

## **Manifesto, identidade e planificación do repertorio: unha perspectiva intercultural**

**Iria Sobrino Freire**

### **Formas de citación recomendadas**

#### **1 | Por referencia a esta publicación electrónica\***

SOBRINO FREIRE, IRIA (2011 [2004]). “Manifesto, identidade e planificación do repertorio: unha perspectiva intercultural”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 297-311. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/207>>.

#### **2 | Por referencia á publicación orixinal**

SOBRINO FREIRE, IRIA (2004). “Manifesto, identidade e planificación do repertorio: unha perspectiva intercultural”. En Anxo Abuín González e Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodolóxicas para historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 297-311.

\* Edición dispoñíbel desde o 25 de xaneiro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

# MANIFESTO, IDENTIDADE E PLANIFICACIÓN DO REPERTORIO: UNHA PERSPECTIVA INTERCULTURAL\*

Iria Sobrino Freire

Universidade de Santiago de Compostela

## 1. O manifesto como obxecto de estudo

A concepción de manifesto que aquí se manexa non se corresponde co uso máis habitual do termo, referido ao xénero histórico que xurdiu da man dos diferentes movementos de vangarda do primeiro tercio do século XX (futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.). Nun sentido máis amplo, entendemos, na liña do que defenden Carlos Mangone e Jorge Warley (1993: 18), que desempeña a *función manifesto* todo texto no que se fai pública unha declaración explícita de principios (artísticos, literarios ou doutra índole) coa intención de intervir sobre algún aspecto do repertorio vixente (cfr. Sobrino Freire 2001). Este intento de intervención pode constituír, polo tanto, un acto de oposición ou de adhesión ás normas establecidas; é dicir, segundo a distinción que establecen Jeanne Demers e Line Mc Murray (1986: 23-24 e *passim*), pódese falar tanto de *manifestos de oposición* como de *manifestos de imposición*. Así pois, a definición proposta desvíase en dous [298] aspectos fundamentais con respecto ao sentido no que comunmente se emprega a etiqueta: en primeiro lugar, refírese ao manifesto como *función* e non como *xénero*, de maneira que se contempla a posibilidade de que textos pertencentes a diferentes xéneros desempeñen a devandita función; en segundo lugar, alude a un acto de intervención non necesariamente innovador.

En tanto dispositivos de representación e intervención, os manifestos permiten ser incluídos dentro do que Iuri Lotman (1984 trad. 1995) denominou *autodescripcións metaestruturais* ou *gramáticas*, textos que operan no plano do repertorio e que pretenden influír dalgún xeito na identidade do sistema. As gramáticas funcionan no nivel do *metasector*, un espazo de regulación dos valores do repertorio que se corresponde estruturalmente co *sector* dos produtos literarios e artísticos. Desde unha perspectiva debedora da Semiótica da Cultura e da teoría sociolóxica de Pierre Bourdieu, Shelley Yahalom (1980) considera o manifesto como un procedemento do sistema ideolóxico que realiza unha función capital tanto nos procesos de modificación dunha estética por outra como no fenómeno complementario, isto é, a perpetuación ou conservación de modelos recoñecidos ou dominantes. Para Yahalom (1980: 112), mentres que a actividade innovadora atopa no metasector o lugar no que se elabora a estratexia de conquista do poder, no que atinxe á activi-

\*Traballo vinculado ao proxecto de investigación *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*, dirixido por Fernando Cabo Aseguinolaza (Ministerio de Ciencia y Tecnología: BFF-2001-3812, con financiación parcial dos Fondos FEDER da Unión Europea; Secretaría Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Xunta de Galicia: PGIDIT02PXIC20401PN).

dade conservadora, o metasector é o espazo no que se fixa a imaxe que a elite cultural posúe de si mesma. En ambos casos actúa como un sistema de control que á vez dita a norma e compara os produtos existentes cos produtos desexados. A diferenza entre os dous tipos de manifesto radica nas intencionalidades diverxentes e nas posicións sistémicas diversas.

