, por exemplo, o texto em que Mario de Andrade defende-se do rótulo de futurista colocado por Oswald de Andrade, em um artigo: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o Futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou. A culpa é minha. Sabia da existência do artigo e deixei que saísse. Tal foi o escândalo, que desejei a morte do mundo” (Teles, 1983: 75).

para o universal. Foram essas duas Fadas, a Fada da Terra e a Fada do Mundo, que se inclinaram sobre o berço do Modernismo e aí jogaram os seus sortilégios; o Futurismo foi, no primeiro minuto, o chamado fascinante da Europa cosmopolita que se seguiu à guerra; o Modernismo foi a reação do remorso contra a desnacionalização; o moderno seria a reintegração inevitável numa civilização avassaladora. (Martins, 1965: 86)

E dentre as várias maneiras de resistir à influência estrangeira uma foi a projeção de um olhar narcisístico, não no sentido de perder-se em sua própria imagem, pelo contrário, encontrar-se e perceber-se via arte. A palavra passou a ser um próprio manifesto no sentido amplo e se lia como editoriais de jornais e outros textos de caráter programático<sup>[1]</sup> como os manifestos e publicações que se entrelaçavam no tempo e no espaço. Podemos citar a primeira produção desse tipo, que vem a ser “Prefácio Interessantíssimo”, que antecede e explica os poemas de *Paulicéia desvairada*, de Mario de Andrade, e além de revelar as idéias do autor sobre a sua reivindicação de liberdade no uso da língua, numa tentativa de proximidade com o falar (coloquialismo) brasileiro, não deixando, porém, de “reverenciar” o passado quando faz uso de uma metrificacão em seus versos. Este texto esboça as necessidades dos novos caminhos da arte, como podemos conferir:

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente  
submeter comoções a um leito de Procusto para  
que obtenham, em ritmo convencional,  
número convencional de sílabas [...]  
[.....]

<sup>1</sup> Houve um *boom* de publicações periódicas na primeira fase do Modernismo – destacamos a *Revista Klaxon*, primeira produção coletiva pós-Semana de Arte Moderna, em 1922 – que foi editada em São Paulo e defendia uma atualização na modernidade artística, o cosmopolitismo, principalmente na capital paulista que é, na altura uma metrópole efervescente e, principalmente, romper com o rótulo de futuristas que queriam colocar nos membros participantes. Também apareceram a *Revista Estética*, publicada no Rio de Janeiro, no período entre 1924 e 1925; também *A Revista*, publicada em Belo Horizonte no ano de 1925. Para maior esclarecimento leia-se Teles, Gilberto Mendonça (1983), *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro(Petrópolis), Vozes.

Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela.  
(Andrade, 1972: 20ss)

Mario de Andrade pretendia uma liberdade que não pudesse em nada atá-lo a normas pré-determinadas. Elaborou uma teoria sobre as formas de compor poesia com nomenclatura musical, onde destacou o verso melódico, o verso harmônico e a polifonia poética, composta por frases soltas. Ainda no “Prefácio” deixou evidente o seu “contato” com o Surrealismo e com a escrita automática que, apesar de ser de proposta como de origem inconsciente, nota-se claramente a mistura de mecanismos do consciente:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo  
sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita.  
Penso depois: não só para corrigir, como para  
justificar o que escrevi. Daí a razão deste  
Prefácio Interessantíssimo.  
(Andrade, 1972, 31)

[.....]  
Acredito que o lirismo, nascido no  
subconsciente, acrisolado num pensamento claro  
ou confuso, cria frases que são versos inteiros,  
sem prejuízo de medir tantas sílabas, com  
acentuação determinada.  
(*Ibidem*, 13-14)

Mesmo com tantas “bandeiras”, Mario de Andrade não conseguiu, ainda nesse momento, romper totalmente com os mestres do passado, como declara “[...] Sou passadista,/ confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez/ das teorias-avós que bebeu; [...]” (*Ibidem*, p. 14). Como a corroborar a sua afirmação podemos destacar ainda que o “Prefácio” apresenta uma estrutura linear, mas mesmo com um “pé” na tradição, o escritor deixou claro que tinha a ousadia de provar e experimentar o novo.

A busca de uma consolidação efetiva das tendências modernistas foi verificada com uma outra estratégia reivindicatória para a possível mudança do quadro cultural brasileiro – a criação de manifestos – uma

maneira criativa, política, compromissada e, ao mesmo tempo, bem humorada para as propostas de mudanças – claro que estes estavam ancorados em alguns pontos significativos das vanguardas européias. Oswald de Andrade propôs a partir de seus textos literários e, sobretudo, de seus manifestos, traçar um retrato do país e indicar uma “prevenção” para evitar a ruína cultural do país, pelo excesso “digerido” da Europa e nada absorvido da cultura local. Assim, destacou dois pontos primordiais ao redor das discussões dos anos 1920 – a possibilidade de construção de uma tradição cultural legítima no país e como esta deveria relacionar-se com a tradição estrangeira. O seu primeiro manifesto publicado foi o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”<sup>[12]</sup>, que reivindicou a criação de uma poesia de exportação, cuja temática fosse a realidade brasileira, mas de uma realidade primitiva, ainda cabralina e, também, com uma linguagem própria, muito próxima do português nacional cotidiano, como bem declarado: “[...] Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juriscontos, perdidos como chineses na genealogia das idéias. A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos” (*apud* Teles, 1983: 329).

Ou ainda: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres” (*Ibidem*, 330). E parecia anunciar o “Manifesto Antropofágico”, que criou em 1928, quando declarou: “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor da nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna” (*Ibidem*, 330).

Várias foram as diretrizes proclamadas pelos manifestos para uma nova produção cultural local, dentre as quais destacamos a explicitação do que é extinto e do que é solicitado para a construção da Poesia Pau-Brasil: extinção dos detalhes naturalista e da morbidez romântica, presença do acabamento técnico e da originalidade pelo elemento surpresa, uso da ironia e intelectualismo, ou melhor: síntese e primitivismo. Este Manifesto faz várias referências às artes visuais – pirogravura, fotografia, Ucello – e, também uma clara “ilustração” cubista: “Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela” (*Ibidem*, 332) e através destas traça um percurso da estética moderna:

---

<sup>12</sup> Foi publicado pela primeira vez no jornal paulistano *Correio da Manhã*, no dia 18 de março de 1924.

Duas fases: 1ª, a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora. 2ª, o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva [...]. O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa [...] Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua [...]. Nossa época anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz [...]. Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres. (*Ibidem*, 333)

Este manifesto até os nossos dias é estudado por teóricos e, por exemplo, o estudioso Haroldo de Campos afirmou que este manifesto foi a maior contribuição de Oswald de Andrade<sup>13</sup> para o Modernismo brasileiro, chamada por ele de “poética da radicalidade”, colocada pela linguagem, pela “contribuição milionária de todos os erros” e pela extinção da eloquência, até então muito praticada no país (*apud* Andrade, 1972: 38). Mesmo com o radicalismo apontado, este manifesto não teve a intenção de “apagar” toda a tradição brasileira, muito pelo contrário, a nova poesia mescla o passado e o presente e transita entre o destrutivismo e construtivismo.

Um ano depois da publicação desse manifesto, foi lançado o livro *Pau-Brasil*, em 1925, a poesia deste livro tem a força concretizadora do Manifesto – união do antigo e do novo, do primitivo e do moderno, presença da fragmentação, além de fazer uso da paródia com textos canonizados no Romantismo. Mesmo com a presença da fragmentação, os poemas devem ser lidos em série e não de maneira isolada – como, por exemplo, nas séries intituladas “História do Brasil” ou “Poemas da Colonização” que retomam textos dos cronistas e viajantes portugueses que registraram as suas primeiras impressões quando chegaram no Brasil, porém esta retomada é acompanhada por ironia, como descrito no poema:

Quando o português chegou  
Debaixo duma bruta chuva  
Vestiu o índio

<sup>13</sup> Oswald de Andrade (1890-1954).



Que pena!  
Fosse uma manhã de sol  
O índio tinha despido o português  
(Andrade, 1999: 230)

É nítida a crítica à violência e imposição da cultura portuguesa quando da colonização do Brasil – impor um costume que não fazia parte do mundo dos “donos” da terra e que tampouco tinha qualquer referência anterior, e também uma provocação quando insinua uma relação especular nos dois últimos versos, de como seria se fosse ao contrário, o índio “colonizar” o português. Mas vemos que o engajamento de Oswald é intenso em relação ao sentimento nacionalista, quando criou outro manifesto, o “Manifesto Antropófago” publicado em 1928 e que, como o nome indica, tem como ponto de partida a antropofagia e esta nos remeterá a um duplo olhar: um interno, voltado para o país, com ânsia de recuperar a história local e registrar as variações lingüísticas, não deixando de priorizar as questões de ordem estrutural da nação que são a miscigenação, o sincretismo cultural e as doenças que afetaram o país no início do século. E um segundo olhar remete às discussões estéticas divulgadas pelas vanguardas européias, que destaca as “ousadias” dos impressionistas, dos dadaístas, cubistas e surrealistas para, posteriormente, fazer uma nova elaboração num entorno de um projeto nacional.

Note-se que o primeiro olhar está alicerçado na antropologia e construído sob o viés da história e da ciência, uma vez que o objetivo era desenhar uma fotografia do Brasil a partir da colonização até os anos 1920. Já o segundo olhar tem como alicerce uma projeção estética permeada por uma proposta futurista para levar a Modernidade ao país. O manifesto antropofágico de Oswald de Andrade tinha como objetivo principal a preocupação modernista de o Brasil ser, ao mesmo tempo, nacional e cosmopolita. Apresentado em mais de 50 itens, este manifesto pode ser visto também pelo foco da crítica da cultura brasileira, por exemplo quando encontramos no fragmento inicial deste manifesto: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (*Ibidem*), encontra-se o ideal de retomada de floresta e escola proposto no “Manifesto Pau-Brasil”, mas era impossível este retorno ao período cabralino. Leyla Perrone-Moisés faz uma observação sobre a antropofagia proposta por Oswald de Andrade:

A antropofagia cultural proposta por Oswald de Andrade (1928) coincide em muitos pontos com a teoria da intertextualidade e com as teorias de Tiniánov e Borges sobre a tradição. A antropofagia é antes o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam, é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um ou de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham as qualidades do devorado. Há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como nos processos de intertextualidade. Ao mesmo tempo que o *Manifesto Antropófago* diz: “Só me interessa o que é meu”, diz também “Contra os importadores de consciência enlatada”. (Perrone-Moisés, 1990: 95-96)

Entre o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e o “Manifesto Antropófago” havia um ponto em comum – a da cultura brasileira como máscara e sincretismo. Enquanto que Oswald de Andrade queria com o primeiro fazer uma “união” da floresta do Brasil primitivo e da escola (que representaria o progresso), com o segundo buscava o que a importação tinha de melhor – mas as fórmulas apresentadas em ambos manifestos contêm (Ribeiro, 1994: 271). E, também, como afirma Roberto Schwarz, numa visão triunfalista do atraso brasileiro:

A dissonância entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural forma no centro de sua [Oswald] poesia. Ao primeiro dos dois elementos cabe o papel da veicidade disparatada (“Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia”). O desajuste não é encarado como vexame, e sim com optimismo – aí a novidade – como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo, quer dizer, não-burguês. Este progressismo *sui generis* se completa pela aposta na tecnificação: inocência brasileira (fruto de cristianização e aburguesamento apenas superficiais) + técnica = utopia. A idéia é aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso. (Schwarz, 1989: 37)

Sem sombra de dúvida, a atuação de Oswald de Andrade – não só como poeta, romancista, mas como “teórico”, desde antes da realização da Semana de Arte Moderna tem um papel fundador na

modernidade artística brasileira. Aboliu fronteiras entre a prosa e a poesia, desarticulou a forma romanesca tradicional, provocou uma mudança no comportamento artístico e, em seus textos poéticos e em prosa, criou o seu estilo, com muita irreverência, como ele mesmo afirmou, no seu prefácio de *Serafim Ponte Grande*:

Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residui o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição.

O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve.

De resto, achar a beleza de uma coisa é apenas aprofundar o seu caráter.

O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas. Os anúncios mal-direitos de uma legislação romântica nacional. (Andrade, 1997: 33-34)

E, completando com o que disse Mario de Andrade, numa avaliação sobre o Modernismo, que cabe aqui num encerramento:

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a pátria européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. Isto foi o movimento modernista, de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal. (Andrade, 1974: 56)

## Referências bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamim/CAPEDELLI, Samira Youssef (1985), *Tempos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Ática.
- ANDRADE, Mario de, *O Movimento Modernista*. In: <http://www.estadao.com.br/especial/modernismo/apresentacao.htm>. Acessado em 12/03/2010.
- ANDRADE, Mário de (1974), “O movimento modernista”, *Aspectos da literatura brasileira*, São Paulo, Martins Fontes.
- ANDRADE, Oswald (1997), *Serafim Ponte Grande*, Rio de Janeiro, Globo Editor.
- BATISTA, Marta Rossetti (1980), *Anita Mafalhti e o início da arte moderna no Brasil: vida e obra*, (Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo. [Texto copiado originalmente do *Jornal do Comércio*, 11/01/1918]
- BERMAN, Marshall (1989), *Tudo que é sólido se dissolve no ar*, Tradução de Ana Tello, Lisboa, Edições 70.
- BOSI, Alfredo (1977), *Historia concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix.
- CAMPOS, Haroldo de (1972), “Uma poética da radicalidade”, ANDRADE, Oswald (1972) *Poesias reunidas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- CASTRO, Silvio (1999), *História da Literatura Brasileira*, Porto, Publicações Alfa.
- COMPAGNON, Antoine (1996), *Os cinco paradoxos da modernidade*, Belo Horizonte, UFMG.
- FABRIS, Annateresa (1994), *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo, Mercado de Letras.
- HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda européias*, São Paulo, Scipione, 1993.
- \_\_\_\_ (1983) *Uma literatura antropofágica*, Fortaleza, UFC.
- MARTINS, Wilson (1965), *A Literatura Brasileira. O Modernismo (1916-1945)*, São Paulo, Cultrix.
- PERRONE-MOISÉS, Leila (1990), *Literatura Comparada, intertexto e antropofagia*, São Paulo, Companhia das Letras.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994), *Literatura brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta.
- SANTIAGO, Silviano (2005), “Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil”, *Alceu*, vol. 5, n. 10, pp. 5-17, Jan/Jun.
- SCHARZ, Roberto (1977), *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas Cidades.
- \_\_\_\_ (1989), *Que horas são? (Ensaio)*, São Paulo, Companhia das Letras.
- TELES, Gilberto Mendonça (1983), *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*, Rio de Janeiro (Petrópolis), Vozes.



# EL MODERNISMO Y LA MÚSICA

Rubén Noguero Gómez

INSTITUTO DE ENSINO SECUNDARIO DE VILA DE CRUCES (PONTEVEDRA)

**EL ESTUDIO DEL TÉRMINO MODERNISMO EN EL ÁMBITO DE LA MUSICOLOGÍA HA VENIDO SUSCITANDO DEBATES HASTA LA ACTUALIDAD**, debates que se han centrado en intentar definir con exactitud la aplicación del término, arrojando un poco de luz tanto a lo que atañe a la periodización como a lo que se refiere a las tendencias y compositores a los que se le puede aplicar este concepto.

Sin embargo, para gozar de una mejor perspectiva del fenómeno modernista en el ámbito musical, es necesario tener presente que a lo largo de la Historia la música nunca ha dejado de estar en estrecho contacto con el resto de la expresión artística, un contacto que sirve de ayuda para comprender muchos de los cambios que se irán produciendo a lo largo del periodo en cuestión, y que será particularmente fructífero en lo que atañe a la expresión poética.<sup>[1]</sup>

---

<sup>1</sup> Sabida es la enorme influencia que el simbolismo tuvo en la obra de C. Debussy, el cual, como asistente a las reuniones de los “martes literarios” que Mallarmé organizaba en la Rue de Rome, entró en contacto con los principales pintores impresionistas y poetas simbolistas. Así, “Pelléas et Mélisande”, una de las obras maestras del compositor francés, se basa en el drama homónimo de Maeterlinck. También son de destacar las canciones escritas sobre poemas de Baudelaire, Verlaine, Théodore de Banville, Leconte de Lisle..., o su conocido “Preludio a la siesta de un fauno” compuesto sobre una égloga de S. Mallarmé, donde Debussy plasma su maestría

En el campo de la Musicología el término Modernismo hace referencia, en un sentido amplio y de una manera un tanto imprecisa, al conjunto de cambios que en la técnica musical se van a producir a finales del siglo XIX y principios del XX. A la vez, este modernismo va a afectar a las prácticas interpretativas, a la estética musical y a la crítica. Este nuevo posicionamiento artístico, al no aceptar los cánones de la tradición, busca y defiende una expresión musical acorde con su tiempo, lo que acabará por enfrentar al modernismo con el gran público, con la crítica y con los compositores de talante más conservador. Bostein (2001: 868) define el Modernismo musical en los siguientes términos:

A term used in music to denote a multi-faceted but distinct and continuous tradition within 20th-century composition. It may also refer to 20th-century trends in aesthetic theory, scholarship and performing practice. Modernism is a consequence of the fundamental conviction among successive generations of composers since 1900 that the means of musical expression in the 20th-century must be adequate to the unique and radical character of the age. The appropriateness of the term to describe a coherent and discrete movement has been underscored by the currency of the word 'postmodern', which refers to the music, art and ideas that emerged during the last quarter of the century as a reaction to Modernism. The word 'Modernism' has functioned throughout the century both polemically and analytically; although it is applied loosely to disparate musical styles, what links its many strands is a common debt to the historical context from which it emerged.

---

en el manejo de la paleta orquestal, reflejando el ambiente erótico, sensual y de fantasía que reina en esta obra simbolista. Para ello se valdrá, siguiendo el gusto típicamente francés, de un timbre orquestal donde las maderas desempeñan un papel fundamental, siendo la flauta la que nos evoca el mundo onírico del fauno.

Otro representante del modernismo musical, Maurice Ravel, puso música a la poesía de Mallarmé, al igual que otros muchos compositores se basaron en las obras de poetas de la época (Louis Durey - Mérimée, Mallarmé, Rilke...-) Asimismo, en la Segunda Escuela de Viena encontramos la influencia de escritores como Stefan George o Rainer Maria Rilke.

También es de destacar la musicalidad de la poesía modernista, así como la presencia e influencia que en los poetas simbolistas y modernistas tuvo el arte musical (Paul Valéry, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez...).

A partir de la última década del siglo XIX va resultando fácil encastrar a los compositores como conservadores o progresistas, incluso, analizando la obra de alguno de ellos en particular, se puede comprobar como, paradójicamente, sus compromisos con los avances en la técnica musical varían según la obra de que se trate.<sup>[2]</sup> Siendo la tarea anterior relativamente fácil de realizar, resulta, sin embargo, más complicado delimitar el arco temporal y señalar a qué músicos o tendencias podemos aplicar el término modernismo. No obstante, se aprecia que las reacciones de los músicos de finales del siglo XIX y principios del XX, con respecto a la época inmediatamente anterior a ellos, va a suponer una ruptura con la tradición mucho más impactante y radical que la acontecida en cualquier otro periodo de la Historia de la Música. Así, el modernismo va a rechazar todo tipo de posicionamiento romántico hacia el arte musical, al considerar al Romanticismo como una estética que en nada refleja el espíritu de la nueva sociedad. La música de esta época tiene que estar en consonancia con la modernidad y el progreso imperante en todos los campos del conocimiento humano: avances científicos, industriales, sociales, la influencia de nuevas realidades como la cultura de masas, los *mass media*, las músicas de tradición popular urbana (jazz, cabaret, *music hall*...)

## 1. Inicios del Modernismo Musical

Existen varias líneas creativas por donde podemos estudiar los inicios del modernismo musical:

*La línea austro-germana:* siguiendo las pautas marcadas por Richard Wagner nos vamos a encontrar con una expansión continua de la tonalidad, una disolución de la misma en el cromatismo extremo. Compositores como Gustav Mahler y Richard Strauss,<sup>[3]</sup> aún dentro de una línea creativa

<sup>2</sup> Es el caso de Richard Strauss (1864-1951), que en sus óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908) llevó la técnica de composición a los límites del sistema tonal y, de esta manera, valiéndose de un intenso cromatismo, se situaba por aquella época entre la vanguardia musical europea. Sin embargo, tras estas dos obras, Strauss retornó a una música menos comprometida con la época de modernidad que le tocó vivir.

<sup>3</sup> En un menor grado, Max Reger (1873-1916) se incluye en esta línea, con una música muy cromática y contrapuntística, aunque siempre basculando entre un impulso



posromántica, harán evolucionar la música europea hacia los confines de la tonalidad funcional. También Ferruccio Busoni, con sus *Apuntes sobre una nueva estética de la música* (1907), aportará una de los más interesantes tratados estético-filosóficos de la música moderna. En esta obra defiende una nueva forma de concebir la creación artística, libre de cualquier atadura academicista, y anticipa el uso de instrumentos electrófonos. En esta línea de tratados teóricos modernistas nos encontramos con el conjunto de reproducciones, textos, críticas, etc., que configuran el almanaque *El Jinete Azul* de Wassily Kandinsky y Franz Marc, publicado en 1912, en donde se postula una nueva concepción del arte, en la que caben multitud de expresiones: desde artistas hasta creadores primitivos o incluso creaciones de niños, sin límites geográficos ni cronológicos (arte antiguo y arte moderno diluyen sus límites), y en donde la música y la pintura tendrían un papel principal.<sup>[4]</sup> Pero será Arnold Schoenberg quien dé el paso definitivo para traspasar esos límites de la tradición tonal occidental, situándonos ya en la era de la atonalidad.

*La línea francesa:* desde Francia, con la nueva estética simbolista e impresionista, emergen compositores que se valen de escalas modales, de las influencias de la música oriental, de armonías que expanden el uso de intervalos de la serie armónica,<sup>[5]</sup> de sonoridades ancestrales (retorno a movimientos armónicos paralelos y a sonoridades medievales), etc. Las novedades que aportan Debussy y Ravel, junto a la decidida postura antirromántica de Erik Satie, son puertas de entrada al talante modernista que va imperar en la mayoría de los compositores de principios de siglo. En la década de los 20, entran en escena el

---

clásico (su música estaba muy influida por Bach) y otro más contemporáneo a su tiempo (en la línea de un romanticismo tardío).

<sup>4</sup> La relación entre Kandinsky y Schoenberg fue muy estrecha, y ambos artistas, aunque son conocidos más por sus creaciones en cada uno de sus campos, también se dedicaron a la música – en el caso del primero – y a la pintura – en el caso de Schoenberg.

<sup>5</sup> Esta serie refleja los armónicos que suenan junto a una nota fundamental cuando se hace vibrar una cuerda o una columna de aire. La historia de la música occidental, desde su concepción armónica, se puede explicar desde este concepto de acústica, pues desde los inicios de la polifonía medieval hasta la actualidad, se han ido acumulando armónicos en forma de notas en los acordes de los que se han ido valiendo los distintos periodos musicales. En el caso del Impresionismo se llega al armónico 13º (La), es decir, un acorde con 6ª añadida (Do-mi-sol-La). Asimismo, la escala de tonos enteros está formada por los sonidos 7, 8, 9, 10, 11 y 13 de la serie armónica.

Grupo de los Seis franceses, con una propuesta musical inspirada en el modernismo propio de su época, oponiéndose a la estética romántica, a las influencias alemanas,<sup>[6]</sup> e incluso al impresionismo de Debussy, a la vez que se inspiraban en las sonoridades de la música popular urbana – music hall, jazz...

En Rusia, se observa una línea creativa que se separa de los modelos y de las técnicas de la tradición occidental. Desde el “Grupo de los Cinco” hasta Alexander Skryabin (1872-1915) nos encontraremos con un lenguaje musical muy novedoso para los oídos de sus colegas europeos. Mientras los “cinco rusos” recurren a escalas modales, de tonos enteros, disminuidas u octatónicas...,<sup>[7]</sup> Skryabin desarrolla un nuevo sistema armónico-melódico basado en su “acorde místico”<sup>[8]</sup> que aparece por primera vez en su obra orquestal “Prometeo” (1908-1910).

*Modernismos locales:* Charles Ives (1874-1954) en EE.UU, supone un caso muy singular de artista comprometido con la nueva música, a pesar de no entrar en contacto con ninguno de los músicos de su época ni con los modernismos que recorrían Europa, pues en vida se dedicó profesionalmente al mundo de los negocios mientras sus obras permanecían sin estrenar. Su música resulta muy progresista y experimental, adelantándose a las novedades que caracterizarían a la música europea del siglo XX: empleo de *clusters*,<sup>[9]</sup> uso de la bitonalidad, división en conjuntos o niveles instrumentales (*La Pregunta sin respuesta*, 1906), empleo de bloques de texturas diferenciadas en ritmos, tempos, armonías... En Méjico destaca la obra de Carlos Chávez (1899-1978), con una música que se vale del primitivismo y del folklore

<sup>6</sup> La ascendencia suiza de Honegger le influyó decisivamente en la apreciación de la música alemana, algo que se aprecia en la concepción contrapuntística de su música.

<sup>7</sup> Esta escala es la que combina en sus ocho notas sucesiones de tono/semitono o semitono/tono. Se llama disminuida porque en los grados I, III, V y VII se forman acordes de séptima disminuida.

<sup>8</sup> Es un acorde formado originalmente sobre una sucesión de cuartas ascendentes: do-fa#-sib-mi-la-re. Scryabin exploró las posibilidades de este acorde: lo presentaba ordenando las notas en otros intervalos, alteraba las notas del mismo, formaba melodías a partir de las notas constituyentes...

<sup>9</sup> Voz inglesa (= racimo) que en música designa al acorde que se forma por aglomerados de segundas, y que, consecuentemente, resulta altamente disonante desde una perspectiva tradicional de la armonía. Estos clusters se adaptan muy bien al piano, ejecutándose con la palma de la mano, con el antebrazo...

indígena. En Europa, sobresale el compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), cuya música resulta enormemente influida por el estudio que llevó a cabo del folklore de su tierra, lo cual imprimirá a su obra una concepción melódica, rítmica y armónica muy modernista. Además de Bartók, destacaron, entre otros, compositores como el polaco Karol Szymanowsky (1882-1937) o el checo Leos Janáček (1854-1928).

## 2. Rasgos del modernismo musical

### a) Un Arte “Nuevo”

La música modernista, al igual que otras artes temporales (poetas, escritores...) y espaciales (arquitectura, pintura...),<sup>[10]</sup> busca desprenderse de la pesada herencia de la tradición y postula una nueva forma de arte, donde “lo nuevo” y la libertad sean la nueva orientación a seguir. En consecuencia, las técnicas tradicionales de composición se van a ver desplazadas por un nuevo lenguaje musical. Así, desde el cromatismo post-wagneriano se empiezan a socavar los cimientos de la tonalidad funcional, y, a comienzos del siglo XX, los músicos modernistas experimentarán con nuevas técnicas y propuestas personales que pretenden otorgar una nueva sonoridad al panorama cultural de su época. En este sentido, se pueden numerar algunas de las novedades de la técnica musical de la época:

*Nuevas escalas y nuevos acordes:* compositores como Debussy y Ravel se van a valer de escalas modales, pentatónicas, de tonos enteros (utilizada intensamente por Debussy en su Preludio para piano *Voiles*), consiguiendo evadir las funciones tonales tradicionales basadas en la estructura tónica-dominante, pues explotan las sonoridades de esas escalas, fluyendo de unas a otras, sin recurrir a las modulaciones

<sup>10</sup> El lema inscrito en el Pabellón de Exposiciones de la Secesión de Viena (1897 – obra de Joseph Maria Olbrich, que reza *Der Zeit ihre Kunst: Der Kunst ihre Freiheit* (A cada época su arte: al arte su libertad) –, el modernismo literario hispanoamericano, el mencionado almanaque *El Jinete Azul*, de Kandinsky y Marc, el tratado *Ensayo de una nueva estética musical* (1906) de Ferruccio Busoni..., son sólo algunos ejemplos del reflejo que los tiempos modernos tendrán en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX.

clásicas. El uso de esas escalas conlleva también una nueva dimensión vertical de la música, valiéndose de acordes abiertos, de cuartas y de quintas, acordes que se desplazan paralelamente para explotar toda su sonoridad. Con Debussy, el acorde pasa a tener entidad sonora propia, pasando a un segundo plano el valor sonoro que le otorga el contexto armónico. Sin duda, el impresionismo de Debussy, fue una de las aportaciones más novedosas de finales de siglo, pues ahora el oyente había de cambiar la manera de escuchar que se había iniciado desde el Barroco. Es decir, la percepción de la música basada en una sucesión temporal, donde un centro tonal, que se establece desde el inicio de la obra, se desplaza vía modulaciones y acaba por retornar; va a verse sustituida por una escucha diferente, donde al oyente se le lleva a una percepción del hecho musical basada en el timbre, en la dinámica, en bloques de sonoridades que generan las distintas escalas y los distintos acordes. Como consecuencia, la música impresionista, adquiere una forma diferente, pues ahora los desarrollos obedecen, ya no a modulaciones o desplazamientos tonales propios de la música clásico-romántica, sino a estructuras de repetición, de agregación, de motivos que fluyen de la armonía, de la melodía, de la explotación tímbrica... Estamos, pues, siguiendo a Umberto Eco (1965), en los primeros atisbos de la concepción moderna de la forma musical.

*Orientalismos*: influencia del gamelán en la música impresionista.<sup>[1]</sup> Esta orquesta oriental fue escuchada por primera vez en Europa en la Exposición Universal de París de 1889, influyendo notablemente en compositores como Ravel y Debussy (En *Pagodes*, de la serie *Estampes* para piano, se vale de estructuras repetitivas, de escalas pentatónicas, modales...).

*Nueva tímbrica*: en esta época de modernismo existe una imperiosa necesidad de explotar todos los parámetros del sonido, de manera

<sup>1</sup> El gamelán es un conjunto instrumental de percusión característico de Bali y Java. Este grupo de instrumentos de placa (metalófonos), de gongs, de tambores de doble parche y de flautas fue escuchado por primera vez en Europa en la Exposición Universal de París de 1889. En estas orquestas la música fluye continuamente, pero no hacia una culminación o clímax, sino que generan un fondo musical de acompañamiento a ceremonias. Las escalas que emplean son pentatónicas, pero a diferencia de la pentatónica occidental, tienen una afinación distinta. Así, una de ellas, consiste en dividir la octava en cinco partes iguales.

que tanto la altura, como el timbre, la duración y la intensidad van a verse, como recursos al alcance del compositor, sometidos a nuevos tratamientos. De este modo, nos encontraremos con un tratamiento tímbrico de la orquesta diferente al heredado de la tradición wagneriana. Esto es lo que ocurrirá en la orquesta de Debussy, en donde el timbre instrumental va a ser tratado como un elemento formal esencial de su música, de manera que la sensación que produce es comparable a aquélla que provocaban los pintores impresionistas, cuando con la brocha mezclaban los colores directamente sobre el lienzo. A Debussy le desagradaba el calificativo de “impresionista” que se le otorgaba a su música, sintiéndose más próximo a la poesía y estética simbolista. A este respecto señala Morgan (Morgan, 1994: 63):

... Existe un paralelismo mayor con otro arte, el de la literatura, representado por los escritores simbolistas que desarrollaron su actividad en la Francia de los últimos años del siglo XIX. En los poemas de Mallarmé (1842-1898), por ejemplo, existe una tendencia enormemente análoga a disolver la sintaxis tradicional así como a permitir que las palabras individuales sean apreciadas más por sus valores puramente sonoros y por su capacidad de evocar impresiones instantáneas mediante imágenes aisladas y carentes de cualquier tipo de movimiento.

Pero no sólo hallamos este interés por el timbre en los compositores franceses. También Stravinsky recurrió a la explotación del timbre, orquestando sus composiciones no ya a la manera clásico-romántica de bloques sonoros, sino aprovechando la riqueza tímbrica de la paleta orquestal, llevando a los instrumentos a registros extremos, como en el famoso comienzo de *La Consagración de la Primavera* a cargo del fagot. Asimismo, observamos esta preocupación por el timbre en Schoenberg, que plasma ese interés en sus *Cinco piezas para orquesta, op. 16* (1909), en donde pone en práctica el concepto de *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres). En concreto, en la tercera pieza titulada *Mañana de verano junto al lago: colores*, que refleja el interés de Schoenberg por la pintura, asimilando el concepto de timbre musical al de color pictórico, hallamos el resultado acústico de este concepto. Esta *Klangfarbenmelodie* consistía en una melodía donde las notas no fuesen lo esencial, sino más bien el timbre de los instrumentos que las interpretasen, pudiendo ser esa nota una misma que se repite por los distintos instrumentos, o bien

una armonía que progresa, pero que apenas se percibe, ya que son los cambios tímbricos los que centran la atención del oyente. Preocupaciones semejantes por esta melodía de timbres encontramos en Anton Webern, que además aplicará al timbre las implicaciones que conllevaba el concepto de serie dodecafónica; o en Alban Berg en sus *Cinco Canciones para orquesta, op. 4* (1912). Toda esta preocupación por el timbre se irá acentuando conforme nos adentremos en el siglo XX, sobre todo a partir de que la tradición tonal vaya diluyéndose y dejando paso a las nuevas corrientes que surgen desde la aparición de la atonalidad.

*Importancia de la rítmica-percusión:* si alguno de los elementos del lenguaje musical había estado desplazado con respecto a los otros (melodía, contrapunto, armonía, tímbrica...) durante el periodo en que gobernó la tonalidad funcional, ese elemento había sido, sin duda, el ritmo. En la época del Ars Nova francés, con compositores como Philippe de Vitry (1291-1361) o Guillaume de Machaut (1300-1377), las elaboraciones rítmicas (motetes isorrítmicos – con los conceptos de “talea” y “color” – y el sistema de notación mensural que ampliaba el antiguo sistema de Franco de Colonia) alcanzaron una enorme complejidad, derivando en el estilo de finales del s. XIV conocido como *Ars Subtilior*, donde la complejidad ya es un rasgo esencial de esta música, de manera que la comprensión de la misma ya sólo se hallaba al alcance de unos pocos versados. Pues bien, desde ese siglo XIV, la presencia del ritmo como elemento básico de la música se fue diluyendo en beneficio del desarrollo de otros conceptos compositivos (contrapunto, armonía, melodía...). Con la llegada del modernismo musical se volverá a recuperar la importancia que el ritmo había tenido en la época medieval occidental, y será Igor Stravinsky uno de los principales baluartes de este nuevo resurgimiento rítmico. Para ello se vale de continuos cambios de metro y desplazamientos de acento, utilizando a la orquesta como si fuera un gran instrumento de percusión. Este vigor rítmico que transmite su música se observa con claridad en su ballet *La Consagración de la Primavera* (1913), que supuso uno de los momentos cumbres de la historia de la música. El estreno de esta obra provocó un enorme revuelo durante la representación, pues los oyentes estaban asistiendo a una obra que cambiaba por completo la concepción tradicional de la música occidental. Los éxitos que cosechó Stravinsky en este campo están indisolublemente unidos a los ballets

del empresario ruso Diaghilev, y es precisamente ahí, en la danza, donde esas novedades de la música de Stravinsky hallaron su caldo de cultivo. Por su parte, el compositor húngaro Béla Bartók, con el estudio del folklore de su tierra, en donde las danzas aportaban una atractiva amalgama rítmica, fue uno de los que más colaboraron en este renacimiento rítmico de la música europea. Además, como gran pianista que era, explotaba las posibilidades que el piano le ofrecía como instrumento de percusión (*Allegro Barbaro*, 1911).

Como consecuencia de esta revitalización del ritmo, los instrumentos de percusión y las páginas escritas para ellos fueron adquiriendo para ellos una importancia creciente a lo largo del siglo XX. Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra de Edgard Varèse (1883-1965), que en la década de los 20 y los 30 incluía grandes conjuntos de percusión en sus obras, siendo *Ionisation* (1931), una obra escrita sólo para instrumentos de percusión, el culmen de esta preponderancia rítmica-percusiva de su música. En esta línea se inscribe la obra *Rítmicas* de 1930 (las nº V y VI compuestas para instrumentos de percusión) del cubano Amadeo Roldán, y la del mejicano Carlos Chávez *Toccata para percusión* (1942).

*El sprechstimme*: esta nueva forma de expresión vocal, a medio camino entre el recitativo y el canto, aparece en el *Pierrot Lunaire*<sup>[12]</sup> op. 21 (1912) de Arnold Schoenberg, en el *Wozzeck* (1925) de Alban Berg, etc. También el compositor checo Leos Janáček (1854-1928) había basado, desde una posición floklorista, su obra vocal en el discurso melódico de su lengua, en la melodía propia de las palabras.

*Liberación de la disonancia-Atonalismo*: tras pasar por un primer periodo marcado por la estética poswagneriana, Schoenberg componía entre 1907 y 1909 una serie de obras que supondrían la ruptura definitiva con la composición tonal: *Cuarteto de cuerda nº 2*, op. 10, las *Tres piezas para piano* op. 11, *El libro de los jardines colgantes* op. 15, etc., obras que marcan el inicio del periodo atonal de su música. A partir de este momento, dejando a un lado el concepto de tonalidad, la distinción entre consonancia y disonancia deja de tener sentido, y esta última tendrá

<sup>12</sup> Esta obra de Schoenberg está basada en la traducción alemana de la obra *Pierrot lunaire: Rondels Bergamasques* (1884) ciclo de poemas del poeta simbolista francés Albert Giraud (1860-1929).

la misma entidad e independencia sonora que la otorgada durante tantos siglos a la consonancia<sup>13</sup>. En consecuencia, las notas dejarán de ejercer de centro de atracción tonal sobre las demás, pues en esta música carece de sentido la diferenciación en grados de cada una de las notas del tono. La experimentación con la innovadora técnica lleva consigo la composición de piezas breves, de escasa duración, pues al no haber un centro tonal, la atonalidad prescinde de cualquier repetición, abreviando considerablemente el número de compases de las piezas que se componen. Esta técnica musical del atonalismo se relaciona directamente con el Expresionismo alemán (literatura – George, Rilke..., pintura – El Jinete Azul, El Puente, cine – Fritz Lang, Murnau...).

*Politonalismo*: esta técnica compositiva se asocia a compositores franceses del Grupo de los Seis – principalmente la utilizaban Milhaud (*Suite para piano “Saudades do Brasil”, 1921*) y Honegger – y a Stravinsky.

*Futurismo, Bruitismo y Maquinismo*: el *Manifiesto Futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti va a desarrollar en Italia un movimiento artístico e intelectual que pone en un primer plano conceptos como el movimiento, el ruido, la acción, el espíritu guerrero, la máquina, la sociedad moderna..., conceptos que han de ser incluidos en las nuevas formas de expresión artística. Este futurismo pugna por romper con las ataduras de la tradición para generar un nuevo arte acorde con una nueva sociedad que se proyecta hacia el futuro. Esta nueva estética se reflejó en la música de compositores italianos como Luigi Russolo (1885-1947) y Balilla Pratella (1880-1955), valiéndose de los *Intonarumori*, cajas de diferentes tamaños a las que se les añadía una bocina y en las que se controlaba la intensidad y la altura del sonido generado. El futurismo se basaba en una nueva estética, en donde el

<sup>13</sup> En este sentido, la música de Richard Wagner y, en concreto, su ópera *Tristán e Isolda* (1865), habían ya supuesto un enorme paso hacia la independencia de la disonancia pues, en su música, las resoluciones de las disonancias se postergaban y desplazaban continuamente, generando una sensación de continua tensión e inquietud, tanto en el plano dramático como en el plano acústico. El llamado “Acorde de Tristán” (Fa, Si, Re#, Sol#) ejemplifica el giro que la música europea va a empezar a tomar para dirigirse hacia la independencia de la disonancia y, posteriormente, hacia la atonalidad.



ruido y todas sus variantes – silbidos, explosiones, golpes... – eran la esencia de la nueva música.

Estos experimentos musicales forman parte de la preocupación que la nueva música europea sentía por la tímbrica instrumental. Así, en este sentido, podemos hablar del Maquinismo musical, un concepto que hace referencia al reflejo que en la música va a tener la continua mecanización de la sociedad occidental. Así como los románticos se inspiraban en la naturaleza, los compositores de esta época se inspiran en la ciudad y en la industrialización para algunas de sus nuevas composiciones (Arthur Honneger *Pacific 231*, Sergei Prokofiev *Son siete* y *Pas d'acier*, Alexander Mossolov *Fundición de acero*, George Antheil *Ballet mecánico*, etc.).

*Folklorismo y música popular*: otro de los rasgos que están presentes en esta nueva música es la incorporación de la música popular y folklórica para ser tratadas de una manera más profunda de lo que se había hecho en el periodo romántico. El compositor húngaro Béla Bartók constituye el mejor ejemplo de este interés por el estudio de la música folklórica. En su obra se funde este interés por la etnomusicología con su estilo compositivo modernista. También Igor Stravinsky se sirvió del folklore ruso en su primera etapa, recurriendo a leyendas rusas para las líneas argumentales de sus ballets (*El pájaro de fuego*, *Petrushka* y *La Consagración de la Primavera*, de 1910, 1911 y 1913 respectivamente). El polaco Karol Szymanowsky (1882-1937) también se interesó por las posibilidades modernistas intrínsecas al folklore de su tierra. Este nuevo folklorismo se relaciona con el intenso Primitivismo que surge como reacción a la técnica compositiva tradicional, priorizándose un tratamiento de la melodía, de la armonía y del ritmo basado en la sonoridad ancestral de las melodías populares, en donde se erige un centro tonal sobre el que gira la melodía, sin relación alguna con los modos mayor ni menor. Los ostinatos aparecen continuamente, ya sea a modo de acompañamiento rítmico, de acordes que se despliegan paralelamente...

*Neoclasicismo*: otra de las corrientes compositivas importantes a principios del siglo XX (años 20) fue la que se basaba en un retorno al estilo musical de la primera mitad del siglo XVIII; es decir, la técnica contrapuntística y la importancia de la forma propias del Barroco tardío pasaban de nuevo a ocupar un primer plano en la técnica musical. Revisitar esta época suponía recuperar, desde una perspectiva moderna,

un estilo que había permanecido bastante ignorado durante el periodo romántico. Volvían a componerse suites, sonatas, sinfonías, passacaglias, concertos...; la armonía neoclásica se alejaba de los cromatismos y de la atonalidad. Estéticamente, el músico neoclásico se centraba en la música como cualquier otro artesano se centraría en su labor, pues, huyendo del individualismo propio del romanticismo, consideraba la música como un oficio, en donde sus productos tendrían su valor por sí mismos, y no por sus implicaciones emocionales. El músico más representativo de este estilo fue Stravinsky, quien, a partir de los años 20, comenzó a componer obras inspiradas en la técnica formal del siglo XVIII: *Pulcinella* (1919) en donde adapta temas de Pergolesi; *Sinfonías para instrumentos de viento* (1920), compuesta a la memoria de Debussy; *Serenata*, en donde se evoca el estilo italiano y el mundo de la coloratura; *Concierto para piano y orquesta de viento* y *Sonata para piano*, en donde rinde homenaje al estilo de Bach; la ópera-oratorio *Edipus Rex*, rememorando a Haendel...

Otros compositores destacados por su neoclasicismo fueron el ruso Sergei Prokofiev (*Sinfonía clásica*, que nos acerca al estilo sinfónico desenfadado de Haydn); el alemán Paul Hindemith, el Grupo de los Seis franceses (Poulenc, Honneger, Milhaud, Auric, Tailleferre, Durey)...

*Implicación política:* otro de los rasgos que caracterizan al modernismo musical es la implicación política que llegan a adoptar muchos músicos a lo largo de su carrera. El estallido de la Primera Guerra Mundial va a afectar profundamente a la conciencia de muchos músicos, de manera que empiezan a posicionarse políticamente, utilizando su arte como medio de protesta ante la coyuntura por la que estaba atravesando el continente europeo. La música va a reflejar esa época de devastación que atraviesa Europa: se desvanecen las distinciones entre el sonido y el ruido, se amplían las posibilidades de la tímbrica instrumental, se abandona la tonalidad, surge el nacimiento del sistema dodecafónico... Antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, los músicos modernistas se asociaban a posturas políticas progresistas, pues pretendían crear un arte musical nuevo, opuesto al que había surgido de la técnica tradicional. Sin embargo, en el periodo de entreguerras los posicionamientos políticos se fueron haciendo más extremos, llegando muchos músicos a adaptarse a las circunstancias. El nacionalsocialismo alemán y el comunismo soviético se posicionaron con respecto a las novedades

estilísticas musicales, de manera que se censuraban composiciones o incluso se frenaba el desarrollo profesional de determinados artistas. Tanto el nazismo como el comunismo consideraron el modernismo como una desviación de lo que debía ser la música para sus respectivos estados totalitarios, pues veían en esa música una clara representación de lo revolucionario, de lo contrario al espíritu popular y nacional, del espíritu elitista burgués, de la degeneración...