## **2. O concepto de *planificación cultural*. O manifesto como mecanismo de planificación do repertorio**

Dentro do ámbito dos estudos literarios a cuestión da planificación cultural está presente nas achegas de Gideon Toury (2001) e, dun xeito máis específico, nos traballos de Itamar Even-Zohar (1995 e 1998). Even-Zohar (1998: 481) define a planificación da cultura como “unha intervención deliberada, por parte de quen ten o poder ou por «axentes libres», nun repertorio existente ou en vías de cristalización” e subliña a súa importancia na “*creación, recuperación ou mantemento* das entidades colectivas”. O elemento clave neste proceso é a presentación dun repertorio cultural que proporcione “non só modelos efectivos, senón a xustificación da existencia (separada e distinta) da entidade”. O teórico israelí sinala que a posta en marcha de programas de planificación cultural responde a un intento de cohesión socio-cultural ou socio-semiótica para as entidades sociais por parte dos gobernantes e que, neste sentido, non son fenómenos modernos, senón que se remontan aos albores da historia (Even-Zohar 1995: 186). Por “cohesión socio-cultural” entende Even-Zohar unha conduta de solidariedade, de dispoñibilidade para a realización dunha acción que en principio podería atentar contra ás inclinacións ou convicións dos individuos, sen necesidade de recorrer á violencia. A aposta por este tipo de cohesión social supón, xa que logo, o desenvolvemento de mecanismos de persuasión para a adopción dos modelos propostos.

Agora ben, aínda que hai datos da existencia de fenómenos asimilábeis aos procesos de planificación cultural en todas as épocas da historia, na modernidade, coa tendencia crecente á diversificación e autonomización dos diferentes campos sociais ou espazos públicos, as actividades planificadoras intensifícanse por medio da intervención dunha serie de “axentes socio-semióticos”, entre os que se contan, ademais dos produtores da cultura, os axentes que Siegfried Schmidt (1980 trad. 1991) denominara *mediadores e transformadores*. A conformación do *campo de produción cultural* como campo de loitas entre posicións antagónicas enfrontadas polo poder simbólico (Bourdieu 1992) xera unha disputa arredor dos repertorios que representan a identidade dos diferentes grupos e a identidade que se propón en cada caso para a totalidade do sistema. Desta maneira, a planificación da cultura chega a se converter nun debate público, no que se identifican unhas *forzas de cambio*, que aumentan a disposición do sistema a realizar o cambio proposto, e unhas *forzas de resistencia*, que reducen tal disposición (Lippitt, Watson e Westley 1958 trad. 1970: 77).

Neste contexto de forzas en liza o manifesto, nas súas variantes impositiva e opositiva, serve como vehículo de presentación dos repertorios (e dos grupos representados por estes) e, como tal, constitúe un mecanismo de planificación cultural, ao lado de outros como as historiografías ou a crítica. Pero ¿que lugar ocupan os manifestos entre os diversos medios de regulación da produción semiótica dos que dispoñen as culturas? ¿En que situacións sistémicas tenden a proliferar ou a adquirir máis importancia? Para intentar responder estas preguntas recorreremos á oposición que establecen Iuri Lotman e Boris Uspenski

entre *programa de conduta e cultura*. Para os semiólogos de Tartu,

el programa (de conducta) interviene como un sistema orientado: el programa está orientado al futuro —desde el punto de vista del autor del programa—; la cultura está vuelta hacia el pasado —desde el punto de vista de la realización de la conducta (del programa). De esto se sigue que la diferencia entre un programa de conducta y una cultura es funcional: un mismo texto puede ser uno u otra, [300] diferenciándose según la función en el sistema general de la vida histórica de una colectividad dada. (Lotman e Uspenski, 1971 trad. 2000: 172)