El totalitarismo soviético de Stalin llevó a cabo un férreo control del estilo musical modernista de sus compositores (Mosolov, Shostakovich...) durante los últimos años de la década de los 20 y durante los 30. Más tarde, en 1948, el Decreto Zhdánov acusaba de “formalista” a la ópera *La gran amistad* del compositor Vano Muradeli, y extendía las acusaciones de formalistas y occidentalistas a músicos de renombre como Prokofiev, Khachaturian, Shostakovich, Miaskovsky...<sup>[14]</sup> Así, con respecto al giro que a partir de 1928 tomó la política cultural soviética, Vinay (1991: 37) señala:

La presencia de uno de los principios contrarios al realismo socialista (pesimismo, individualismo, modernismo, etc.) condicionaba el juicio crítico sobre la obra de arte y la hacía entrar en la categoría de las obras “formalistas” (este término, utilizado aquí en sentido negativo y execratorio, proviene de una importante corriente crítica que se afirmó en la literatura rusa entre 1914 y 1930), marginándola y haciéndola retirar del circuito cultural. Mediante una transposición de los principios aplicados a las obras literarias, el canon del realismo socialista se amplió al terreno musical, imponiéndosele a la música una función programática. Las consecuencias más importantes de este hecho fueron la neta predilección por los géneros escénicos (ópera, ballet, música de películas), de celebración (cantatas, sinfonías en el espíritu del poema sinfónico) y por la música programática, idónea para servir de vehículo de un contenido ideológico; el rechazo de las “influencias burguesas” (es decir, de cualquier tipo de modernismo lingüístico, especialmente la dodecafonía, que se convirtió en un auténtico “diabolus in musica”), de las “desviaciones naturalistas”

<sup>14</sup> Vid., Vinay (1991:25-73) para una pormenorización cronológica de los acontecimientos más destacados en la política general y cultural de la URSS durante las sucesivas épocas de Lenin, Stalin, Kruschev y Breznev, así como para un acercamiento al panorama musical soviético durante esas etapas.

(horrores de distinta naturaleza) y de la “tendencia formalista” en general, entendida como “rechazo de la herencia clásica... del carácter popular de la música...de servir al pueblo”. Al igual que en el campo literario, también en el musical toda desviación ideológica fue castigada con advertencias, reprimendas, censuras y marginación cultural.”

La exposición de 1938 que el régimen nazi tituló *Entartete Music*, agrupaba bajo el calificativo de “degenerada” a toda aquella música que provenía de compositores judíos, que se valía de la música de jazz (por sus evidentes connotaciones raciales negras) o de la atonalidad. Compositores como Ernst Krenek con su exitosa ópera *Jonny spielt auf* (1927), Kurt Weill, Alexander von Zemlinsky, Béla Bartók, Paul Hindemith... sufrieron en mayor o menor medida la represión cultural llevada a cabo por el régimen nazi. La música oficial del régimen era la que hundía sus raíces en la más pura tradición germana y que, pasando por la música wagneriana, se hallaba defendida por músicos como Hans Pfitzner y asociada a compositores que se habían adaptado al nuevo status socio-político derivado del ascenso de Hitler al poder en 1933: entre ellos músicos de la talla de Richard Strauss, Carl Orff, Werner Egk...

La *Gebrauchsmusik* (música de consumo) fue un concepto que nació asociado al neoclasicismo. Tras el considerable distanciamiento que el modernismo musical generó entre los compositores y el público, y con la idea de volver a acercar el arte al pueblo, surgió un tipo de música que se concebía para cubrir estos objetivos. De distintas maneras, compositores como Satie – con su música de amueblamiento –, los músicos rusos, incitados por la presión política del régimen stalinista, o compositores alemanes activos durante la República de Weimar (1919-1933), como fue el caso de Ernst Krenek, Kurt Weill o Paul Hindemith dedicándose a la *Zeitoper* (ópera de la época, donde se trataban temas modernos, de la época contemporánea) y a la *Gebrauchsmusik*; buscaban, todos ellos, acercar el arte musical al ciudadano medio, y para ello se componían obras que esos mismos melómanos o amateurs pudiesen interpretar, asimilar, disfrutar y compartir.

Por otra parte, los futuristas italianos, con su defensa de la acción, de lo nacional, del espíritu guerrero, etc., se relacionaron directamente con el fascismo italiano.

En EE.UU. también existirá, sobre todo en la difícil década de los años 30, un destacado compromiso social y político del arte musical.

Los compositores se acercarán más al público y, al democratizar su arte, recurrirán a un lenguaje más accesible, donde lo popular y el folklore americano tienen mayor cabida. Charles Seeger y Ruth Crawford, en este sentido, se comprometieron activamente con su militancia comunista.

*Musique d'ameublement*: en la década de los 20, Erik Satie ideó este concepto refiriéndose a la música que debía servir de acompañamiento o de decorado, como cualquier otro mueble o adorno. En este sentido, se anticipó a lo que más tarde, con la llegada de los *mass media* y de la sociedad de consumo, se conocería como música ambiental: una música que está presente en nuestras vidas, pero de una manera decorativa, sin ser objeto de nuestra atención.

*Sistema dodecafónico*: tras su periodo atonal, Arnold Schoenberg se adentra en un periodo de reflexión creativa en donde cesa casi por completo de presentar nuevas obras. En este periodo se gestará una de las mayores revoluciones técnicas del lenguaje musical del siglo XX: la *Suite para piano op. 25* (1924) será la primera obra en la que Schoenberg emplee completamente la técnica dodecafónica, una técnica para la que, observando y estudiando su obra con una mirada retrospectiva, ya tenía las bases sentadas desde que en su periodo atonal empezase a valerse de células melódicas como técnica de composición. Con el dodecafonismo Schoenberg conseguirá evitar una de las dificultades con las que se encontraba al emplear la atonalidad, a saber: la escasa duración de sus obras. Trabajar con el sistema dodecafónico de composición le permitirá extender la duración de sus composiciones, pues a través de las series, sus inversiones, sus retrogradaciones y sus transportes, generará una técnica que junto a la aplicación de técnicas contrapuntísticas y formales le llevará a explotar musicalmente cada una de sus ideas creativas.

*Influencia de los nuevos estilos de la música popular urbana*: además de la influencia que tuvo el folklore en la obra de destacados compositores modernistas, también la música popular de ámbito urbano influyó notablemente en la obra de muchos de ellos, tanto europeos como norteamericanos. En la obra de muchos músicos de aquella época se pueden escuchar los ecos de los estilos musicales y de los bailes que estaban de moda por aquel entonces: el jazz, fox-trot, tango, ragtime, el blues, el music hall, el cabaret, la música relacionada con el mundo del

circo y de otros espectáculos callejeros, música infantil, etc. Hindemith, Kurt Weill, Stravinsky, Satie, Les Six franceses (Honneger, Milhaud...), Shostakovich con sus *Suites para orquesta de jazz*, Krenek con su ópera de 1926 *Jonny spielt auf*, George Gershwin, Aaron Copland, etc. son algunos de los compositores en los que se aprecian estos estilos.

*Microtonalismo*: un paso más allá, tras la aparición del cromatismo extremo, de la disolución del diatonismo y de la tonalidad funcional, fue el que dio el compositor checo Alois Hába (1893-1973) al valerse de un sistema de cuartos de tono (Cuarteto de cuerda nº 2, op. 7 de 1920). Hába trabajó, además de con el de cuarto tono, con otros sistemas de divisiones tonales: tercio tono, sexto tono... También compositores como Charles Ives o el mejicano Julián Carrillo (1875-1965), con su método microtonal conocido como “Sonido 13”, emplearon el microtonalismo.

*Modernismo norteamericano*: el compromiso de EE.UU. con el modernismo musical se verá favorecido por la nueva apuesta que los principales compositores de la época harán por una música que refleje tanto sus raíces americanas como el ímpetu experimentalista que caracteriza a muchos de ellos (Henry Cowell, por ejemplo experimentó con la tímbrica, con las texturas, con las sonoridades de *clusters*...).<sup>[15]</sup> En un principio, debido a la formación europea de los compositores norteamericanos del periodo de entreguerras (algunos de ellos fueron alumnos de Norma Boulanger: Aaron Copland, Walter Piston, etc), se observará en muchos de estos músicos una clara influencia del estilo neoclásico. Sin embargo, la música norteamericana se caracterizará también por un modernismo basado en la exploración y experimentación de la técnica musical (contrapuntos disonantes, distorsiones rítmicas, gusto por el material folklórico y por las músicas de culturas orientales, etc.) Asimismo, la música culta norteamericana recibirá de lleno el influjo del jazz, consiguiendo fusionar este estilo popular con el lenguaje sinfónico y orquestal propio de la tradición europea:

<sup>15</sup> Vocablo inglés: grupo, ramo, racimo... En música se refiere a una técnica pianística que consiste en tocar con el puño, palma o antebrazo grupos de segundas menores y mayores. Esta técnica se aplicó profusamente durante el s. XX, tanto en instrumentos solistas como orquestalmente (Ligeti, Cage, Penderecki...).

Aaron Copland y, sobre todo, George Gershwin son los que mejor ejemplifican esta influencia.

**b) Con respecto al alejamiento del público o “la deshumanización del arte”:**

Durante el periodo abordado, existe un claro distanciamiento entre lo que los compositores crean y lo que el público espera y desea escuchar. Sin duda, la postura del músico a este respecto, es completamente consciente, pues entre el ideario del nuevo compositor se halla la búsqueda de la ruptura de los lazos que ancla al oyente con los modos de escucha propios de la época romántica. Este conflicto, entre el progreso musical y la recepción por parte del público de las obras donde se plasma ese nuevo lenguaje, llega a atenazar y a descolocar a muchos compositores. Así, en 1906, ante el éxito cosechado por la ópera *Salomé* de Richard Strauss, Gustav Mahler se sentía desconcertado (Ross, 2009: 26):

230

.....  
DIÁLOGOS  
IBÉRICOS SOBRE  
A MODERNIDADE  
.....

En el tren de regreso a Viena, Mahler expresó su desconcierto por el éxito de su colega. Tenía a *Salomé* por una obra importante y audaz – “una de las más grandes obras maestras de nuestro tiempo”, afirmó más tarde – y no podía entender cómo era posible que al público le hubiera gustado tan rápidamente.

Esta es una tesis que resulta incomprensible para la mayoría del público burgués de finales del XIX y principios del XX, que desde una perspectiva conservadora no acepta ni asume las propuestas de una nueva generación de músicos que intentan romper con las tradiciones que gobiernan en la música occidental.

El rechazo del romanticismo y del realismo de los escritores del Modernismo, su huida del apasionamiento y del sentimentalismo imperante en el siglo XIX, la búsqueda de un arte refinado e intelectual, donde la belleza es un fin en sí mismo, un arte selectivo, para la “inmensa minoría” (Juan Ramón Jiménez), un arte, que siguiendo las líneas estéticas de Ortega y Gasset (“La deshumanización del arte”, 1925) habría de ser impopular, opuesto a la mayoría, pues se trataba de una concepción artística intelectual, donde la expresión del sentimiento y de la emoción humana estaban fuera de lugar, un arte deshumanizado;

son rasgos que podemos observar en la música que se está fraguando desde la llegada del impresionismo (Debussy), rasgos que se van a acentuar conforme nos vayamos aproximando al siglo XX y que se harán evidentes con la llegada del expresionismo, el atonalismo y de la liberación armónica. Ortega (1966, 21-33) trataba sobre la impopularidad de la música moderna en su reflexión titulada “Musicalia” (1921) recogida en el volumen III de El Espectador:

El público de los conciertos sigue aplaudiendo frenéticamente a Mendelssohn y continúa siseando a Debussy. La nueva música, y sobre todo la que es nueva en su más hondo sentido, la música francesa, carece de popularidad.

Verdad es que el público odia siempre lo nuevo por el mero hecho de serlo [...] Tras ciento cincuenta años de halago permanente a las masas sociales, tiene un sabor blasfematorio afirmar que si imaginamos ausente del mundo un puñado de personalidades escogidas, apestaría el planeta de pura necedad y bajo egoísmo.

Ello es que el gran público, como ayer silbaba a Wagner, silba hoy a Debussy. [...] Yo creo que la música de Debussy pertenece a ese linaje de cosas irremediamente impopulares [...] Verlaine, o entre nosotros, Rubén Darío, no serán nunca populares como lo fueron Lamartine o Zorrilla [...]. Y, sin embargo, me parece indiscutible que el arte de Verlaine es mucho más sencillo que el de Víctor Hugo o Núñez de Arce, así como los impresionistas son enormemente menos complicados que Rafael o Guido Reni.

[...] Nadie, pienso, desconocerá que Beethoven y Wagner, populares, son incomparablemente más complicados que el impopular autor de ‘Pelleas’. [...] A mi modo de ver este es todo el secreto de la dificultad que suele encontrarse en la audición de la nueva música: es sencillísima de procedimientos, pero va inspirada por una actitud espiritual radicalmente opuesta a la del vulgo [...] Debussy, en la Siesta de un fauno, ha descrito la campaña que ve un artista, no la que ve el buen burgués.

Y en este mismo escrito reflexiona sobre la forma de escuchar que él considera el problema de la impopularidad de la nueva música:<sup>16]</sup>

<sup>16</sup> Ortega considera, en este artículo, a Debussy y a Stravinsky como los dos grandes representantes de la nueva música impopular. Evidentemente, en 1921 el conocimiento y la repercusión de otros músicos y corrientes innovadoras (Schoenberg, Futurismo...)



[...] Cuando oímos la ‘Romanza en fa’, de Beethoven, u otra música típicamente romántica, solemos gozar de ella concentrados hacia adentro. [...] No nos interesa la música por sí misma, sino su repercusión mecánica en nosotros, su irisada polvareda sentimental que el son pasajero levanta en nuestro interior con su talón fugitivo. En cierto modo, pues, gozamos, no de la música, sino de nosotros mismos. En tal linaje, viene a ser la música mero pretexto, resorte, choque que pone en emanación los fluidos vahos de nuestras emociones.[...]

La música de Debussy o Stravinsky nos invita a una actitud contraria. En vez de atender al eco sentimental de ella en nosotros, ponemos el oído y toda nuestra fijeza en los sonidos mismos, en el suceso encantador que se está verificando allá en la orquesta. Vamos recogiendo una sonoridad tras otra, paladeándola, apreciando su color, y hasta cabría decir que su forma. Está música es algo externo a nosotros: es un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la música en concentración hacia fuera. Es ella la que nos interesa, no su resonancia en nosotros [...]

Una de las raíces de este problema la podemos hallar en el propio Romanticismo<sup>[17]</sup> y en su estética e historicismo musical, en su investigación de repertorios de épocas pretéritas y su revisionismo musical.

---

era prácticamente nula en España. Visto desde la perspectiva que nos otorga el tiempo, los dos primeros músicos mencionados están perfectamente asumidos por la mayoría del gran público, aunque para los oídos de aquella época debieron de resultar difícilmente asimilables, sobre todo las propuestas musicales del músico ruso.

<sup>17</sup> César M. Arconada [1924] se refiere a la notoria influencia que el Romanticismo ejerce sobre la música de su tiempo: “[...] Pero, particularmente la música era más difícil de libertar de la tutela romántica porque estaba más encadenada a ella, más encarcelada y sujeta, tanto, que el romanticismo parecía una consecuencia de aquella música, y no aquella música una consecuencia del romanticismo, es decir, que hasta tal punto había llegado la adaptación que el efecto se confundía con la causa y la definición con la explicación. Demostrativamente basta comparar la situación de las otras artes en relación a a la música; aquéllas se han desplazado tanto del romanticismo que entre ellas y él existe hoy un océano. En cambio, el desplazamiento de la música ha sido tan pequeño que sólo hay, haciendo la división, entre ella y el romanticismo, la distancia de un cauce de río. La otra orilla que en las otras artes está incalculablemente lejana, en música está visible, inmediata, con fuerza activa de combate, frente a nosotros y contra nosotros.”

Con anterioridad al XIX, los intereses que había por las músicas del pasado eran más bien anecdóticos. Así, en el siglo XVIII y anteriores, la idea de repertorio no existía como se entiende hoy en día. Las obras se estrenaban y, a veces, ese estreno era la primera audición de la obra y la última. El público deseaba siempre músicas nuevas, pues no existía ningún deseo por escuchar composiciones de épocas anteriores, épocas que de alguna manera se consideraban como anticuadas.<sup>[18]</sup>

Desde luego, en la historia de la música siempre ha habido momentos de fuerte tensión entre “antiguos” y “modernos”, pero el público siempre se fue adaptando con rapidez a los cambios propuestos por los compositores. Pero todo esto cambiaría con la revisión romántica de los clásicos (entendiendo clásico en el significado amplio de la palabra). En este sentido, recordemos que Mendelssohn fue el primer intérprete moderno en redescubrir a J. S. Bach con sus interpretaciones de las Pasiones de este último compositor alemán.

Con este panorama, junto al largo desarrollo que tuvo la estética romántica durante el siglo XIX, nos encontramos con un público que a finales de ese siglo se había vuelto tremendamente conservador, pues su manera de escuchar la música estaba influida, de manera determinante, por los conceptos tradicionales del arte de la composición musical que se habían fraguado desde la época Barroca, que el periodo Clásico asentó como tradición escolástica y que el Romanticismo expandió con todas sus consecuencias hasta chocar con los compositores modernistas.

---

<sup>18</sup> Guido Salvetti (1986: pp. 18-21) trata sobre el asunto de la Aparición del Repertorio, destacando la enorme influencia ejercida por la cultura alemana, donde el mundo sinfónico alemán y la figura de Wagner constituyen los ejes de la tradición musical europea: “Esta cultura musical europea se difunde en todo el mundo, llevada por los diferentes imperialismos, junto a todos los demás elementos culturales de una civilización “superior”. Esta será, por tanto, la cultura musical que denominaremos “oficial”, ya que está basada en las grandes instituciones editoriales, teatrales, sinfónicas, escolásticas e incluso eclesiásticas de la época. En este contexto, el pasado y la tradición prevalecen netamente sobre lo nuevo, lo distinto. Sólo entra en las estructuras oficiales lo nuevo que demuestra su propia continuidad con el pasado: ya hemos citado a Mahler y Richard Strauss, considerados y amados como poswagnerianos y quizá aceptados sobre todo por ser directores de orquesta totalmente inmersos en el repertorio sinfónico alemán.”

Este divorcio entre los compositores del periodo “modernista” y el público se alimentaba no sólo de la incomprensión del mismo, sino también de una parte importante de la crítica musical, del periodismo musical, de los editores musicales e incluso de intérpretes y compositores conservadores. Y esta problemática, aún habiéndose asimilado por la mayoría del público la estética propia del modernismo y de las vanguardias del siglo XX, sigue presente en nuestros días, y aunque no con la intensidad propia del periodo modernista, si se puede contemplar una considerable frialdad del gran público hacia programaciones de conciertos que rehúyan los clásicos para centrarse en obras de compositores más vanguardistas.

Desde principios del siglo XX, las sucesivas innovaciones en los métodos de grabación y reproducción del sonido (fonógrafo, gramófono, tocadiscos, casete, multipistas, sonido digital...) han universalizado el fenómeno de la escucha musical y, consecuentemente, se han puesto al alcance de cualquier oyente toda clase de registros musicales, en toda la variedad de estilos, épocas e intérpretes. Este hecho ha revolucionado la Historia de la Música, y, como es obvio, también ha afectado a la manera de escuchar del público en general.

### Bibliografía

- ARCONADA, César M. “La música moderna en España”. *Alfar*, La Coruña, nº 42, agosto 1924, pp. 19-20.
- BOTSTEIN, Leon. “Modernism”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers. 2001.
- ECO, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Seix Barral. Barcelona, 1965.
- GARCÍA LABORDA, José M<sup>a</sup> (coord.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*. Doble J. Sevilla, 2004.
- MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*. Akal, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El Espectador*. Vol. III. Colección Austral. Espasa Calpe. Madrid, 1966, pp. 21-33.
- ROSS, Alex. *El ruido eterno*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 2009.
- SALVETTI, Guido. *El siglo XX (Primera parte)*. Ediciones Turner. Madrid, 1986.
- VINAY, Gianfranco. *El siglo XX (segunda parte)* Ediciones Turner. Madrid, 1991.

# EL DISCURSO DE LA MODERNIDAD EN ESPAÑA: DEL MODERNISMO AL 98 (Y VICEVERSA)

Xaquín Núñez Sabarís

UNIVERSIDADE DO MINHO

**modernismo:** 1. Adopção ou implementação de ideias, práticas ou comportamentos ainda não seguidos, conhecidos ou aceites pela maioria; 2. Gosto por inovações e coisas novas em geral; 3. Movimento artístico renovador que marcou as primeiras décadas do séc. XX, nomeadamente a literatura, a música e as artes plásticas, e se caracterizou pela ruptura com as formas tradicionais; 4. Pejorativo: modernice; **primeiro modernismo:** movimento literário português, surgido em 1915 com a revista «Orpheu», que revelou Fernando Pessoa, Sá Carneiro e Almada Negreiros; designação genérica de movimentos literários e artísticos das primeiras décadas do século XX, como o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo, o super-realismo, etc; **segundo modernismo:** movimiento literário português iniciado em 1927 com a revista «Presença», dirigido por João Gaspar Simões, José Régio, Miguel Torga, Branquinho da Fonseca.

*[Dicionário da Língua Portuguesa – Porto Editora]*

**modernismo:** 1. Afición de las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en arte y literatura. 2. Movimiento religioso de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretendió poner de acuerdo la doctrina cristiana con la filosofía y la ciencia de la época, y favoreció la interpretación subjetiva, sentimental e histórica de muchos contenidos religiosos. 3. Movimiento literario que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia artística, la creación de un mundo ideal de refinamientos, innovaciones del lenguaje, especialmente rítmicas y una sensibilidad abierta a diversas culturas, sobre todo a la francesa.

*[Diccionario de la lengua española – Real Academia Española]*

235

EL DISCURSO DE  
LA MODERNIDAD  
EN ESPAÑA: DEL  
MODERNISMO AL  
98 (Y VICEVERSA)

Xaquín Núñez Sabarís

LA DISCUSIÓN CRÍTICA EN TORNO AL MODERNISMO RECURRIÓ A MENUDO A LA DEFINICIÓN ACADÉMICA DEL CONCEPTO para evidenciar la peyorativa concepción que el movimiento había tenido en sus inicios y las resistencias que su aceptación había provocado. Si trasladamos idéntica práctica a

la crítica contemporánea observamos que el contraste de la definición española de la Real Academia Española con la del *Dicionário da Língua Portuguesa* de la Porto Editora evidencia la diferente concepción que del vocablo manifiestan los campos culturales de uno y otro país. En la percepción española prima la vaguedad semántica del término y la reducción del movimiento a una tendencia estilística “de refinamientos, innovaciones del lenguaje, especialmente rítmicas”, de procedencia foránea. No se adscribe, a diferencia del ámbito portugués, a ningún período concreto de la historiografía literaria que acote fechas, revistas y artistas.

La diferencia, por lo tanto, que los diccionarios españoles y portugueses manifiestan, resulta sintomática de cómo el mismo concepto ha tenido una permeabilidad diferente en los sistemas literarios ibéricos; de tal modo que el modernismo español, a diferencia de lo ocurrido en la mayoría de los sistemas literarios europeos, carece de un discurso crítico unívoco, motivado por los vaivenes que su significado adquirió en el campo cultural español, ya que, si bien gozó de extensa fama en sus orígenes fue paulatinamente perdiendo alcance.<sup>[1]</sup>

En las páginas que siguen trataremos, pues, de explicar las razones que han ocasionado el diferente comportamiento de la etiqueta *modernismo* en el sistema literario español, además de documentar el debate surgido acerca de la pertinencia de los dos conceptos que convivieron hasta el momento en la historiografía y crítica literaria: modernismo y Generación del 98.

<sup>1</sup> “El Modernismo como figura y concepto es un significante que ha sufrido un desplazamiento extraordinario a lo largo de la historia de Occidente. Quizá su primer empleo en el sentido de nuestra modernidad más reciente, antes de las revoluciones francesa y americana, provenga de Jean-Jaques Rousseau. A él debemos moderniste en el sentido en que lo empleamos a partir del siglo XIX; y modernista incluye muchas cosas, desde la ensoñación, hasta la introspección y la democracia participativa. Ante todo adquiere los síntomas sociales de conflicto, angustia, tensión – el desarrollo del capitalismo, tan ligado a la modernidad y el modernismo – justamente produce esa sensación de límite y abismo, esas contradicciones y pluralidad de voces distribuidas que Bajtin estudia en la novela polifónica de Dostoievski. (Zavala, 1997: 23)

## 1. Los orígenes: jóvenes y viejos

España no resultó una excepción a la crisis universal que en el terreno social y cultural recorrió Europa a finales del siglo XIX. Si cabe, las dificultades internas y los conflictos internacionales – la pérdida de las colonias y de influencia en política exterior – incrementaron la sensación en el hombre de fin de siglo de estar viviendo un período de profundas transformaciones.<sup>[2]</sup> El panorama cultural y artístico no fue, obviamente, un oasis en el agitado panorama de inicios del XX y se plasmó en una lucha generacional – una “guerra literaria” que diría Manuel Machado – que aglutinó “viejos” contra “jóvenes”: “Ante los ojos de los escritores inquietos y jóvenes de 1890, el panorama político era lamentable y por tanto, nada podía esperarse tampoco de las letras y del arte” (Mainer, 2010: 95).

En este contexto, el modernismo pasó a designar a la juventud literaria de 1900, que lo acogió como marca distintiva de su rebeldía artística y designación de su descontento social y político. Por esta razón, el enfrentamiento literario reflejaba, más que nada, una pugna generacional, entre jóvenes y viejos, y un trasfondo ideológico que llevaba al campo literario controversias que se dirimían también en otros frentes.<sup>[3]</sup> La renovación literaria resultaba de unas ansias de ruptura

<sup>2</sup> “El término *fin de siglo*, referido a aquella centuria, ha adquirido una consistencia considerable y es casi una antonomasia. Fue, en rigor, el primer cambio de siglo que se percibió entre premoniciones de catástrofe, añoranzas del pasado e incertidumbres, que incluso calaron en medios populares.” (Mainer, 2010: 23).

<sup>3</sup> Las palabras de Ramos-Gascón (1975: 126), que adopta el calificativo de “gente nueva” enfatizan las ansias renovadoras de la juventud literaria: “Así pues, dada la equívoca connotación de la palabra «modernismo» en la España de 1895 a 1900, hemos preferido hacer uso frecuente en estas páginas del término «gente nueva», siguiendo la significativa nomenclatura crítica de la época y que persona tan señalada como Clarín empleó en repetidas ocasiones al referirse a la literatura joven de los últimos años de siglo. Con este calificativo, cierto sector de las letras identificaba a todos aquellos que, guiados por un ansia de renovación y aun, en casos, por una conciencia revolucionaria, intentaban romper con los antiguos cánones literarios o pretendían subvertir el orden social establecido.” A su vez, Blasco (1993: 63) sitúa también en el contraste joven/viejo las tensiones del campo literario de principios del XX: “Se oponen los modernistas – entre los que Costa figura junto a Rueda – a los representantes de la gente vieja, y no a los noventayochistas. De tal forma esto

que se anclaban en el terreno político y cultural y, consecuentemente, los noveles escritores comenzaron a agitar el debate en revistas, tertulias o manifiestos.<sup>[4]</sup>

Así que tanta fue la evidencia de su presencia que de inmediato surgió el calificativo “modernista” para denominarlos. El inicial tono peyorativo que los venerables escritores y académicos le otorgaron no fue óbice para que los propios protagonistas lo adoptasen como designación generacional. Ello explica el significado elástico y ambiguo que, en primera instancia, poseyó el término, ya que servía para calificar de una forma un tanto general y vaga todo aquello que se identificaba con la modernidad artística, ya fuese el naturalismo más provocador, o los artificios más rebuscados.<sup>[5]</sup> No en vano, el

---

es así que hasta 1910 la crónica del fin de siglo no precisa de otro nombre que el de *modernismo* para referirse a la nueva literatura.”

<sup>4</sup> Y, por supuesto, de afirmar su posición en el campo literario: “As tomas de posición, xa que se definen negativamente na súa relación coas demais, están e poden quedar case que baleiras, reducidas a un propósito de desafío, de rexeitamento, de diferenza, de ruptura: os escritores máis “novos” estruturalmente (que poden ser bioloxicamente tan maiores como os “vellos” que pretenden superar), é dicir os menos adelantados no proceso de lexitimación, rexeitan o que son e fan os seus precursores, máis consagrados, todo o que define na súa opinión a “antigüidade” poética ou doutro tipo (e que somenten á *parodia*), e pretenden tamén rexeitar todos os signos de envellecemento social, comezando polos signos de consagración interna (academia, etc) ou externa (éxito); do seu lado, os autores consagrados perciben no carácter voluntarista e forzado dalgunhas intencións de superación os indicios indiscutíbeis dunha “pretensión xigantesca e vacua”, como dicía Zola” (Bourdieu, 2004: 74). En este sentido, Iglesias Santos (1998: 145) se apoya en la cita del sociólogo francés para explicar la correspondencia entre el estafalario atuendo de Valle-Inclán y su posición en el campo literario: “En términos de Bourdieu, su aspecto estafalario y su rebeldía, en cuanto posturas estéticas, constituyen un modo de afirmar la posición que se ocupa en el espacio social, homóloga a la ejercida en el campo literario. La máscara que Valle-Inclán se construye para sí mismo - la “mejor máscara que camina a pie por la calle de Alcalá” en famosísimas palabras de Gómez de la Serna-, la invención legendaria de su propia biografía, no eran sino maneras consecuentes de enfrentarse a las convenciones de la sociedad burguesa, de no someterse a la mediocridad hipócrita de sus buenas formas.”

<sup>5</sup> Ramos-Gascón (1975: 131) al precisar el contenido de la joven revista *Germinal* afirma que el elemento caracterizador es la actitud antiburguesa y la rebelión contra la España de la Restauración de los jóvenes de 1900; de ahí que en esta publicación

elemento modernista concentró y asoció tendencias en apariencia antagónicas:<sup>[6]</sup>

Aparentemente, aquella pasión por la vida, que añoraba Deleito, y aquel primitivismo que ensalzaba Llanas Aguilaniedo al final de *Alma contemporánea*, pueden parecer un sentimiento antagónico del decadentismo: lo refinado se compadece poco con lo elemental y aquella fatiga de haber vivido ya todas las experiencias posibles no tiene nada que ver con el presunto regreso a la inocencia. Pero las opciones más opuestas pueden ser secretamente complementarias y hasta muy parecidas entre sí. (Mainer, 2010: 30)

Dada la novedad del término, escritores y críticos concentraron esfuerzos en definir y aclarar el nuevo concepto y su relevancia para delimitar períodos, escuelas o estilos. Por ejemplo, a ello se dedicaron los jóvenes escritores, agrupados bajo la designación modernista, cuyo término defendieron como denominador común.<sup>[7]</sup> Para Valle-Inclán

---

conviviesen varias tendencias literarias, siendo las dos más importantes las formadas por “los continuadores del «naturalismo», entendido a la manera de Zola, y la corriente esteticista al estilo de D’Annunzio, emparentada con el movimiento parnasiano francés y el prerrafaelismo anglosajón”.

<sup>6</sup> “Aunque el modernismo hispano se considera a menudo como una variedad del *simbolismo* francés, sería mucho más correcto decir que constituye una síntesis de todas las principales tendencias innovadoras que se manifestaron en Francia de finales del siglo XIX. El hecho es que la vida literaria francesa de este período estaba dividida en una variedad de escuelas en conflicto movimientos, o incluso sectas («Parnasse», «décadisme», «symbolisme», «école romane», etc.) que, en sus esfuerzos por establecerse como entidades diferentes, no se dieron cuenta de lo que tenían realmente en común. Era mucho más fácil percibir este elemento en común desde una perspectiva externa, y esto es exactamente lo que lograron hacer los *modernistas*. Como extranjeros, aunque muchos de ellos pasaron largos períodos en Francia, estaban separados del clima de rivalidad grupal y las mezquinas polémicas que prevalecían en la vida intelectual parisina del momento, y eran capaces de penetrar más allá de las meras apariencias de diferencia para comprender el espíritu subyacente de renovación radical, que promovieron bajo el nombre de *modernismo*.” (Calinescu, 2003: 82).

<sup>7</sup> Según Even-Zohar (1990: 15-17) las alteraciones del sistema literario vienen acompañadas de cambios de repertorio, que pretenden legitimar, los movimientos del



(1902: 114) el modernismo no deviene de las “contorsiones gramaticales y retóricas” sino de “una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad”. Por su parte, Manuel Machado describe el movimiento como un compendio de las ansias de renovación que aglutinan las tendencias, escuelas y modos artísticos, surgidos en Europa en los últimos años. El poeta sevillano ocupa, además, gran parte de su artículo en satirizar el planteamiento inmovilista y falsamente castizo de los viejos “antimodernistas” (Vid. Machado, 1901). En una línea similar se manifiesta Azorín (1904: 15) reivindicando la rebeldía y la actitud iconoclasta de la joven generación: “veremos que esta generación á quien se defiende, porque nosotros no la admiramos, ha sido una generación de pobres de espíritu – dramaturgos, novelistas, poetas – y que nosotros – y este es el corolario franco y brutal – valemos más, mucho más que ellos”.

Azorín pone, en consecuencia, la pujanza juvenil como un valor objetivo frente a la intolerancia y pasividad de los usos canónicos del 1900:

En la crisis española de fin de siglo la presunción de juventud era algo obligado en la vida literaria. El título de revistas como *Juventud* o *Arte Joven* lo demuestra tanto como el marbete de quienes deciden rotular a la suya como *Gente Vieja*. Estamos en una época que se siente exhausta (“enervada” se decía), que presume de fatiga anticipada y de decadencia, a la vez que reclamaba furiosamente actividad y energía: ser joven era ser consciente de toda esa paradoja. (Mainer, 2010: 102)

---

nuevo grupo: “In literature certain properties become canonized, while other remain non-canonized. In such a view, by “canonized” one means those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, “non-canonized” means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status). (...)”

As a rule, the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized repertoire. Thus, it is the group which governs the polysystem that ultimately determines the canonicity of a certain repertoire.”

Precisamente fue en la revista *Gente Vieja*, donde se dio cabida a la primera encuesta sobre el “modernismo”. El anuncio de la consulta y sus bases se publicaron en la revista el 10 de enero de 1902 y el artículo premiado de Eduardo Chávarri apareció en el 10 de abril del mismo año.<sup>[8]</sup> Fiel a la orientación conservadora de la revista, la mayoría de los participantes manifiestan una clara aversión al modernismo, con acusaciones de extravagante, vacuo, extranjerizante o inmoral:

Una cosa es la idea, la evolución modernista, y otra cosa son las excentricidades modernistas. (...)

*Gente Vieja*, que es el periódico de los viejos escritores españoles, de los maestros – tómesese por adulación, tómesese por justicia –, finge ignorarlo y abre un concurso para que se lo digan (...)

(El modernismo actual) La idea descendió á una copa de ajenjo que bebió un intelectual en un “cabaret” parisino; y del cerebro de Europa se extendió á todas partes, llegando á España y pasándose en una taza de café con gotas de la última hora madrileña de Fornos, desde donde fué á parar rodando al fondo de un *got* catalán de los *IV Gats* barceloneses.

Y se apoderó de ella el arte profesional, que la explota despiadadamente con el solo fin de hacer dinero.

Todo hoy es modernismo: pintura, escultura, música, literatura, edificios, muebles, géneros, vestidos y vituallas. Es una revolución industrial de novedades que va á la conquista del céntimo con verdadero furor. (Buxadé, 1902: 4)

En la crítica alentada contra el modernismo latía no sólo un rechazo de índole cultural o artística, sino también ideológica y sociológica, fundamentada en la aversión que suscitaban los usos bohemios y provocadores exhibidos por los jóvenes modernistas en sus inicios.<sup>[9]</sup> De todos modos, pese al tono predominante de los participantes en

<sup>8</sup> En Núñez Sabarís (2009) analizo los datos de las encuestas de *Gente Vieja* y *El Nuevo Mercurio* (1907), así como los resultados de las diferentes aportaciones en ambas consultas. Previamente, había abordado idéntica cuestión Celma Valero (1993).

<sup>9</sup> “É verdade que a iniciativa do cambio pertence case por definición aos recién chegados, é dicir ocupar unha posición distinta e distintiva, só existen, sen ter necesidade de pretendelo, en tanto conseguen afirmar a súa identidade, é dicir a súa diferenza, facer que se coñeza e que se recoñeza (dise “facerse un nome”), impondo

la consulta, el artículo premiado advierte de un inminente triunfo del modernismo, del que destaca, más allá de extravagancias curiosas, su inconformismo con el materialismo imperante en la época:

El artista, nacido de una generación cansada por labor gigantesca debe sentir el *ansia de liberación*, influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente. No podía ser de otro modo: nuestro espíritu encuéntrase agarrotado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento: adormeciósese la imaginación y huyó de la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado; el canto popular libre, impregnado de naturaleza, va enmudeciendo; en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas, y los alambres del teléfono no dejan á la mirada perderse en la profundidad azul; el plano callejero mata la musa popular: ¡Estamos en pleno industrialismo! (Eduardo Chávarri, 1902: 2)

Abunda, no obstante, un elemento recurrente en gran parte de los textos, independientemente de su posicionamiento: el origen foráneo del modernismo. Ruskin, D'Annunzio, Baudelaire, Maeterlink, Nietzsche, Wagner, Wilde o Ibsen son mencionados como los precursores de la estética modernista. De hecho, en sus diatribas contra el modernismo, los antimodernistas los censuran por alejarse de la tradición española e importar un repertorio que integra, además, un amplio catálogo de inmoralidades. Pero los jóvenes escritores, lejos de rechazar su “extranjerismo”, como un estigma, asumen la procedencia foránea de sus escritos, como fuente de legitimación de su literatura y rechazo iconoclasta de la generación inmediatamente anterior, a la que niegan cualquier magisterio.

Los préstamos de Valle-Inclán -acusado, por cierto, en alguna ocasión de plagio – son un buen ejemplo de ello, en la medida que sirven para vindicar sus primeras obras, al adoptar modelos externos de prestigio como crítica al presente literario de España. De hecho, así se expresaba el escritor arousano a propósito de la intertextualidad cultivada:

---

uns modos de pensamento vixentes, polo tanto destinados a desconcertar pola súa “escuridade” e “gratuidade” (Bourdieu, 2004: 74).

Cuando escribía yo la *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración. Shakespeare pone en boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan... (J y J Valle-Inclán, 1995: 434)

No resulta difícil rastrear en las páginas de su obra las deudas contraídas con D'Aurevilly, Casanova, D'Annunzio, Maupassant o Eça de Queirós.<sup>[10]</sup> Sólo que la novedad estriba en que el propio Valle, como un guiño inequívoco al lector, deja siempre pistas de la fuente utilizada. Así ocurre, por ejemplo, con *Femeninas*, tan deudora de *Les Diaboliques* de D'Aurevilly. Pues bien, en uno de sus seis relatos, "La Generala", el libro que Sandoval lee a Currita no es otro que *Ce qui ne meurt pas* del "maestro D'Aurevilly". Por no hablar de los plagios detectados en *Sonata de primavera*,<sup>[11]</sup> también evidenciados por el propio Valle, al expresar el marqués de Bradomín la admiración por Casanova como guía espiritual.

Manuel Machado, a su vez, aborda la cuestión y discrepa de la dicotomía literatura autóctona / literatura extranjerizante como frontera entre ambas generaciones, ya que advierte que los flujos artísticos han sido constantes desde siglos anteriores:

*Esos*, ¿no visten también a la moda francesa del año 70? ¿No está la filiación de Echegaray entre Dumas hijo y Sardou, con sus eternos problemas de adulterio a lo romántico. Y Sellés, el eco borroso y turbio de Echegaray, ¿no le ha seguido hasta en sus cambios más desventurados haciendo al fin dramas sociales con moraleja, cuando el otro se creyó en el deber de adelantar? ¿No nos sirve la doña Emilia Pardo Bazán sus gazpachos de Goncourt, Zola y Daudet, todo en una pieza? ¿Los cuentistas no van por

<sup>10</sup> En Núñez Sabarís (2008) me he ocupado de la legitimación del discurso modernista a través de los préstamos literarios en Valle-Inclán y en Núñez Sabarís (2010) de las interferencias de Eça de Queirós en las *Sonatas*.

<sup>11</sup> Por ejemplo, Casares (1931).

su enésimo golpe a Maupassant? El otro, ¿no copia a Dickens?, y este Blasco mismo, que habló de los sagrados cánones, ¿ha pasado de fusilar comedias francesas de medio pelo? Los poetas, Núñez de Arce, del cual no se puede decir nada, porque nada es él mismo; Ferrari, un eco de Núñez en el fonógrafo; Balart, una indigestión de Taine... Bah, dígales usted que no presuman de castizos, amigo Cavia. El que más y el que menos tiene hoy á Zola y al naturalismo por la última palabra del Arte. Lo han tragado por fin, ahora que ya lo *devuelven* en la misma Francia. Oh, espíritu manchego, enemigo de la novedad, tú pasarás por todo lo nuevo... cuando ya esté viejo é inservible. (Machado, 1901: 2)

En la estela de la iniciativa de *Gente Vieja*, en 1907 aparece una nueva encuesta, en la revista *El Nuevo Mercurio*. En las respuestas a la consulta desaparecen casi por completo las menciones a los antecedentes foráneos y ya se establecen censos de escritores modernistas españoles e hispanoamericanos, una vez que la consulta va dirigida a escritores de ambos continentes. En las páginas de la revista aparece, sin embargo, alguna referencia a la incidencia de Rubén Darío, como inductor del modernismo español. En todo caso, se observa ya un triunfo claro del modernismo y se constata que las voces críticas se habían disipado al mismo tiempo que se canonizaban los escritores del 1900. En cuanto a su definición, se insistía en su espíritu renovador y combativo respecto a la España de la Restauración y su espíritu libre de retóricas, preceptos y escuelas. Sólo que su rebeldía implicaba su carácter transitorio. Por eso, para Miguel A. Ródenas (1907: 652), ya se puede certificar la defunción del movimiento, una vez cumplida su función renovadora:

Aquello á lo que se daba el nombre de modernismo, ha desaparecido radicalmente, como desaparece la hojarasca seca del árbol en otoño, y al caer el adorno inútil apareció el tronco firme y robusto, con recias ramas que resisten tenazmente al viento estéril de la burla y con honda raigambre que nos garantiza su perduración. Ya no hay modernismo ni modernistas, todo ha desaparecido: únicamente puede hablarse ahora de escritores buenos ó malos.

Este posicionamiento coincide con la concepción cambiante que tenía Baudelaire del campo literario, según la cual “lo que ha sobrevivido

(estéticamente) del pasado no es sino la expresión de una variedad de sucesivas modernidades, siendo cada una de ellas única y, como tal, teniendo su única expresión artística. (...) Como consecuencia de su nueva pero profunda hostilidad descubierta con el pasado, la modernidad no puede utilizarse ya como una etiqueta de periodicidad” (Calinescu, 2003: 63).

Por lo tanto, el modernismo, en la medida que expresaba la modernidad y novedad, quedaba invalidado para perdurar en el discurso historiográfico. Además, a su naturaleza inestable, habría que añadir que las actitudes combativas, requeridas por la batalla literaria, casaban mal con la respetabilidad conseguida, una vez que se había sorteado la marginalidad cultural y, en consecuencia, dificultaba su asentamiento canónico:

Yo creo que el modernismo es una escuela, ó como quiera llamársela, transitoria. La prueba la tiene usted en que el modernista, tan pronto como adquiere fama y halla periódico de circulación donde escribir, deja de ser modernista. (Fray Candil, 1907: 398)

La mutación social del modernista sirve también a Unamuno para expresar una crítica a la totalidad del movimiento:

Me parecen, en general, falsos. No creo en su alegría, no creo en su tristeza, no creo en su escepticismo, no creo en su fe, no creo en sus pecados ni en sus arrepentimientos, no creo en su sensualidad. Todo ello ha sido hasta asentarse. Al frisar en los treinta y cinco han ido dejando sus posturas respectivas para mostrarse como buenas personas calculadoras y razonables. (Unamuno, 1907: 505)

En suma, las reservas iniciales hacia el movimiento y el poco entusiasmo que los modernistas triunfantes tuvieron por conservar el término explican, en buena medida, su invisibilidad posterior en el discurso historiográfico. No deja de ser significativo, pues, que la alternativa terminológica, *Generación del 98*, naciese de Azorín, uno de los modernistas inicialmente más combativos.