A esta luz, pódese efectuar unha distinción (sincrónica) entre os textos de intervención que se presentan como programas e aqueles que se presentan como culturas. Dentro do primeiro grupo situaríanse os textos por medio dos cales se leva a cabo unha planificación proxectiva: sométense a xuízo os posíbeis repertorios que se barallan para implantar no sistema. Os textos-cultura, pola contra, sitúanse na posición de canonizar un repertorio dominante, de fixar unha serie de normas como convencións establecidas na memoria do sistema. O manifesto inseriríase no primeiro grupo, mentres que a historia literaria, por exemplo, pertencería ao segundo<sup>2</sup>. Por motivos evidentes, nos sistemas culturais menos institucionalizados a presenza dos textos-cultura é significativamente menor que a que se registra nos sistemas cun grao de institucionalización máis alto —aínda que as dúas clases de texto existan en todo tipo de sistema, en particular desde unha perspectiva diacrónica. Nos procesos de conformación do repertorio dos sistemas emerxentes os programas desempeñan, polo tanto, unha función axial.

Lembremos, por último, a hipótese lotmaniana de que a aparición destas *gramáticas* ou *autodescripcións metaestruturais* no espazo semiótico é “un factor que aumenta a rixidez da estrutura e fai máis lento o seu desenvolvemento” (Lotman 1984 trad. 1995: 10). Para Lotman, a periferia está dotada dunha estrutura flexible, que se vai volviendo máis rixida a medida que xorde a autoconciencia. Desde este punto de vista a autoconciencia conleva a uniformización e a eliminación de contradicións (Lotman e Uspenski 1971 trad. 2000: 190). Con todo, cómpre introducir unha distinción neste aspecto entre textos-programa e textos-cultura, por canto os primeiros non exercen unha acción ordenadora e unificadora tan poderosa como a que levan a cabo os segundos. Isto é, os programas proxectan modelos posíbeis, constitúen indicios de que o sistema vai ser dirixido nun ou noutro sentido, mentres que os textos-cultura son a constatación de que o sistema foi conducido, en efecto, (predominantemente) nunha determinada dirección. Así pois, a preponderancia dos programas nunha situación sistémica, e a escaseza ou práctica inexistencia de textos-cultura, é interpretábel como síntoma dunha fase inicial de autoconciencia, que pode evolucionar ou non cara a unha maior unidade estrutural.

### [301] 3. Nacionalismo e resistencia á importación

Entre os procedementos existentes para a elaboración de novos repertorios, Itamar Even-Zohar (1997: 358) sinala dous fundamentais: a *invención* e a *importación*. Estes procedementos non son opostos, aclara Even-Zohar, senón que colaboran en múltiples oca-

<sup>2</sup> Para unha aproximación aos proxectos historiográficos como actos de planificación institucional *vid.* Arturo Casas (2003).

sións: mesmo nos casos máis salientábeis de “orixinalidade”, a importación pode estar presente. De feito, a importación sempre desempeñou un papel máis importante na elaboración do repertorio do que se adoita recoñecer. Estes argumentos non difiren moito das teses lotmanianas sobre a necesidade de textos alleos que experimentan as culturas. En efecto, para Lotman (1983 trad. 1996: 71-72), o desenvolvemento inmanente dunha cultura non se pode realizar sen a constante afluencia de textos “de fóra”. É dicir, o desenvolvemento dunha cultura consiste nun continuo acto de intercambio que supón a un *outro*, a un *partenaire* que codifica doutro xeito o mundo e os textos.

Retomemos a cuestión dos estados iniciais de autodescrición dos sistemas. Lotman (1989 trad. 1998: 146) refírese ao paso da etapa na que as culturas só son obxecto de descrición á aquela na que se converten en suxeito e obxecto da mesma, e subliña o carácter de excepcionalidade e especificidade co que se adoitan describir neses momentos. A cultura que está tomando conciencia de si e comeza a falar das súas propias características tende a verse, xa que logo, *diferente*. Partiremos da hipótese de que nos sistemas emerxentes un dos mecanismos para a defensa desa diferenza, desa especificidade, vén da man da resistencia ante a importación de repertorios.