## 2. La canonización del movimiento: la Generación del 98

La desafección hacia el modernismo manifestada en 1907 presagiaba un distanciamiento del término que había amparado las innovadoras orientaciones estéticas desde los combativos años del fin de siglo. Tampoco contribuía su semántica, que subrayaba lo nuevo, y por tanto lo fugaz. El modernismo, como se ha visto, había triunfado bajo un halo de bohemia, rebeldía y malditismo que lo hacía inmensamente atractivo para los jóvenes seguidores – y seguidistas – de una literatura que sus promotores empezaban a clausurar. No tardaron, pues, los Machado, Azorín y Valle-Inclán en poner distancia sobre sus epígonos, bien porque su presente de respetabilidad no lo aconsejaba, bien porque comprometía su individualidad creativa y las raíces renovadoras del movimiento. De ahí que enseguida marcasen distancias como las expresadas por Valle-Inclán en *Luces de bohemia*, con su mirada irónica hacia los “modernistas”. O Antonio Machado cuando recrimina en su “Retrato” (*Campos de Castilla*, 1912) la falta de autenticidad de quienes perpetuaban estilos ajenos:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética  
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;  
mas no amo los afeites de la actual cosmética,  
ni soy un ave de esas del nuevo gay-trinar.  
Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
A distinguir me paro las voces de los ecos,  
Y escucho solamente, entre las voces, una. (Machado, 1990: 150)

Dos años más tarde de la publicación de *Campos de Castilla*, su hermano menor publica un libro, *La guerra literaria (1898-1914)*, en el que recoge sus conferencias sobre el modernismo, tal como declara en el prólogo. A este respecto, el título alude, por supuesto, a las luchas generacionales reseñadas hasta el momento. Insiste el poeta en el páramo literario previo al período del novecientos, la pujanza del incipiente movimiento modernista, las resistencias halladas. Es decir, nada nuevo respecto a los textos críticos ya conocidos. Sin embargo, concluye Manuel Machado con una afirmación harto reveladora de su distanciamiento:

El modernismo, que realmente no existe ya, no fue en puridad, más que una revolución literaria de carácter principalmente formal. Pero relativa, no sólo á la forma externa, sino á la interna del arte. En cuanto al fondo, su característica esencial es la anarquía. No hay que asustarse de esa palabra pronunciada en su único sentido posible. Sólo los espíritus cultivadísimos y poseedores de las altas sapiencias del arte pueden ser anárquicos, es decir, individuales, personalísimos, pero entiéndase bien, anárquicos y no anarquistas. (Machado, 1914: 32)

Establece, en consecuencia, que abiertos los caminos de la renovación formal y extinguido el modernismo, “la personalidad de cada escritor ha ido cristalizando en modos y formas perfectamente diferentes, sin que haya entre ellos nada de común que permita agruparlos bajo una misma denominación de escuela secta ni tendencia” (Machado, 1914: 36).

Por lo tanto, Machado reducía la aportación modernista al aspecto formal y negaba la agrupación en escuela o movimiento, ya que cada escritor había seguido caminos propios. De hecho, su diagnóstico coincide con el apuntado por algunas de las intervenciones en la encuesta de *El Nuevo Mercurio*. Claro que el ciclo de conferencias encargadas por el Ministerio de Instrucción Pública y la publicación subvencionada, a buen seguro indujo a Machado a marcar distancias sobre su pasado combativo y rebelde:

Ya hace unos años, creo haber demostrado – con J. Blasco Pascual – que Manuel Machado lleva a cabo en *La guerra literaria* (1914) un *enmascaramiento* de lo que verdaderamente supuso el modernismo en la crisis del fin de siglo, reduciéndolo a una mera cuestión formal – reducción que tanto ha perjudicado a la crítica posterior sobre el modernismo al encontrar en este texto apoyo testimonial para una dicotomía tendenciosa y maniquea. Y lo hace, claro está, por una necesidad de autojustificarse ante el “status” en el que él está intentando integrarse – oposiciones al cuerpo de “Archivos, Bibliotecas y Museos”, conferencias pagadas por el Ministerio de Instrucción Pública, etc... Una mera innovación formal, que, por otra parte, puede hacerse compatible con un fondo de poesía popular, tradicionalista, es menos peligroso y puede ser más fácilmente perdonado que cualquier extremismo ideológico, de oposición a la sociedad restauracionista. (Celma Valero, 1993: 26)



El propio Machado, es consciente de la nueva deriva, respecto a su combativo pasado, y se justifica en el prólogo, acerca de las ventajas de cualquier proceso evolutivo:

De otra cosa se me tildará de contradecirme con frecuencia. Y ya de eso no puedo defenderme fácilmente. Pero declaro, en cambio, que no me da pizca de vergüenza de mis contradicciones. De sabios es mudar de consejo, de hombres el equivocarse, de honrados reconocerlo. Además eso de pensar siempre lo mismo me parece contra todo lo natural y de una pobreza de espíritu extremadísima. La consecuencia es una virtud negativa. ¡Siendo tan mudable la vida! (Machado, 1914: 11)

Por otra parte, no deja de resultar llamativo que Machado sitúe el inicio de la guerra literaria, en 1898, ya que no existen en el texto referencias hacia la significación de la fecha. Pero a estas alturas el 98 y el impacto de la guerra de Cuba estaban lo suficientemente asentados en el imaginario colectivo, pues previamente, Azorín, en un artículo en *ABC*, en 1910, “Génesis del 98. Dos Generaciones” (Azorín, 1961a), había utilizado ya la denominación generacional y noventayochista. En este texto, Azorín asume además la centralidad moral y literaria y carga contra la juventud artística en términos muy similares a los empleados en su momento por la crítica antimodernista:

A medida que los años han ido transcurriendo, muchos de aquellos jóvenes se han ido creando en las letras y en el periodismo españoles una fuerte y positiva personalidad; sus orientaciones, sus ideas políticas, sus sentimientos estéticos son ahora en ellos muy diversos de lo que eran entonces; pero por encima de todas estas diferencias queda siempre, sobresale y perdura, respecto de aquella generación, como su rasgo distintivo, el desinterés, la idealidad, la ambición y la lucha por algo que en arte o en política representa pura objetividad, deseo de cambio, de mejoría, de perfeccionamiento, de altruismo.

A la generación literaria que se inició en 1898 ha seguido otra. Una nueva legión de jóvenes ha comenzado a publicar libros y artículos. En 1898 el publicar un libro representaba un cúmulo casi invencible, penoso de dificultades; llegar a ver impreso un artículo en un gran periódico era todo un triunfo. Hoy cualquier muchacho que sienta ambiciones literarias puede desde luego publicar, con toda clase de facilidades, un volumen; los

grandes periódicos están para todos abiertos. Existe una nueva generación de escritores y jóvenes; existirá otra dentro de quince años. Pero si el rasgo distintivo, el “ideal” de la pasada es el que queda dicho, ¿cuál es el rasgo y el ideal de la presente?

Causa profunda tristeza el pensar en esto. La nueva generación de escritores españoles está completa y desenfrenadamente entregada al más bajo y violento erotismo; no transcurre una semana sin que aparezca en las librerías una nueva novela pornográfica; se ponen a estos libros los títulos más provocadores y llamativos; se los anuncia en grandes carteles por las esquinas; se describen en ellos las más torpes aberraciones humanas. ¿Qué pensar de esta generación que así se afirma en la vida y en el arte? ¿Se puede hablar, respecto de esta legión de jóvenes escritores, de ideal, de sentimiento estético y de amor al arte? (Azorín, 1961a: 33)

Lejos quedaba, pues, el iconoclasta Azorín de 1900. En 1913, después, desarrolla en un nuevo artículo (“La Generación de 1898”, Azorín 1961b) la naturaleza y contenido del grupo. El escritor se sitúa ahora, como se ha visto, en el lado de los “viejos” para defender la actualidad del regeneracionismo, como la gran corriente ideológica del 98.

Se estaba operando en Azorín y sus ya no tan jóvenes compañeros de viaje el “envejecimiento social” bourdiano.<sup>[12]</sup> Eso explica que, entre otras cosas, el autor revise la relación de su generación con la anterior y sitúe los precedentes ideológicos y literarios del 98 en Echegaray, Campoamor y Galdós. El rescate de Echegaray como referente ilustra perfectamente la reubicación social de los modernistas en el campo literario, puesto que el escritor yeclano había sido el promotor en 1905 – en

<sup>12</sup> “Toda traxectoria social debe ser comprendida como unha maneira singular de percorrer o espazo social, onde se expresan as disposicións do *habitus*; cada desprazamento cara a unha nova posición, en tanto que implica a exclusión dun conxunto mais ou menos amplo de posicións sustituíbeis e, con iso un estreitamento irreversible do abano de posibilidades inicialmente compatíbeis, marca unha etapa do proceso de envellecemento social que podería calibrarse en función do número desas alternativas decisivas, bifurcacións da árbore de innumerábeis pólas mortas que representa a historia dunha vida.” (Bourdieu, 2004: 111). En relación a Azorín: “Es cierto que en 1899 los “modernistas” se designaban a sí mismos con este término, en cambio, la expresión “generación del 98” no aparece hasta 1913, acuñada por Azorín, a la sazón redactor del diario conservador *ABC* y muy distinto del joven anarcointelectual José Martínez Ruiz” (Lissorgues y Salaün, 1991: 162).

un artículo de la revista *España* – del Manifiesto contra el homenaje a Echegaray, reciente Premio Nobel; firmado también por Valle-Inclán, Unamuno, Darío, Maeztu, los hermanos Machado y gran parte de la intelectualidad modernista (Hormigón, 2006: 372).

Observa, no obstante, la influencia externa que diversos autores han ejercido en el renacer noventayochista. La mención a los préstamos sirve para precisar el censo de escritores adscritos a la Generación:

En 1898 observamos con idéntico hecho. Las influencias ahora son más complejas; pero gracias a esa comunicación con el pensamiento literario de fuera de España, se produce entre nosotros una renovación de las letras. Hombres de la generación de 1898 son Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu, Rubén Darío. Indiquemos las diversas influencias que han obrado sobre las modalidades literarias de tales escritores.

Sobre Valle-Inclán: D'Annunzio, Barbey D'Aurevilly

Sobre Unamuno: Ibsen, Tolstoi, Amiel.

Sobre Benavente: Shakespeare, Musset, los dramaturgos modernos franceses.

Sobre Baroja: Dickens, Poe, Balzac, Gautier

Sobre Bueno: Stendhal, Brandés, Ruskin.

Sobre Maeztu: Nietzsche, Specer.

Sobre Rubén Darío: Verlaine, Banville, Víctor Hugo. (Azorín, 1961b: 26)

Pese a las deudas foráneas, no duda, sin embargo, en situar al grupo generacional en la tradición literaria y cultural española:

La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje; intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco ya iniciado en Cataluña, y publica, dedicado al pintor cretense, el número único de un periódico: *Mercurio*; rehabilita a Góngora – uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía conocer al poeta cordobés-; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela *Camino de perfección*; siente entusiasmo por Larra y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, de acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad. La generación de 1898, en

suma, no ha hecho sino continuar el movimiento ideológico de la generación anterior: ha tenido el grito pasional de Echegaray, el espíritu corrosivo de Campoamor y el amor a la realidad de Galdós. (Azorín, 1961b: 27)

Respecto a la selección de la fecha, Azorín no considera que sea el inicio de la literatura regeneradora que no “es sino una prolongación, una continuación lógica, coherente, de la crítica, política y social que desde mucho antes a las guerras coloniales venía ejerciéndose. El desastre avivó, sí, el movimiento; pero la tendencia era ya antigua, ininterrumpida” (Azorín, 1961: 20).

El texto de Azorín de 1913 fija el concepto Generación del 98 aplicado a la literatura, cuyo hallazgo encontró enseguida un amplio eco y no tarda en consolidarse en el discurso crítico relativo al novecientos y al período modernista, asentando la voz del 98 como la predominante en la historiografía española del XX. Si se analiza el empeño del autor en situar el 98 en la senda de la tradición literaria española, podemos afirmar que existe una pretensión de canonizar el grupo y su producción literaria, así como de favorecer su integración en la historia de la literatura, entendida como “historia de la conciencia nacional o de los rasgos (culturales, lingüísticos y hasta raciales) que individualizan e identifican a toda comunicad nacional. Es el modelo principal que ha inspirado a los grandes autores de historias literarias del siglo XIX en la composición de sus obras” (Ceserani, 2004: 192).

El modelo generacional permitía trazar una continuidad del discurso nacional que el marbete modernismo – siempre sospechoso de extranjerizante – no permitía. Además, la fecha del 98 evocaba la concienzación patria y el orgullo herido que convenía a la hora de fijar una literatura de marcado cariz autóctono. Por eso, esta noción estuvo amparada por un importante discurso crítico – e ideológico – que posibilitó que quedase fijada como la nomenclatura canónica para referir el período de inicios de siglo hasta la irrupción de la vanguardia.<sup>[13]</sup>

---

<sup>13</sup> “A la zaga de la “teoría de las generaciones” de Ortega y Gasset, la del 98 se convirtió en el punto de partida sacral de una reordenación generacional de la literatura española. Pasando por alto el plazo mecánico de quince años que Ortega y Gasset había creído encontrar en el cambio de las generaciones que ya no lo eran ni por las características que habían descrito para calificar la Generación del 98 como tal (una formación común, un Führer común, una experiencia histórica común: eran, por lo

Una de las primeras y principales aportaciones teóricas a la etiqueta ideada por Azorín fue el artículo de Pedro Salinas en la *Revista de Occidente*, en 1935, “El concepto de generación literaria aplicada al 98”, en el que revisaba la validez de los principios de Petersen para establecer el grupo generacional del 98.<sup>[14]</sup>

Posteriormente, en 1947, Laín Entralgo (1997) aborda de manera amplia y monográfica la cuestión del 98. Sitúa de forma clara el noventa y ochismo en torno a la cuestión nacional y el paisaje castellano como la expresión de su esencia:

Drama y ternura, he aquí los dos componentes de la emoción que este paisaje despierta en los penetrales de nuestra alma. Nos parece ver al Cid volviendo del combate: un Cid adusto, grave, la sangre hasta el codo, que acaricia con su diestra cruenta la cabeza triste de una niña abandonada. (*Íbidem*, 1997: 31)

La alusión al Cid, si se tiene en cuenta la relevancia histórica del personaje y el valor fundacional del *Cantar*, sitúa los textos del grupo en la continuidad de la herencia literaria y cultural, como de hecho lo explicita a propósito de los poemas de Machado, cuya descripción de

---

demás residuos de la historiografía literaria positivista alemana que se guiaba por lo heredado, lo aprendido y vivido), ni por el lapso de quince años: la generación de 1868 y la generación de 1927, a la que siguieron otras generaciones igualmente irregulares dentro del esquema establecido para la del 98, esto es, la del 36 y la del 50. Con *La Generación del Noventa y Ocho* (1954), de Pedro Laín Entralgo, ésta llegó a ser un monumento nacional de la nueva era imperial y católica, masculina y “entrañable” en la que Guillermo Díaz Plaja llevó a la culminación el “conflicto” entre dos espíritus” de Salinas: en su Modernismo frente a Noventa y ocho (1951), y fundando en fuentes teóricas especulativas y fascistoides.” (Gutiérrez Girardot, 1983: 13). Blasco (1998: 4) y Gracia (1997: 162) también mencionan el componente ideológico – franquista – que inspiraron los textos fundacionales de la teoría noventa y ochista.

<sup>14</sup> La metodología empleada por Salinas se explica por la utilización del paradigma positivista aplicado a la historia de la literatura: “Com a passagem do romantismo ao positivismo, que é um aspecto marcante da evolução da história literaria ao longo do século XIX, dá-se um abandono progressivo da propensão especulativa e da herança do romantismo teórico em nome da pesquisa dos factos e do seu agrupamento em modelos historiográficos de teor cientista. Deste modo, os suportes discursivos e conceptuais hegelianos esvaziam-se progressivamente” (Cunha, 2002: 35).

los campos de Castilla expresan “una visión de la España presente, una imagen de la España pretérita y un sueño de una España futura” (*Íbidem*, 1997: 44).<sup>[15]</sup>

Por lo tanto, se produce una simbiosis entre literatura y territorio que cristaliza en el elemento denominador de dicho grupo:

Todos ellos nos han hecho ver y sentir el paisaje castellano. Volvamos a preguntarnos. ¿Quiénes son estos hombres? ¿Qué traen en sus almas? ¿Qué parecido tienen entre sí, si tienen alguno distinto de su amor a los campos de España?

Una primera respuesta puede darse. Son todos ellos hombres cuya conciencia personal y española despierta y madura entre 1890 y 1905. Con Miguel de Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Pío Baroja, Valle-Inclán y Menéndez Pidal están, precediéndoles en algo o subsiguiriéndoles en poco, Ángel Ganivet, Ramiro de Maeztu, Jacinto Benavente, Ignacio

---

<sup>15</sup> “Lejos todavía de este desarrollo historiográfico del concepto, habrá que recordar que uno de los más prolíficos ensayistas de la posguerra y antiguo director de la Editora Nacional, Pedro Laín Entralgo, hizo de su propia generación en los años cuarenta un descendiente directo del fin de siglo. La acuñación de “nietos del 98” identificaba y, sobre todo, legitimaba un nuevo grupo de filiación falangista – además de franquista-, pero sancionaba sin dudas también la existencia de una generación del 98 con la que estaba emparentada genéticamente la nueva España (y en algunos casos, como el de Ramiro Maeztu ideólogo, era redondamente cierto.)” (Gracia, 1997:162). Esta consideración de los hombres del fin de siglo, del “98”, no fue, de todos modos, unánime en la crítica de posguerra, ya que existió una corriente en contra que contraponía la visión negativa y derrotista de la Generación del 98, en contraposición al vitalismo y pragmatismo del estado nuevo: “La generación del 98 fue, en estos primeros años de posguerra, objeto y víctima propiciatoria de comentarios y denostaciones. Cuando en 1945 sacó Pedro Laín Entralgo su libro *La generación de 1898*, en cuyo prólogo (“epístola” a Dionisio Ridruejo)” se reconocía una triple deuda – idiomática, estética y española – contraída por los hombres del autor con estos egregios compatriotas, no faltaron, junto a favorabilísimas acogidas, quienes como Domiciano Herreras, vigilante exigente de la más incontaminada ortodoxia doctrinal, reprobará a Laín el gasto de su tiempo y talento ocupándose de tal asunto – “Yo pienso que tienes tu cultura y tu sagacidad mental para empresas más altas” –. Recuerdo, asimismo, la extensa serie titulada *El 98. Introducción al estudio hostil de una generación inútil*, obra de José María de Vega, que vio la luz, a partir del 16 de noviembre de 1943, en *Juventud*, semanario del S.E.U.” (Martínez Cachero, 1997: 74).

Zuloaga, Manuel Machado, los hermanos Álvarez Quintero, Manuel Bueno, Silverio Lanza, tal vez Darío de Regoyos, el pintor impresionista de Castilla. (*Íbidem*, 1997: 51)

Una vez identificado el grupo y el elemento definidor, pasa a discutir la pertinencia del término Generación del 98, para lo cual efectúa un repaso por las definiciones del concepto realizadas por Azorín, las observaciones de Unamuno y se detiene en las objeciones de Baroja y Maeztu acerca de su validez y oportunidad. Ambos (*Íbidem*, 1997: 59) niegan tanto la existencia de una generación, como la inexactitud de 1898 para definirla.

Pese al rechazo expresado por dos destacados miembros del grupo, el autor prioriza, sin embargo, la oportunidad terminológica – en función de las conveniencias ideológico-políticas mencionadas-, en coherencia con la continuidad histórica que pretende establecer, para “llenar un hueco, como dice Baroja, en la visión de la España contemporánea, cuando tantas y tales cosas se han dicho en torno al tema, al mote (*Íbidem*, 1997: 61)”, de modo que para algunos “es un concepto historiográfico, para otros una simple etiqueta ordenadora o polémica, para otros un término con el que nos entendemos acerca de algo, como acertadamente dice Dolores Franco, antologista del grupo. La idea de una “generación del 98” se ha hecho ineludible e insustituible” (*Íbidem*, 1997: 63).

En consecuencia, Laín Entralgo mitiga los problemas teóricos y críticos que pueda suscitar el concepto y lo acoge por la necesidad existente a la hora de acotar un período, un movimiento y una generación. Situado el problema y defendida su validez, aborda la estructura y caracterización del grupo. Sintetiza, asimismo, las aportaciones realizadas por Fernández Almagro y Salinas (refiere la aplicación al grupo de los criterios de Petersen).

Finalmente, reflexiona acerca de la constitución de la generación a través de cuatro ejes: el geográfico, el cronológico, el temático y el convivencial. Concluye que la indefinición es el elemento común a todos ellos; sin embargo, finaliza como había comenzado, enfatizando la esencia española del grupo:

Aquí comienza el verdadero problema, el problema central de la generación del 98. Todos esos hombres son distintos entre sí. Difieren

entre sí por el nacimiento, por el temperamento, por la vocación, por la educación familiar y universitaria. (...) Todos distintos. Y, sin embargo, todos parecidos, todos emparentados por un sutil vínculo histórico. (*Íbidem*, 1997: 81)

A excepción del comentario de Fernández Almagro, en el texto de Laín Entralgo no se hace referencia alguna al modernismo; sin embargo, Salinas, tras haber abordado la cuestión del 98 en el artículo antes citado, retoma el asunto del 98 en los dos primeros capítulos (“El problema del modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus” y “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98”<sup>[16]</sup>) de su libro *Literatura española del siglo XX* (Salinas, 1970), en los que centraba la cuestión entre una división entre el modernismo y el 98.

De nuevo late la pretensión de fijar un término claro y unívoco para construir una historia de la literatura española; si bien, Salinas es consciente de que para ello no puede soslayar el debate habido y la tradición crítica existente en torno al modernismo. De ahí que centra el primer capítulo en analizar la relación entre este concepto y el de Generación del 98.

Remonta el origen de ambos movimientos al período común de 1890 y a la insatisfacción generada por el estado de la literatura. La reacción ante el descontento artístico se concreta en dos vertientes: la estética, en América, y cuyo representante es Rubén Darío, y la filosófica, pedagógica y política, además de literaria, en España, cuyas cabezas visibles son Giner de los Ríos, Costa y Ganivet. Huelga decir que, para el autor, la primera se corresponde con el modernismo y la segunda con el 98.

Si el modernismo, según Salinas, se caracterizó por su carácter expansivo, universal y transfronterizo (panamericano) y por resultar una síntesis de la literatura europea del XIX, del romanticismo al decadentismo; la Generación del 98 sobresale por su aspecto concentrativo, por situar a España en el centro de sus preocupaciones y por realizarlo con una actitud analítica

Ello motiva que, aun a pesar de la convivencia temporal y los contactos que se establecen con Rubén Darío como vértice, exista una clara bifurcación y diferenciación entre la poesía americana

<sup>16</sup> En este segundo apartado reproduce el artículo de 1935.



(modernismo) y la española (noventayochismo), que se marca y acrecienta entre los años 1910 y 1915. En este caso, la vocación universal, cosmopolita y jubilosa del modernismo se sustancia en una expresión artística orientada por el cromatismo, la sonoridad y la forma, mientras que los “tristes y ensimismados” hombres del 98 construyen una “poesía de lo vulgar” en la que se vuelca un circunspecto examen de conciencia sobre España, con el paisaje castellano como más lograda metonimia.

Incluso, si alguna veleidad modernista hubo en la juventud de ciertos escritores, ésta ha sido abandonada en el quinquenio mencionado. Interpreta, en consecuencia, la adopción de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez como un cansancio de la rica sensualidad del modernismo y los autoretratísticos versos de Antonio Machado en *Campos de Castilla*, como una huida del esteticismo novecentista:

¿A qué apuntan estas palabras de Antonio Machado? Ninguna otra “moderna estética” imperaba en España cuando escribió estos versos sino el modernismo. No había más cosmética ni más afeites que los que por aquel entonces empleaban pródigamente los poetas modernistas. Y en cuanto a la expresión “el nuevo gay trinar”, no cabe duda de que el modernismo era el único estilo nuevo que se alzaba en el horizonte literario. Machado señala claramente con estas palabras su apartamiento de la poesía del instante. Y es de notar cómo por detrás de los vocablos que emplea Machado para designar la moda ambiente, “afeites”, “cosmética”, “gay trinar”, vibra un matiz calificativo levemente desdeñoso. El esteticismo modernista se le representa al austero y viril poeta andaluz-castellano como cosa de tocador, o como inconsecuente trino de pájaro. (Salinas, 1970: 20)

Obedece, pues, el equívoco entre modernismo y 98 a la convivencia entre ambos movimientos, merced al estado de ánimo generado en el Fin de Siglo y al entusiasmo con que se acoge la poesía de Rubén:

Mi tesis no es que España rechazara el modernismo de buenas a primeras. El modernismo fue aceptado y cultivado varios años, y entonces es cuando nace la confusión que tratamos de deshacer. Se dio por supuesto que el modernismo era la expresión cabal de lo que la nueva generación quería en literatura, y se dijo que América había conquistado a España. Pero muy pronto los auténticos representantes del espíritu del

98 percibieron que aquel lenguaje, por muy bello y seductor que fuese, no servía fielmente a su propósito y que en sus moldes no podría nunca fundirse su anhelo espiritual. Era, sí, un lenguaje innovador, una revolución, pero no *su* revolución. Descubrieron la contradicción radical que latía entre lo que el modernismo significaba de afirmación materialista, sensual y despreocupada de la vida, y el austero y grave problematismo espiritual del 98. (Salinas, 1970: 23)

En el segundo capítulo recoge, de hecho, esta idea y la afirma como elemento caracterizador del grupo, según la aplicación de los principios de Petersen, al identificar el modernismo como el lenguaje generacional del 98:

Indispensable es también, según Petersen, para que exista una generación, que se dé un “lenguaje generacional”, entendiendo el lenguaje en su acepción más amplia (...). Creo que el concepto de lenguaje generacional es de sumo valor para nuestra historia literaria. Se ha intentado dar como denominación equivalente a la generación del 98 la del modernismo. Me parece erróneo: el modernismo, a mi entender, no es otra cosa que el lenguaje generacional del 98. Así se justifica su origen americano y su gran desarrollo en aquel continente. (*Ibidem*, 32)

Los argumentos aportados por Salinas no diferían, por lo tanto, de la crítica estereotipada del modernismo en los inicios de siglo: origen y esencia foránea, en este caso identificada únicamente con América, movimiento exclusivamente formal y ajeno a las preocupaciones políticas y filosóficas inmediatas.

La dicotomía planteada por Salinas es seguida por Díaz Plaja en su libro *Modernismo frente a Noventa y Ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX* (1951) – (Díaz Plaja, 1979), sólo que ya no refiere dos movimientos que se distancian progresivamente, sino, tal como refleja el título, claramente diferenciados en su origen, cuando no antitéticos:

Este período – bien lo sabe el lector – puede, en términos generales, agruparse bajo las dos rúbricas que titulan el libro. Acontece, empero, que una de las dos denominaciones – Noventa y Ocho – continúa extraordinariamente viva en la atención general, mientras la otra – la del Modernismo

– ha dejado de ser estudiada, por lo menos en la medida que su importancia merece. Más todavía – y más injustamente–: la noción de Noventa y Ocho arrastra y absorbe, en muchos trabajos críticos, la idea de Modernismo.

Lo que sucede tiene una sencilla explicación: la problemática del Noventa y Ocho, de índole extraestética, sigue vigente y sus escritores mantienen su alto papel de oráculos; mientras el Modernismo, actitud meramente estética, ha dejado de tener – por imperativo de los cambios del gusto literario – una presencia real en las letras hispánicas y ha pasado a ser para la crítica de hoy la Cenicienta de este período. (Díaz Plaja, 1979: XIX)

Fundamenta Díaz Plaja su teoría en la delimitación de una nítida frontera que separa escritores, revistas y publicaciones de ambos movimientos. Si bien, el cruce de los diversos campos conlleva algunas contradicciones, sobre todo al intentar justificar la correspondencia entre revistas y escritores, cuya integración de modernistas y noventayochistas genera, incluso, la sorpresa del propio autor.<sup>[17]</sup> Establece tres claves discriminadores, la biológica, la concepción espacial y la concepción temporal. Respecto a la primera, cifra en la condición viril / femenil la respectiva distinción entre noventayocho y modernismo, argumento que sería ampliamente refutado y rebatido en textos posteriores. Añade, respecto a la concepción temporal, que el noventayochismo se caracteriza por una pretensión de temporaneidad, mientras que la fugacidad modernista opta por la instantaneidad. Como Laín Entralgo, observa que, ante la querencia de mediterraneidad del modernismo, los hombres del 98 mantienen su fidelidad al paisaje castellano.

Por último, pese a que el título parece advertir una cierta equidistancia entre ambos elementos, ya se ha visto en la cita extraída del prólogo que el tono último del ensayo desequilibra la balanza a favor de

<sup>17</sup> Este aspecto fue ampliamente rebatido y contestado. Por ejemplo, McDermott (1993: 257) refuta la simplificadora teoría de Díaz Plaja y niega la filiación modernista / noventayochista, representada en las colaboraciones periodísticas del momento: “Efectivamente, todos los jóvenes escritores radicales a la vuelta del siglo eran hombres modernos en busca de un alma y de un estilo, reaccionando ante una crisis doble, política y filosófica, nacional e internacional. Todos noventayochistas, todos modernistas”.

las sensibilidades atribuidas al noventayochismo e incurre, respecto al modernismo, en los excesos que la crítica antimodernista había vertido cincuenta años antes:<sup>[18]</sup>

Es absolutamente claro que el Modernismo adopta una actitud pasiva y cerrada ante los males colectivos. Mientras el Noventa y Ocho sigue en la brecha política, si no con homogénea, con tenaz actitud exasperada, el Modernismo se instala en los cafés para cantar, cada vez con mayor monotonía y negligencia mental, temas meramente decorativos que se repiten hasta la inanidad. Los nombres de Villaespesa y Carrère bastarán como ejemplo. (Díaz Plaja, 1979: 213)

La tesis defendida por Díaz Plaja tal vez motiva la orientación del texto de Salinas “La literatura novecentista”, integrado en su libro *Ensayos de Literatura Hispánicas* (Salinas, 1958), en la que, como se ve, opta por una denominación genérica, el Novecientos, frente a la bipartita de 1948. Precisa que las dos direcciones de dicho período no deben ser observadas como tendencias “divergentes” o “exclusivas”, “porque salvo en algún caso excepcional, todos los nuevos escritores participan en su estructura espiritual de esos dos elementos constitutivos de la generación, y son un tanto “98”, y un tanto “modernistas”. Lo que varía, únicamente es la proporción” (Salinas, 1958: 291). Hay, por lo tanto, una clara reacción a la división cerrada y maniquea que había establecido Díaz Plaja y a la consideración del modernismo como un movimiento menor y residual.<sup>[19]</sup> Aunque Salinas insiste en la diferenciación de

<sup>18</sup> En estas mismas páginas, Serrano Alonso advierte el contagio de tono y estilo entre la sátira chusca y peyorativa antimodernista y los ensayos y artículos críticos sobre el mismo tema.

<sup>19</sup> La argumentación de Díaz Plaja recibió numerosas y aceradas críticas en textos posteriores. Por ejemplo, Ferreres (1964: 14) refiere las excesivas extrapolaciones del ensayo: “Para él son dos escuelas antagónicas, en la que una, el noventa y ocho, representa lo masculino, y la otra, el modernismo, lo femenino. Distinción poco afortunada e impropia por muchos distingos psicoanalistas que se le pongan. Esta clasificación (como la que dió otro señor), éste al margen de la literatura, de que Renacimiento es lo femenino y Barroco es lo masculino, que pronto ha arraigado entre los diletantes, no hace más que crear confusión y se sale de la crítica puramente literaria”.

ambas denominaciones, late un cierto reconocimiento al modernismo, del que destaca la huella dejada en la poesía del 98:

Si no llegó a calar en la literatura española la actitud esteticista y artificiosa del modernismo ante los valores vitales, y si la mayoría de los autores españoles siguieron firmes en su posición humana “eternista”, conforme al dicho de Unamuno, no es menos verdad que una cuantiosa porción de modernismo quedó integrada en la literatura española, y muy para bien de ella. Es imposible hacer nómina de los beneficios que de él derivaron, pero cuatro hay que se dejan computar a primera vista: la liberación del casticismo académico y de la bajeza estética de la Regencia; la incorporación a lo español de la tradición moderna de la literatura universal, cuyos grandes autores del siglo XIX aún se tenían por el público en concepto de revolucionarios o extravagantes, y que ahora cobran rango magistral de nuevos clásicos; la afinación y acrecimiento considerables de los recursos de la expresión poética; y el sentido de colaboración de muchas literaturas nacionales, la española y la de los países americanos, en una obra común, la forma innovadora. (Salinas, 1958: 302)

Hay en este punto, un cierto distanciamiento de lo expresado por el propio autor en 1948. No deja, además, de tener su importancia la incidencia en la dimensión universal que el modernismo aporta a la literatura española, ya que precisamente este fue el principal argumento que se utilizó para rescatar y preponderar el modernismo como denominación privilegiada de la literatura del Novecientos.

### 3. El modernismo y la renovación universal de las letras

A medida que fue perdiendo fuerza la idea maniquea de dos movimientos coincidentes en el tiempo, pero divergentes en sus objetivos y contenidos, fue también menguando la posición hegemónica del 98 y ganando terreno el modernismo como expresión genuina del Novecientos. Juan Ramón Jiménez y Ricardo Gullón fueron los principales artífices del rescate historiográfico del movimiento de finales de siglo, y con ello anhelaban recuperar el carácter universal de la literatura española y despojarla del casticismo y nacionalismo que había acompañado la fundamentación crítica del noventayochismo.

No resulta casual que esta idea germinase durante la estancia de ambos en los Estados Unidos, pues el término permitía una correspondencia temporal con la literatura europea y americana del momento, en a que el concepto *modernism* estaba ampliamente asentado en la crítica angolosajona. Para ello, simplemente rescataron los textos críticos del Fin de Siglo, que permitían establecer las sinergias necesarias entre la producción artística autóctona y foránea.<sup>[20]</sup> Asimismo, el cariz autárquico y el acervo nacionalista que caracterizaban el régimen franquista, suponía una motivación añadida para apostar por una vertiente universal y abierta de la cultura española.<sup>[21]</sup>

Pero, antes de adentrarnos en los pormenores de las ideas de Juan Ramón y Gullón, es preciso hacer mención a un libro que resulta crucial en la fundamentación teórica de ambos. Se trata de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de Federico de Onís, publicada en Madrid, en 1932 (Onís, 1932). Según expone en el prefacio, Onís pretende en esta antología “recoger y ordenar la poesía de la época modernista” (Onís, 1932: xx). A su juicio, a diferencia de lo defendido por las teorías noventayochistas, no se puede interpretar la literatura de esta época – la modernista – por los modos literarios que en ella prevalecieron, ni tan siquiera por el espíritu que una figura tan relevante como Rubén Darío puso en circulación en ese período. Así, frente a la reducción formal que el Manuel Machado de 1914 y la crítica posterior había realizado del movimiento, para Onís (1932: xv) “el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las

<sup>20</sup> Además, si el XIX había visto el auge de las literaturas nacionales, a partir de la segunda mitad del XX el modelo entra en crisis, en favor de los estudios de literatura comparada. En este sentido la posición de Juan Ramón y Gullón favorecía el punto de partida adoptado: “A vocação da Literatura Comparada parece ser assim a afirmação de um cosmopolitismo militante, como para Étiemble (1963), para quem ela é sobretudo um modo de abertura política ao universalismo histórico, linguístico e intelectual. Este objetivo realiza-se porque em muitos casos o próprio comparatista se encontra situado numa encruzilhada de duas ou mais nações, de que pretende ser mediador e conciliador” (Cunha, 2005: 319).

<sup>21</sup> “Desde esa lógica interna resulta rentable examinar el origen de unos planteamientos historiográficos que han llevado en los últimos años a la construcción de una nueva mirada sobre el fin de siglo. Para nada cabe calificar sus resultados de antifranquistas o cosa parecida, pero sus orígenes sin embargo están en esa resistencia intelectual” (Gracia, 1997: 163).

letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy”. De modo que rescataba la dimensión social del cambio, tal como había defendido la crítica inicial en sus orígenes, y por lo tanto, hacía prevalecer la continuidad de los caminos abiertos por el movimiento a la naturaleza cambiante que su semántica expresaba.

Incluso, si se había insistido en la naturaleza extranjerizante del modernismo, el autor defiende que es el primer momento de independencia literaria tanto para la poesía americana, como para la española.

Identifica, en el marco temporal seleccionado, tres períodos: a) el triunfo modernista (1896-1905), definido como un nuevo romanticismo que reacciona contra el realismo imperante y un fuerte deseo de originalidad, comparable a la vertiente creativa del Siglo de Oro; b) el postmodernismo (1904-1914) resulta una reacción conservadora al modernismo “que se hace retórico como toda revolución literaria triunfante (*Ibidem*, 1932: xviii) y, finalmente, c) el ultramodernismo (1913-1932) que incluye la literatura de vanguardia.

Nótese que el período y la descripción de lo que da en llamar el postmodernismo coinciden con el período y actitudes que terminan desembocando en la génesis de la Generación del 98, pero Onís no lo desvincula del movimiento original y lo explica por la dinámica interna del campo literario. Por eso advierte, pese a las exigencias organizativas de la antología, que la mayoría de los escritores seleccionados se adscriben únicamente a una de las tres categorías por razones organizativas, pero, en realidad, el conjunto de su obra resulta transversal a los demás períodos.

No existe en toda la antología mención alguna al 98 y figuran como escritores del modernismo triunfante: Unamuno, Villaespesa, los Machado, Marquina, Pérez de Ayala y Valle-Inclán.

La división periodológica que Onís realiza tendrá una notable influencia en Juan Ramón Jiménez. El libro del poeta onubense *El Modernismo. Notas de un curso (1953)* (Jiménez, 1962), editado por Ricardo Gullón, transcribe las conferencias y lecciones impartidas por Juan Ramón en Puerto Rico, en 1953, a partir de los apuntes de Zenobia Campubrí.

En el texto se reproduce el índice de la antología de 1932 y se desarrollan varias de las ideas adelantadas por Onís, cuyo reconocimiento hace Gullón explícito en el prólogo del ensayo (Jiménez, 1962: 10). Además, las clases están repletas de referencias constantes al libro.

Juan Ramón insiste en la dimensión epocal del modernismo, en la superación de las escuelas y tendencias formales y en la búsqueda constante de la renovación que, teniendo su origen en la teología, se extiende al ámbito artístico. Refiere que, contrariamente a lo expresado por Onís, no podemos hablar todavía de postmodernismo, ya que aún nos encontramos bajo el dominio de la era modernista:

No hay postmodernismo, estamos en pleno modernismo. Eliot dice que es un simbolista siendo un hombre del momento actual. Dante escoge primero qué [clase de] dialecto italiano le serviría. Sigue siendo tan importante como el primer día. Hoy, en Francia, sigue influyendo mucho más que los poetas que vinieron después. Ahora no hay retorno a los moldes antiguos. Sigue el modernismo. (Jiménez, 1962: 171)

La referencia a Eliot subraya la dimensión universal de la que pretende dotar a las letras españolas, pues el modernismo refuerza este carácter por su correspondencia con otros sistemas literarios. Por eso, desmonta el mito de la Generación del 98, que queda reducido a una vertiente política del movimiento literario modernista.<sup>[22]</sup>

El amplio marco cronológico establecido se corresponde con el diverso elenco de escritores que adscribe a este período. A los ya sabidos de Manuel Machado y Valle-Inclán, añade los de Antonio Machado y Unamuno a los que dedica varias lecciones.

Ricardo Gullón, responsable de la edición del texto, publica varios ensayos, centrados en desarrollar su idea de modernismo, en consonancia con la defendida por Juan Ramón. Al fin y al cabo, la recopilación de las lecciones juanramonianas consistía antes en la difusión de las ideas claves, propias de unos apuntes, que en un desarrollo teórico e hilvanado de la cuestión. Consciente, por lo tanto, de que Juan Ramón había reformulado la interpretación del Novecientos español, decide

<sup>22</sup> “[Libro de] Laín Entralgo no se puede recomendar, aun cuando tiene partes muy importantes, porque da entrada a escritores según [las] opiniones políticas.” (Jiménez, 1962: 99).



ampliar y dotar de consistencia argumental las tesis del Nobel. Ante todo aquellos aspectos que suponían una alteración sustancial de la línea crítica predominante hasta el momento, tales como la adscripción de Unamuno al modernismo y el alcance de este concepto, no como un movimiento, sino como una época que se prolongaba hasta el presente de las conferencias puertorriqueñas.

Anticipando estas cuestiones ya en el prólogo a la edición de los apuntes de Juan Ramón, publica en 1963, *Direcciones del modernismo* (Gullón, 1990). En este ensayo justifica la amplitud cronológica adelantada por Juan Ramón, por la unidad que todos los escritores del período manifestaron en el alejamiento del pasado más inmediato. Por eso advierte que “el modernismo literario no debe ser considerado como un bloque monolito en que las tendencias y las personalidades se reduzcan a un programa y una actitud” (Gullón, 1990: 14).<sup>[23]</sup>

El alcance que adquiere el modernismo implicaba integrar figuras hasta el momento alejadas – e incluso beligerantes – del cerco modernista. Por ejemplo, ya se ha dicho, Unamuno. Aduce el autor que se debe a la aversión que don Miguel tenía a todo encasillamiento pero que tanto sus actitudes como sus textos literarios participan de la misma sensibilidad:

Lo multiforme y rico de la obra unamuniana permite encontrar en ella puntos de contacto, fragmentos que revelan la impronta modernista; aunque Unamuno se creyera adversario del modernismo, no dejó de sentir en obra y espíritu el contagio del poderoso fenómeno epocal. Nadie negó más vigorosamente los dogmas; nadie sistematizó con mayor energía su anti-conformismo, su heterodoxia religiosa o estética.

Si en la poesía unamuniana se advierten, entre oposiciones flagrantes, coincidencias inesperadas, en la prosa surgen también, del modo más inopinado, ecos de la renovación modernista. Sus novelas son absolutamente nuevas, y para que pudieran circular sin protesta de la beocia, hubo de llamarlas “nivolas” (...)

<sup>23</sup> Más adelante, minusvalora los tópicos asociados a la retórica modernista: “El cisne pudo ser, a lo sumo, emblema transitorio de una modernidad que halló en las mitologías el atajo para llegar al fondo de su diferencia. Esta diferencia en cuanto en verdad separa a los modernistas de sus predecesores: a Martí de Olmedo, a Rubén de Bello, a Unamuno de Campoamor.” (Gullón, 1990: 35).

La exclusión de Unamuno se debe en parte a quienes piensan, y son muchos, dentro y fuera de España, que el modernismo es opuesto al noventayochismo, en donde incluyen a don Miguel. Díaz Plaja, en *Modernismo frente a Noventa y ocho* (desafortunado título), sostiene la tesis disociadora, pero sus argumentos se vuelven contra él. (*Ibidem*, 1990: 21)

Alude a la distorsión que el término 98 y, en concreto la tesis de Díaz Plaja, introdujo en la consideración de dicho período, ya que para él el 98 es únicamente una corriente política y social, dentro de un amplio movimiento cultural.

Establecida la dimensión epocal, faltaba únicamente su inclusión en el discurso historiográfico, así explica que “modernismo, como se diría romanticismo, renacimiento o barroco” (*Ibidem*, 1990: 28); por lo tanto, en última instancia, Gullón procura también reubicar el concepto modernista, situándolo en el centro del sistema literario, y en la continuidad histórica, sólo que con un paradigma y parámetros alejados del noventayochismo. Estos se constituían, al igual que el romanticismo y barroco mencionados, en el marco de conceptos compartidos por más de un espacio cultural. Así, como se ha argumentado, el modernismo poseía esa capacidad, de la que carecía el discurso generacional, centrado exclusivamente en la producción doméstica. De modo que en las páginas del libro se establecen relaciones, por ejemplo, con lo ocurrido en los mismo términos en la novela rusa (*Ibidem*, 1990: 29) y con una propuesta del modernismo, como una superación de tentaciones localistas:

Y quizás llegó la hora de preguntarse si el modernismo, como dicen los doctores de su ley, señala el momento en que la literatura hispanoamericana llega a la mayoría de edad y logra su independencia intelectual respecto de la “Madre Patria”, o si constituye, en su aspecto afirmativo, la iniciación de un nuevo y fructífero período en el cual los escritores españoles e hispanoamericanos van a integrarse en obra multiforme, pero en suma común, que podrá mostrarse como ejemplo de impulso colectivo, con raíces nutricias en tierras muy diversas, hacia una variadísima comunidad de creación.

Si se acepta este parecer (al menos como hipótesis de trabajo, pues en modo alguno aspira a ser recibido como un dogma), veremos cómo van superándose los osados, confusionarios provincianismos de los

historiadores empeñados en arrimar el ascua modernista a la sardina de su parcialidad, y entenderemos también cómo el fin del poder político español sobre tierras americanas resultó condición inexcusable para que, sobre los escombros, pudiera forjarse la nueva y duradera fraternidad de la invención literaria y de la poesía. (*Ibidem*, 1990: 34)

Esta concepción extensa del modernismo, en términos cronológicos y canónicos, la traslada también al campo artístico, ya que menciona la modernidad de Falla o Picasso, tan genuina como la expresada en los textos literarios.

Extiende, por último, su ensayo a las direcciones que constituyen ese contenido multiforme que caracteriza el modernismo: indigenismo, exotismo, erotismo, orfismo, pitagorismo, espiritismo y teosofismo, eros y thanatos, el delirio y el simbolismo configuran las diversas, y a veces divergentes, vetas de la heterodoxia moderna.<sup>[24]</sup>

Con el elocuente título de *La invención del 98 y otros ensayos* (Gullón, 1969), vuelve sobre la cuestión y desgrana los motivos que, a su juicio, invalidan conceptual e históricamente dicho término. No duda, de hecho, en calificar el hallazgo de Azorín como “el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo” (Gullón, 1969: 17). Parte de la afirmación de Salinas, acerca del lenguaje generacional del 98, para reforzar la vertiente renovadora del lenguaje como elemento definidor del modernismo, que más allá del casticismo, vincula la producción literaria española con la correspondiente europea y americana:

De no fijarse suficientemente en la creación misma, de exaltar el españolismo frente al universalismo y de subrayar lo negativo con preferencia a lo positivo arranca el error llamado “generación del 98”. (Gullón, 1969: 10)

En paralelo a las publicaciones de Gullón, aparece el libro de Ferreres (1964), *Los límites del modernismo y del 98*, que, en esencia, sigue la línea argumental adoptada por Salinas. Los límites a los que se refiere el título se centran *grosso modo* en la categorización de los escritores de ambas actitudes literarias. Insiste, en la concepción armónica

<sup>24</sup> Véase (nota 6) la dimensión sincrética que, según Calinescu (2003: 82) tuvo el modernismo hispánico.

de Salinas, de dos movimientos afines, cuyo complicado deslinde dificulta la asignación de escritores a uno y otro bando. Rehúsa, por eso, la distinción realizada por Díaz Plaja y desmonta algunos de los tópicos como la utilización del elemento paisajístico (París-Madrid) o la influencia de los escritores franceses, por ser común a todos los escritores del período. Incluso la ruptura con el pasado literario, elemento vertebrador para Gullón de la filiación modernista, no parece ser tampoco un argumento válido en la caracterización entre modernistas y noventayochistas:

Los escritores modernistas y los de la llamada generación del 98 no rompen con la generación inmediatamente anterior a la suya, como he intentado demostrar en otra ocasión y hasta la admiran, y ésta es otra de las fallas a los requisitos que se exigen para que haya grupo generacional. No rompen (excepto Baroja), pero no les basta el mensaje y mucho menos la técnica literaria que les legan, y es Francia como en otras ocasiones, la que da savia, iniciativas a prosistas y poetas españoles del 98 y modernistas. (*Ibidem*, 30)

En definitiva, advierte la poca operatividad de las clasificaciones para definir cualquier período:

Las etiquetas preceptivas no cuadran bien en los humanos y los nuestros, que ahora nos preocupan: eran y son demasiado grandes para que quepan en los incómodos límites de un nombre común a todos, como si fueran minerales. Aun en esas clasificaciones generales a que se nos somete, ¡qué falta de precisión! (...) Porque en la *nuance*, el matiz, el detalle, en que tanto insistió el genial Paul Verlaine, lo único que individualiza y define.

Especialmente llamativa resulta la monografía de Shaw (1997), *La generación del 98*, publicada por primera vez en 1977, por proseguir, a contramano de las últimas aportaciones sobre el tema, el esquema utilizado por Díaz Plaja. Sorprende, todavía más, que en las sucesivas reediciones del texto, se mantiene sin matices los argumentos apuntados en la primera.

A pesar del debate crítico auspiciado a partir de los años 60, el autor se mueve en la convicción de que la Generación del 98 existió como grupo unificado, distinto al modernismo. Considera, de hecho,

acertada la distinción de Díaz Plaja, pese a las críticas formuladas por Onís y Juan Ramón Jiménez.<sup>[25]</sup> Explica que el modernismo tuvo su origen en Lationamérica y se reduce a una corriente estética de una gran influencia en los inicios de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Valle-Inclán, de la que se irían progresivamente distanciando.

De todos modos, para la edición de 1997,<sup>[26]</sup> introduce un capítulo XI en el que resume el debate crítico, habido hasta el momento en torno a ambos conceptos, consciente de que a las puertas del siglo XXI no podía obviar la discusión sobre la cuestión y realiza un balance de la misma. En dicho apartado, introduce, sin embargo, una sustancial modificación respecto a la concepción nacional del noventayochismo, que tradicionalmente había acompañado al término:

Mis propias conclusiones posiblemente resulten más claras. Creía yo entonces, y sigo creyendo ahora, que la aproximación al “problema de España” adoptada por los noventayochistas, precisamente porque derivaba de sus tensiones interiores, y no del estudio de la realidad económico-social objetiva, fue errónea. Pero, igualmente, quedo fiel a la opinión de que la presencia de una crisis espiritual en la Generación, en fecha tan temprana respecto al resto de Europa (donde se desarrolló claramente sólo después del trauma de la Primera Guerra Mundial), es lo que garantiza a sus miembros un lugar históricamente importante en la literatura europea del siglo XX. No se trata de su visión de España; se trata de su visión de la condición humana. Sin embargo, estoy de acuerdo con Ramsden, Díaz Plaja y otros, cuando escriben que, si bien entre los modernistas se advierte un estado de desorientación semejante al de los noventayochistas, la reacción de aquellos fue lo suficientemente distinta como para distinguir entre los dos grupos. (Shaw, 1997: 275)

---

<sup>25</sup> Al no mencionar en la bibliografía el texto de Onís en el que se apoya para mencionar los ataques al libro de Díaz Plaja, se supone que se trata de un lapsus del autor, ya que la antología de Onís precede a la monografía de Díaz Plaja.

<sup>26</sup> Tal vez la proximidad de la efeméride del 98 estimuló la reedición de la monografía y la insistencia en la defensa del noventayochismo. “La noción de “generación del 98” se convirtió de tan diversos modos en una sólida referencia de la historia intelectual de España. Y lo sigue siendo ahora mismo como se infiere de algunos títulos que, con notable oportunidad, han visto la luz en estas vísperas del centenario” (Mainer, 1997: 8).

#### 4. Modernismo y Generación del 98, hoy (la vuela pluma)

Las reediciones de la monografía de Shaw se explican por el importante desarrollo teórico que la cuestión ha tenido en los últimos 30 años y de la que dejaremos en este epígrafe un breve apunte sobre algunos de los textos y posicionamientos que prolongaron el debate y buscaron soluciones a la espinosa cuestión terminológica del Fin de Siglo. La posición de Gullón fue ganando sucesivamente terreno, aunque la manualística y los planes de estudio siguieron, en gran medida, perpetuando la hegemonía de la etiqueta generacional, o cuando menos, la división en dos actitudes y sensibilidades.<sup>[27]</sup> Contribuyó, sin duda, la lenta implantación de los estudios comparatistas – inspiradores, en cierta medida, en las definiciones de Juan Ramón y Gullón – en los programas universitarios.<sup>[28]</sup>

Sin embargo, los estudios teóricos acerca de este período se orientaron de forma decidida hacia la consideración universal del modernismo. Gullón (1980) reconoce la avalancha crítica en torno al tema:

En los últimos años, tanto en los países de lengua española como más allá y fuera de ellos, el interés por el modernismo ha crecido y sigue

---

<sup>27</sup> “El volumen de Díaz Plaja marcó un hito en la historiografía. El título ya era de por sí bien explicativo de su interpretación. Tuvo un gran éxito y marcó, además, a la manualística posterior. Después de él muchos estudios han seguido con ligeras modificaciones las huellas de Díaz Plaja. En la historia de la literatura española más extensa publicada en España con posterioridad a las tesis del mencionado autor, se defiende parecida interpretación; pero más bien que como enfrentamiento viene concebida la literatura española en torno a 1900 como un único árbol con dos ramas enormes.” (Llera, 1994: 112).

<sup>28</sup> “Los estudios de literatura comparada se han incorporado con mucho retraso a las universidades españolas. Si bien la labor investigadora desarrollada por algunos comparatistas, reconocidos dentro y fuera del país (basta pensar en Claudio Guillén), ha dado lugar a una cierta tradición en este tipo de estudios, no fue hasta 1990 que, desde el Ministerio de Educación y Ciencia, se establecieron las directrices generales para la creación de una licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. El primer centro universitario en ofrecer esta licenciatura fue la Universidad Autónoma de Barcelona, en el curso académico 1993-1994, al que siguieron las universidades de Valladolid, Granada, Extremadura y Barcelona.” (Ceserani, 2004: 256).

creciendo de modo sorprendente y hasta diríamos excesivo, en algunos casos, pensando en que ese interés no siempre es deseo de conocer lo que fue el fenómeno modernista, como reacción contra lo que vino después y, en bastantes casos, contra la marea politizante que amenaza anegar todo y arrasar los valores con que se identificaron los modernistas. (...)

A pesar del intenso esfuerzo crítico y de no escasas investigaciones en el pasado modernista, todavía ignorancias incomprensibles y extrañas confusiones enturbian el panorama. (Gullón, 1980: 5)

Por eso, en *El modernismo visto por los modernistas*, además de sintetizar lo defendido en ensayos anteriores, glosa los textos teóricos del modernismo incipiente, muchos de ellos olvidados y desconocidos, sabedor de que en ellos se encuentra la clave para entender, explicar y defender documentalmente la modernidad hispana.

Gutiérrez Girardot (1983), por su parte, asume el término y denuncia que, a pesar de los esfuerzos de Gullón, todavía sigue primando la inercia clasificadora del 98:

Y el esfuerzo de Gullón de ampliar y fundamentar las tesis de Federico de Onís y de Juan Ramón Jiménez y de considerar como modernista a los que se clasificaban como noventayochistas no logró imponerse, bien porque se continuaba con la división aumentándola con un nuevo modernismo español (Ignacio Prat, *Poesía modernista española*, Barcelona, 1978), o bien porque aunque se había puesto en tela de juicio la famosa generación (Abellán, Mainer) esta seguía viviendo como “grupo” puramente español, separado del Modernismo latinoamericano. La tesis del “conflicto entre dos espíritus” no fue puesta en tela de juicio y aunque se vió la fragilidad de la “invención del 98” (R. Gullón), la dicotomía ha sobrevivido. (*Íbidem*, 15)

Con todo, en su ensayo defiende un cambio de perspectiva, absolutamente diferente de lo realizado hasta el momento, que profundice en la línea comparatista “y que se abandonen los esquemas que hasta ahora han servido de instrumento de análisis, esto es, las reducciones nacionalistas, formalistas y generacionales, y que exploren los campos que abren la perspectiva comparativa y amplia” (*Íbidem*, 30). Por eso discrepa de las ideas defendidas por Gullón, ya que, a su juicio, han seguido los esquemas de la historiografía tradicional:

Además, Gullón opera con las categorías de la historia literaria tradicional, en especial, de su concepción sucesiva y lineal de los movimientos literarios. A eso debe su intento de “definición” del Modernismo, esto es, de reducir a una univocidad lo que no fue unívoco; (...)

Cuando asegura, por ejemplo, siguiendo a Onís y a J.R. Jiménez que el Modernismo es una “época” y una “actitud” y no una “escuela”, no hace otra cosa que barajar de otra manera los elementos que quién sabe en qué época moderna ha encontrado para caracterizar una “escuela”. Pues una “actitud” que responde y es expresión de una “época” es el presupuesto de toda “escuela”. (*Ibidem*, 17)

De ahí que la comprensión del fenómeno modernista pase por situar “las letras hispánicas de fin de siglo en el contexto europeo” (*Ibidem*, 7), y no desde una perspectiva colonizada, respecto a influencias que se terminan diseminando en la periferia, cuya naturaleza resistiría inexorablemente a las mudanzas habidas en el corazón del continente:

La colocación del Modernismo (y del 98) dentro de la lírica moderna exige la aceptación de un hecho simple, que no se puede corregir a posteriori ni condenar desde una perspectiva actual: el de la europeización. Curiosamente, los teóricos de la dependencia y los revolucionarios “tercermundistas” repiten hoy los argumentos de los conservadores y nacionalistas (como Ricardo Rojas) de fines de siglo para impedir cualquier cambio: la invocación a lo autóctono, el rechazo de lo extraño. (*Ibidem*, 21)

En 1993, Cardell y McGurik (1993) promovieron una nueva encuesta para esclarecer el todavía poco aclarado panorama sobre el modernismo. Aunque en uno de sus artículos Celma Valero advertía del avance de los estudios sobre la cuestión que se había producido en la última década:

Desde que Ricardo Gullón abriera una fecunda vía de acceso a la realidad vital y literaria de nuestro fin de siglo con *El Modernismo visto por los modernistas*, el panorama crítico sobre este período ha variado considerablemente. Los estudios generales y particulares sobre la literatura modernista se han multiplicado en los últimos años y han permitido, a



partir de enfoques muy diversos – estudios de poéticas, de símbolos, de métrica, de ideologías operantes, etc. – desterrar tópicos trasnochados y ofrecer una visión más desprejuiciada del fenómeno modernista. (Celma Valero, 1993: 25)

La idea de vincular esta iniciativa a las encuestas de 1902 y 1907 y, sobre todo, a las preguntas que en 1900 había lanzado Gómez Carrillo en las páginas del *Madrid Cómico* obedecen a la pretensión de recuperar la senda perdida del carácter universal del modernismo y despojarlo – vindicación hecha de Juan Ramón y Ricardo Gullón – de su carácter exclusivamente hispánico:

Queda claro que, para 1907, las filas antagónicas eran conocidas y la “guerra literaria” se había ganado a favor de los “modernos”. En el contexto del futuro debate sobre la identidad del marbete “modernismo” es de lamentar que haya omitido una posible comparación con las tendencias europeas – y es bien revelador, como veremos, que no lo hiciera – pero este hecho quizás explique la dirección que iría a tomar el análisis de este tema ya que, hasta nuestros días, las relaciones e historias críticas se han acostumbrado a considerar el modernismo como un fenómeno esencialmente hispánico y, en general, han rechazado la oportunidad de ubicarlo, como lo hizo Gómez Carrillo en 1902 y los editores de la presente colección, en un contexto cultural europeo comparativo. Paralelamente, en España se ha considerado el modernismo (con énfasis sobre escritores españoles) como un movimiento afrancesado y americanizado enfrentado a una literatura castellana y casticista, es decir, “modernismo frente a noventa y ocho”. (Cardwell, 1993a: 4)

Por su parte, el artículo de McDermott (1993: 229) desmonta uno de los puntos de la división efectuada por Díaz Plaja al apreciar la indistinta participación de “novetayochistas” y “modernistas” en las mismas revistas de la época. A su vez, Butt y Cardwell explicitan la asociación con el *modernism* para restaurar el carácter renovador y europeo del modernismo y lo deslindan de la corriente inicial, exclusivamente formal, de principios de siglo. De hecho Butt (1993: 39) reserva el término “modernismo” para referirse al movimiento inicial y utiliza el término inglés “con el significado que normalmente tiene en la crítica literaria de todas las lenguas europeas con excepción de

la Península Ibérica”.<sup>[29]</sup> A su juicio, la confusión crítica vino dada por un problema de homonimia:

El hecho fortuito de que la lengua castellana diera el nombre más bien impreciso de «modernismo» a un movimiento literario que, en otras lenguas europeas, probablemente se hubiera llamado «simbolismo», ha impedido que el hispanismo use el término «modernismo» con un sentido mucho más esclarecedor e iluminante, el de *Modernism* o *Modernismus*, y ha ocultado la filiación *Modernist* del modernismo hispánico. De haberse introducido el término *Modernism* en la crítica literaria hispánica, hubiera podido servir para denominar todo el replanteamiento de la relación entre experiencia y lengua literaria que caracterizó a la literatura castellana del período 1895-1936. Pero el temprano uso de la palabra «modernismo» en la crítica hispánica para denominar lo que no es más que un primer componente del *Modernism*, del alemán *Modernismus*, del ruso *Modernism* o del francés *Modernisme*.

Cardwell (1993b: 166) también advierte las diferentes órbitas del modernismo hispánico, pero opta por poner en relación las primeras tentativas estéticas con el alcance geográfico y conceptual del *modernism* también hispano: “Esta interpretación del modernismo comprende tanto el sentido genérico (“Modernism”, es decir, experimentación artística) como “modernismo” (simbolismo y decadencia)”.

Al margen de la tercera encuesta, Iglesias Feijoo (1995: 38) también se inclina por la vertiente europeizadora del movimiento y avisa, igualmente, de la engañosa polisemia del término modernismo:

En él se trata de abordar la relación de Valle, no ya con el Modernismo, sino con ese otro concepto que se acoge a diferentes nombres, pero que por economía cabe llamar sin más la «modernidad». Acerca del Modernismo español e hispanoamericano se ha profundizado bastante en las últimas décadas, de manera que hoy ya parece imposible identificarlo con un movimiento meramente esteticista o formalista, pero, con todo, aún resulta poco frecuente ponerlo en relación con la idea de modernidad, término que

---

<sup>29</sup> Utiliza en este caso un sentido restringido de la Península Ibérica, ya que en el caso de Portugal, el término modernismo tiene un alcance semejante al inglés.

expresa con eficacia la versión española de lo que en la cultura anglosajona se acoge al nombre de «Modernism». (Iglesias Feijoo, 1995: 38)

Nos acercamos al 98, año en el que proliferaron las iniciativas, a propósito de la efeméride. Con carácter general, se observa una marcada distancia con el término *Generación del 98*, cuando no franca animadversión. Por ejemplo, el congreso en la Facultad de Humanidades de Lugo, de la Universidad de Santiago de Compostela, se titulaba *Literatura modernista y tiempo del 98* (vid. Serrano Alonso, 2001),<sup>[30]</sup> sin rastro alguno del marbete generacional. En las páginas de sus actas, Iglesias Feijoo (2001:27) insistía en la asociación entre modernismo y modernidad, en la línea de lo expresado tres años antes.<sup>[31]</sup> A su vez, Germán Gullón (2001: 45) afirma que el marbete generacional ha ocultado y postergado la gran corriente de cambio que se produjo en torno al 1900:

La literatura española se aparta de las literaturas europeas, no tanto porque viviera una encrucijada cultural tan distinta a la del resto de las naciones occidentales, sino debido a que nuestros intelectuales la caracterizaron de una manera peculiar; en vez de poner el acento en los cambios profundos, lo pusieron en la situación política. El siglo XIX viene en la historia definido, caracterizado por lo exterior en lugar de lo interior.

La revista *Ínsula* dedicó ese mismo año dos números sucesivos al centenario del 98, el 613 y el 614. De especial interés resulta el primero en el que Celma Valero (1998: 3), su coordinadora, separa el hallazgo de Azorín de la crítica posterior sobre el concepto noventayochista.<sup>[32]</sup>

El éxito que ha acompañado al marbete inventado por Azorín para denominar a los escritores que comienzan su vida intelectual en los años de

<sup>30</sup> Serrano Alonso (2001: 145) documenta en las actas del congreso y en estas mismas páginas la batalla satírica que se libró en el Fin de Siglo entre las filas modernistas y la resistencia anti-modernista.

<sup>31</sup> Sin negar, por cierto, cierta cohesión existente en “los hombres del 98”, aunque de un cariz diferente al que habían advertido Laín Entralgo o Díaz Plaja.

<sup>32</sup> En todo caso, considero que pasa por alto la orientación conservadora de Azorín a la hora de fundamentar el concepto generacional.

transición entre los dos siglos, no se ha visto correspondido por una revisión del concepto al que respondía dicho marbete. Se tomó la palabra pero no su sentido. Recordemos que, para Azorín, “hombres de la generación de 1898 son Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Buero, Maeztu, Rubén Darío”. La caracterización, según Azorín, de dicha generación dista mucho de la idea que se impuso luego en los manuales de literatura. Concibe Azorín “la generación de 1898” como un *renacimiento* o sea, como la “fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero”. (...)

El que Azorín acierte o no al intentar caracterizar a su generación no importa demasiado (de hecho sabemos que su artículo fue muy pronto contestado por algunos de los aludidos). Lo importante es que dicha caracterización sólo tiene sentido referida al conjunto de la vida cultural del fin de siglo: ni de la nómina ni de la caracterización de “la generación del 98” puede derivar la disgregación que luego llevó a cabo la crítica entre modernistas y noventayochistas.

Más beligerante con el noventayochismo crítico resulta todavía el artículo de Blasco (1998: 3). El autor sigue, en lo que respecta a la consideración generacional, la aversión antes manifestada por Gullón, y no ahorra calificativos a la hora de pronunciarse sobre el término:

Escribir historia es, necesariamente, interpretar, y hay interpretaciones que – con mayor o menor acierto-gravitan en torno a lo que ocurrió y otras, en cambio, que gravitan en torno a lo que el intérprete quiere creer (le interesa creer o pretende que los demás crean) que ocurrió. Son meras instrumentalizaciones de la historia *pro domo sua*. A este segundo tipo pertenece la “invención/falsificación” de la traída y llevada generación del 98, de modo que esta etiqueta, que se ha querido pasar por categoría histórica, en última instancia no es otra cosa que un útil eslogan propagandístico.

Es precisamente este propósito el que sirve para distanciarse del concepto generacional, y rescatar el 98 como marca temporal de la revolución cultural realizada en el Fin de Siglo:

Al quitarle al “98” (que sí que existió) el corsé de la generación (que no existió, al menos que nos la han contado) y al animar a los lectores a mirar más allá del “nacionalismo” desde el que se había acuñado la etiqueta, Gullón abrió la lectura del fin de siglo a un panorama que no podía

reducirse ya a la virilidad de nuestros escritores, al españolismo de los mismos, a su amor al paisaje, etc. Y dejó ver toda su riqueza un universo en plena transformación: (...) un panorama general de crisis de valores que desborda con mucho los límites carpetovetónicos de esa caricatura gedeónica – terriblemente injusta y discriminatoria – que los defensores del marbete “generación del 98” han interpuesto entre los intelectuales y escritores del pasado fin de siglo y los lectores actuales. (Blasco, 1998: 4)

El mismo tono había inspirado la mayoría de los textos del volumen editado por Mainer y Gracia, publicado un año antes, resultado también de otro congreso celebrado en Valladolid, próximo al aniversario.<sup>[33]</sup> En el prólogo (Mainer, 1997: 6) sitúa acertadamente el debate en torno a discusiones canónicas: “Avanzaríamos mucho en el entendimiento de uno de los temas más polémicos de la historiografía literaria española si se empezara por reconocer que toda discusión en torno a la “generación del 98” y sus marbetes colindantes es, de entrada, una cuestión de canon”. De hecho, reconoce la fortaleza que todavía tiene, en términos canónicos, la etiqueta ideada por Azorín. Como la corriente mayoritaria de este período, celebra las tesis de Juan Ramón Jiménez y Gullón y opta también por el término anglosajón como solución a la cuestión terminológica de la literatura finisecular:

Hace tiempo se viene intentando promover un concepto más amplio y flexible que, por un lado, ponga el acento en las dimensiones intelectuales de la crisis de fin de siglo pero que, a la vez, postule un canon *modernista* que abarque, sin falsos distingos, a todos los escritores del momento. Cumple reconocer que debemos la defensa de tal secuencia a Federico de Onís y luego a Juan Ramón Jiménez, quien halló un continuador perspicaz y certero en Ricardo Gullón, el que en 1969 debeló (ojalá que para siempre) “la invención del 98”. Pero sospecho que si alguna vez resolvemos satisfactoriamente la cuestión, será por plantear una continuidad no tanto en el *modernismo* restringido (al uso hispánico) cuanto en la *modernidad* en sentido lato, al modo anglosajón. (Mainer, 1997: 9)

<sup>33</sup> Según reza la nota oficial, se recogen las ponencias presentadas en el Seminario “En el 90 (los nuevos escritores)”, celebrado en Valladolid del 28 al 31 de octubre de 1996 y organizado por la Fundación Duques de Soria, en colaboración con la Universidad de Valladolid.

Por su parte Gracia (1997: 161) realiza una revisión y actualización del debate en torno a la polaridad terminológica y Cardweel (1997: 174) insiste en las soluciones apuntadas en artículos anteriores, como las señaladas en la encuesta de 1993. Especialmente relevante para los propósitos de este trabajo es el manifiesto que los presentes firman, titulado “Contra el 98. (Manifiesto de Valladolid)” (*Íbidem*, 177). De modo unánime, rechazan el “fossilizado” término de Generación del 98, al cual niegan cualquier validez científica que, por extensión, debería ser aplicable a las sucesivas generaciones del 14, 27, 36... En consecuencia, instan a que los sucesivos congresos que la efeméride congrege opten por una periodología más consistente e innovadora y que las respectivas autoridades pongan su parte eliminando la etiqueta de temarios, planes de estudio o manuales escolares.

Como quiera que la firma convocó a buena parte de quienes con más insistencia se ocuparon del tema,<sup>[34]</sup> cabe concluir que la desactivación del 98 como marca terminológica de la literatura de Fin de Siglo fue mayoritaria en las aproximaciones teóricas efectuadas, si bien su resistencia a abandonar planes de estudio, categorizaciones periodísticas o todavía algunas historias de la literatura pervive hasta hoy día. Por el contrario, la visión de un modernismo global e integrante de la producción más significativa del período apuntado ha nutrido la mayor parte de las monografías que se han realizado de manera directa o indirecta sobre la cuestión.<sup>[35]</sup> Incluso la revisión efectuada del “primer modernismo” ha conseguido sacudir los prejuicios de la homogeneidad estilística de “cisnes y princesas” y los excesos retóricos e indumentarios que sus promotores usaron, deseosos de afirmar su posición en el sistema. A su vez, ha permitido ver la profundidad estética e ideológica que posibilita analizarlo como el camino abierto por el que ha florecido la producción artística de las tres primeras décadas del XX.

<sup>34</sup> Así reza la nota final: “Firman los ponentes, profesores Manuel Aznar Soler, Javier Blasco Pascual, Richard A. Cardwell, Isabel Criado, Jordi Gracia, Francisco Jarauta, Jon Juaristi, Miguel Ángel Lozano, José-Carlos Mainier, Iris M. Zavala, y los participantes, doctores y licenciados en las universidades de Barcelona, Complutense de Madrid, Granada, Munich, Valladolid, Utrecht y Zaragoza.” (*Íbidem*, p. 178).

<sup>35</sup> Por ejemplo, en tres estudios sobre la obra de Valle-Inclán, González del Valle (2002), Villanueva (2005) y Pereiro Otero (2007) defienden esta concepción del término.

De modo que, si observamos el discurso crítico que acompañó el nacimiento, muerte y resurrección del modernismo, podemos concluir que, a partir de la caracterización de un movimiento global, renovador y transversal a diferentes campos, la crítica del modernismo se halla hoy en el mismo punto en que sus promotores la situaron en los balbucientes años del siglo pasado.

## Bibliografía

- AZORÍN-MARTÍNEZ RUÍZ-, José (1904), "Somos iconoclastas", *Alma Española*, II, 10, 10 de enero, pp. 15-16.
- \_\_\_\_ (1961a), "Génesis del 98. Dos Generaciones", *La Generación de 1898*, Madrid, Biblioteca Anaya, pp. 32-34. [1910].
- \_\_\_\_ (1961b), "La Generación de 1898", *La Generación de 1898*, Madrid, Biblioteca Anaya, pp. 15-28. [1913].
- BLASCO, Javier (1993), "De «Oráculos» y de «Cenicientas»: la crítica ante el fin de siglo español", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (1993), pp. 59-86.
- \_\_\_\_ (1998), "Pero... ¡Todavía el 98!", *Ínsula*, enero, nº 613, pp. 3-6.
- BOBADILLA, Emilio [Fray Candil] (1907), "El Modernismo", *Nuevo Mercurio*, Madrid, 4, pp. 398-400.
- BUTT, John (1993), "Modernismo y *Modernism*" en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (1993), pp. 39-58.
- BUXADÉ, José (1902), "El Modernismo", *Gente Vieja*, Madrid, III, nº 59, 30 de julio. pp. 3-4.
- CALINESCU, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos/Alianza.
- CARDWELL, Richard A. (1993a), "Introducción" en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (1993), pp. 3-10.
- \_\_\_\_ (1993b), "«Una hermandad de trabajadores espirituales»: los discursos del poder del modernismo en España", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (1993), pp. 165-198.
- \_\_\_\_ (1997), "Los componentes del fin de siglo", en Mainer y Gracia (1997), pp. 161-171.
- CARDWELL, Richard A. y MCGUIRK, Bernard (ed.) (1993), *¿Qué es el modernismo?. Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- CASARES, Julio (1931), *Crítica profana: Valle-Inclán: Azorín: Ricardo León*, Madrid, Renacimiento, pp. 9-30. [1916].

- CELMA VALERO, Pilar (1993), "El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (1993), pp. 25-38.
- \_\_\_\_ (1998), "Ante el centenario del 98", *Ínsula*, enero, nº 613, p. 3
- CESERANI, Remo (2004), *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica.
- CUNHA, Carlos (2002), *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.
- \_\_\_\_ (2004), "A crise e o "retorno" da história literária", en Maria da Penha Campos Fernandes (coord), *Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, pp. 159-175.
- CHÁVARRI, Eduardo L. (1902), "¿Qué es el Modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", *Gente Vieja*, Madrid, III, nº 48, 10 de abril. p. 2.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1979), *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe. [1951]
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990), *Polyssystem Studies. Poetics today*, vol. Monográfico, 1.
- FERRERES, Rafael (1964), *Los límites del modernismo*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. (2002), *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*, Madrid, Verbum.
- GRACIA, Jordi (1997), "En torno a la historia de un debate historiográfico", en Mainer y Gracia (1997), pp. 161-171.
- GULLÓN, Germán (2000), "El 98 por fuera y el Modernismo por dentro", en Javier Serrano Alonso et al. (2000), pp. 45-66.
- GULLÓN, Ricardo (1969), *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos.
- \_\_\_\_ (ed.) (1980), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.
- \_\_\_\_ (1990) *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial. [1963]
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1983), *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1995), "Valle-Inclán, el Modernismo y la modernidad", en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, del 16 al 20 de noviembre de 1992)*, San Cugat del Vallès, Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanians, pp. 37-50.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2000), "Modernismo y Modernidad", en Javier Serrano Alonso et al. (eds.) (2000), pp. 27-43.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1998), *Canonización y público. El teatro de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1997), *La Generación de 1998*, Madrid, Espasa-Calpe. [1947]



- LLERA, Luis de (coord.) (1994), *Religión y Literatura en el Modernismo Español, 1902-1914*, Madrid, Editorial Actas.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2006), *Valle-Inclán. Biografía, cronología y epistolario*, vol. I, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962), *El Modernismo. Notas de un curso (1953)*, México, Editorial Aguilar.
- LISSORGUES, Yvan y SALAÜN, Serge (1991), "(cap. VIII) Crisis del realismo", en Salaün y Serrano (1991), pp. 161-191.
- MCDERMONTT, Patricia (1993) "Modernismo frente a noventa y ocho: según las revistas de la época (1897-1907)", en Richard Cardwell y Bernard McGuirk (1993), pp. 229-256.
- MACHADO, Antonio (1990), *Poesías Completas*, Madrid, Austral.
- MACHADO, Manuel (1901), "El modernismo y la ropa vieja", *Juventud*, Madrid, 1, 1 de octubre.
- \_\_\_\_ (1914), *La guerra literaria (1898-1914)*, Madrid, Imprenta Hispano-Alemana.
- MAINER, José Carlos (1997), "Prólogo", en Mainer y Gracia (1997), pp. 8-12.
- \_\_\_\_ (2010), *Historia de la literatura española*, vol. 6 (*Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*), Madrid, Crítica.
- MAINER, José Carlos y GRACIA, Jordi (1997), *En el 98: (los nuevos escritores)*, Madrid, Visor.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, (2008), "Valle-Inclán afrancesado. La legitimación del discurso modernista", *Anales de la Literatura Española / Anuario Valle-Inclán VIII*, vol. 33 issue 3, Boulder-Colorado, pp. 89-113.
- \_\_\_\_ (2009) "¿De qué hablaban cuándo hablaban de modernismo? Las encuestas de Gente Vieja (1902) y El Nuevo Mercurio (1907)", en Serrano Alonso y Juan Bolufer (eds.), *Actas del Congreso Internacional Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Facultad de Humanidades de Lugo noviembre de 2008*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 134-156.
- \_\_\_\_ (2010) "Eça de Queirós en Valle-Inclán", en "Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos". *Actas del VI Congreso Internacional de ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores en Literatura Hispánica), celebrado en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre el 27 y el 30 de abril de 2009*", Lisboa, ALEPH-Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 87-96.
- ONÍS, Federico de (1932), *Antología de la poesía española e hispanoamericana: (1882-1932)*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.

- PEREIRO OTERO, José Manuel (2007), *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores*, Madrid, Verbum.
- RAMOS GASCÓN, Antonio (1975), “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la «gente nueva»”, en Fox et alii, *La crisis de Fin de Siglo: Ideología y literatura*, pp. 124-142.
- RÓDENAS, Miguel (1907), “El Modernismo”, *Nuevo Mercurio*, Madrid, 6, pp. 642-654.
- SALAÚN, Serge y SERRANO, Carlos (1991), *1900 en España*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SALINAS, Pedro (1935), “El concepto generación literaria aplicada a la del 98”, *Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1935.
- \_\_\_\_ (1958), *Ensayos de Literatura Hispánica: del Mio Cid a García Lorca*, Madrid, Aguilar.
- \_\_\_\_ (1970), *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza. [1948].
- SERRANO ALONSO, Javier, Ana Chouciño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín y Claudio Rodríguez Fer (eds.) (2000), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- SHAW, Donald (1997), *La Generación del 98*, Madrid, Cátedra. [1977]
- UNAMUNO, Miguel de (1907), “El Modernismo”, *Nuevo Mercurio*, Madrid, 5, pp. 504-506.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del (eds.) (1995), *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*. Valencia: Pre-Textos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1902) “Modernismo”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de febrero de 1902, p. 114.
- VILLANUEVA, Darío (2005), *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- ZAVALA, Iris (1997), “El punto nodal del modernismo hispanoamericano: sincronía de heterogeneidades”, en Mainer y Gracia (1997), pp. 21-34.



## Notas biográficas dos autores

**Antonio Sáez Delgado** é doutorado em Filologia Hispânica e professor na Universidade de Évora. Escritor, investigador e tradutor, publicou livros de ensaio (*Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, 2000; *Adriano del Valle y Fernando Pessoa, apuntes de una amistad*, 2002; *Corredores de fondo. Literatura en la Península Ibérica a principios del siglo XX*, 2003; *Espíritus contemporáneos. Relaciones literarias luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*, 2008), de poesia e diários. Como tradutor foi reconhecido em 2008 com o Prémio Giovanni Pontiero, tendo traduzido livros de, entre outros, Fialho de Almeida, Teixeira de Pascoaes, José Gil, Almeida Faria, Gonçalo M. Tavares, José Luís Peixoto ou valter hugo mãe. Como crítico literário, é colaborador habitual de *Babelia*, Suplemento Cultural do jornal *El País*. Em 2010 foi Comissário da Exposição *SUROESTE. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, e editor do correspondente catálogo, publicado nos dois países. É Director Editorial da *Minotauro*, chancela das Edições 70 dedicada à narrativa espanhola contemporânea.

**Carlos Pazos** é Leitor da Área de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos na Universidade do Minho, onde também exerceu como Leitor do Centro de Estudos Galegos. É colaborador externo do Grupo de Investigação GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela, onde se formou em Filologia. É autor de *Trajectória de Alfredo Guisado e a sua relação com a Galiza (1910-1921)* (Laivento, 2010). Actualmente é doutorando em Ciências da Cultura na Universidade do Minho.

**Carlos Sena Caires**, doutorado pela Universidade de Paris 8 (Vincennes Saint-Denis – França), com especialização em Artes Plásticas e Fotografia, sob a orientação do Professor Jean-Louis Boissier, concluiu a sua tese em 2010 sobre *As Condições da Narrativa Fílmica Interactiva, Dispositivos e Recepção*. Em 2004 finalizou, na mesma universidade, o Diploma de Estudos Avançados (DEA) sobre o conceito do Aleatório na Imagem Vídeio Digital. É professor de Arte Interactiva e Edição de Vídeio na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e ao longo dos últimos anos foi convidado, enquanto vídeio-artista, para participar em diversas exposições individuais e colectivas, tanto no país como no estrangeiro.

**Eunice Ribeiro** licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas (Estudos Portugueses e Franceses) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1983. Desde esse ano, lecciona na Universidade do Minho, onde se doutorou em Ciências da Literatura, com a dissertação *Ver. Escrever – José Régio, o texto iluminado* (2000). É actualmente Professora Associada com Agregação na mesma Universidade e coordenadora de pós-graduações em Teoria da Literatura e Poéticas Interartísticas. No domínio da crítica literária, tem-se dedicado à literatura portuguesa moderna e contemporânea, consagrando particular interesse à poesia visual e experimental portuguesa, tendo sido co-organizadora da *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa – Anos 60/Anos 80* (2004) e autora do ensaio *Escritas Metamórficas – Sobre a ficção de Frederico Lourenço* (2008). As suas áreas de investigação mais recentes estendem-se à cultura visual contemporânea, à crítica de arte e à retratística.

**Isabel Cristina Mateus** é doutorada em Ciências da Literatura, área de especialização em Literatura Portuguesa, pela Universidade do Minho, onde exerce actualmente as funções de Professora Auxiliar no Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos e de investigadora do CEHUM. Publicou o ensaio “*Kodakização*” e *Despolarização do Real: Para uma poética do grotesco na obra de Fialho de Almeida* (Caminho, 2008; prémio de Ensaio Óscar Lopes 2007; Prémio de Ensaio PenClub 2008). Tem colaborado nas revistas *Colóquio/Letras*, *Relâmpago*, *Diacrítica*, *Cadernos Aquilínianos* e *Aquilino*.

**Jaime Costa Becerra**, doutorado em Literatura Norte-Americana pela Universidade de Salamanca, é professor na Universidade do Minho, onde lecciona Literatura Norte-Americana e Sociedade e Cultura Anglo-Americana. No âmbito dos estudos norte-americanos, tem publicado, em revistas nacionais e estrangeiras, diversos artigos relacionados com o romantismo e o pós-modernismo. É investigador do Centro de Estudos Humanísticos (Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho). Editou recentemente *Visões Democráticas*, de Walt Whitman, e *Uma vida sem princípio*, de Henry David Thoreau.

**Javier Serrano Alonso** é Professor Titular de Literatura Espanhola na Universidade de Santiago de Compostela e membro da Cátedra Valle-Inclán desta universidade. Publicou vários livros sobre Ramón del Valle-Inclán

(*Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán, Los cuentos de Valle-Inclán*, entre outros), e está a editar as *Obras Completas* de Ramón Pérez de Ayala (Madrid, Fundación Castro). Além destas linhas de investigação, publicou diferentes estudos sobre o anti-modernismo em Espanha.

**José Manuel Pereiro Otero** é Professor Assistente no Department of Spanish and Portuguese da Temple University (Filadélfia, EUA). Publicou trabalhos sobre escritores espanhóis e latino-americanos como Vicente García de la Huerta, Manuel José Quintana, Andrés Bello, José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Ramón María del Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Vicente Blasco Ibáñez e Gonzalo Torrente Ballester. Além de co-editar três volumes de *Comedias y Dramas* de Jacinto Benavente (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007), publicou *La escritura modernista de Valle-Inclán: orgía de colores* (Madrid: Verbum, 2008) e *Vanguardia, exilio y traducción en las posguerras europeas: Nancy Cunard y Ramón del Valle-Inclán* (Madrid: Verbum, 2010).

**Mônica Carvalho de Sant'Anna** é Mestre em Estudos Literários (Universidade do Espírito Santo, Brasil). Tem publicado sobretudo na área dos estudos feministas e, neste momento, acaba de escrever sua tese doutoral *Presença e Novas Representações do Corpo na Obra de Maria Teresa Horta*, que será defendida na Universidade de Santiago de Compostela, onde foi leitora brasileira. Actualmente é Professora de Língua Portuguesa no Centro Associado Uned Pontevedra.

**Rubén Noguero Gómez** é Professor Titular de música no Instituto de Ensino Secundário de Vila de Cruces (Pontevedra). Formou-se em Ciências Económicas e Empresariais pela Universidade de Santiago de Compostela e em Geografia e História, na especialidade de Musicologia, pela Universidade de Oviedo. Possui o título de Professor de Guitarra pelo Conservatório de Santiago de Compostela. Actualmente compagina o seu labor como docente com estudos no campo da Musicologia.

**Xaquín Núñez Sabarís** é professor da Área de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos da Universidade do Minho, instituição onde também dirige o Ramo de Literaturas Ibero-Americanas do Mestrado em Teoria da Literatura. É investigador do Centro de Estudos Humanísticos desta universidade e integra os projectos de investigação “Mutações do conto

nas sociedades urbanas contemporâneas – exuberância e minimalismo” (Universidade do Minho) e “La obra de Valle-Inclán: Ediciones y estudios críticos” (Universidade de Santiago de Compostela). Tem publicado diversos livros e artigos em revistas de referência científica sobre narrativa espanhola contemporânea, entre os quais se destaca o seu trabalho *Valle-Inclán en el Fin de Siglo. Femeninas*, que obteve o “Prémio de Ensaio Valle-Inclán” da Deputación de Pontevedra.





## **DIÁLOGOS IBÉRICOS SOBRE A MODERNIDADE**

Coordenação: Xaquín Núñez Sabarís  
Direcção gráfica e capa: António Pedro  
Edição do Centro de Estudos Humanísticos  
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2011

End. postal: Apartado 7097 – 4764-908 Ribeirão, V. N. Famalicão  
Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555  
E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão

1.ª edição: Maio de 2011  
Depósito legal: 327529/11  
ISBN 978-989-8139-85-6

---

A entrada no século XX e o percurso seguido ao longo da centúria foram sempre acompanhados pela ideia de se ter iniciado um período novo, marcado pela consciência de estreir novos repertórios artísticos e culturais, num contexto socioeconómico e político diferente. A raiz semântica dos conceitos predominantes no campo das artes e da cultura, tais como modernismo (e os seus derivados *pós* e *hiper*) ou vanguarda, por exemplo, evidenciou, e ainda evidencia, a noção de se estar a habitar uma era nova. Muitos têm sido, por conseguinte, os trabalhos teóricos que se centraram nesta questão e que tentaram definir tais conceitos, assim como precisar a sua extensão cronológica, a sua (des)integração canónica ou a sua relevância para designar e descrever as expressões artísticas deste período.

Porém, apesar dos importantes contributos legados ao longo de todo o século XX, a modernidade, *lato sensu*, continua a ser alvo de abordagens teóricas e questionamentos críticos. Por isso, cumprido o primeiro decénio do século XXI, é preciso efectuar um balanço teórico do que significou a modernidade (e os seus derivados) e a vigência no campo artístico e cultural que actualmente ainda tem, nomeadamente no espaço ibérico. Esta é a questão a que o volume *Diálogos ibéricos sobre a modernidade* tenta responder de forma colectiva.

---