Este razoamento atópase na liña das achegas de González-Millán (1994) sobre o *nacionalismo literario* como fase previa á constitución dunha *literatura nacional*. Para Millán a etapa nacionalista está marcada polo predominio das denominadas *macrometáforas nacionais* sobre calquera outra posibilidade repertorial:

O predominio do Macro-Texto Nacional obedece a unha fase na que o sistema literario está controlado polo nacionalismo literario. Nela os textos aínda rexistran directamente as macrometáforas deseñadas ou promovidas polos respectivos idearios nacionalistas que, dalgún xeito, guían ou condicionan monoloxicamente a dinámica do discurso literario. Tódolos textos son sometidos a esta integración monotemática que a crítica é a primeira en potenciar e lexitimar porque responde ás expectativas dun lectorado reducido pero ben articulado ideoloxicamente. (González-Millán 1994: 78-79)

A hexemonía do discurso nacionalista non obsta, de todos os xeitos, para que xordan alternativas, *formas culturais emerxentes*, en termos de Raymond [302] Williams (1980 trad. 1981), que supoñen un cuestionamento das formas dominantes, igual que ocorre nos sistemas culturais máis institucionalizados. Agora ben, nos sistemas cun grao de institucionalización máis feble as *forzas de resistencia* atinxen unha intensidade moito máis importante, de xeito que o intento de cambio de repertorio ten, en principio, menos posibilidades de éxito. Neste sentido, a importación de normas e valores percibidos como alleos (e mesmo contrarios) ao proxecto de construción do sistema xera rexeitamento por parte das posicións dominantes do nacionalismo, en virtude dunha defensa do enxebrismo. Pola contra, desde estas mesmas posicións deféndese a incorporación de elementos de repertorios tamén alleos pero afíns ao modelo de identidade planificado (o celtismo, por exemplo, no caso da cultura galega).

#### 4. Un estudo de caso: os sistemas galego e valenciano en relación co repertorio das vangardas históricas

Un caso interesante para o estudo da dinámica entre as forzas de cambio e as forzas de resistencia é a relación dos sistemas culturais galego e valenciano co repertorio das vangardas históricas durante os anos 20 e 30 do século XX. As polémicas que tiveron lugar nese período arredor da posibilidade dunha vangarda autóctona constitúen, en efecto, unha boa ilustración das loitas entre un centro conservador e unha periferia innovadora en situacións de artellamento do sistema. Naturalmente, este enfrontamento de forzas tamén se produciu en sistemas como o castelán, o portugués ou o catalán, posto que a oposición conservador/innovador, como sinalou Pierre Bourdieu (1992), forma parte axial da estrutura do campo literario. Porén, nos devanditos sistemas a importación non se percibe como unha ameaza para unha identidade en construción, polo menos non tanto como para obstaculizar a penetración de modelos foráneos. De feito, incluso a dialéctica propio/alieno se entende de xeito diferente, xa que en moitos casos chega a perderse a conciencia de fronteira, e o diálogo alcanza unha dimensión supranacional.

Sen saírmos do ámbito dos manifestos, isto pódese comprobar na ausencia de marcas de localización no discurso e na conseguinte apelación potencial a un destinatario universal—aínda que os condicionamentos da lingua e do medio de difusión limiten en gran medida o número de receptores— que se observa nalgúns dos textos producidos neses sistemas. Como exemplos pódense mencionar “Ultra-manifiestos” (1921), de Guillermo de Torre, ou “Poesia de l’útil standarditzat” (1928), de Salvador Dalí. Outra posibilidade é que o texto se autoinscriba nun sistema intercultural, como o “Ultimatum” asinado polo heterónimo pessoano Álvaro de [303] Campos en 1917, que se autodefine como “mandado de despejo aos mandarins da Europa” e toma posición en relación cos repertorios da cultura europea, dentro da cal se sitúa. Fronte a isto, nos sistemas menos institucionalizados os textos de intervención diríxense, na inmensa maioría das ocasións, aos receptores do propio sistema, por canto son as *normas sistémicas* as que constitúen o obxecto do debate.

Como dicíamos máis arriba, o acceso á produción artística, literaria e teórica dos movementos de vangarda europeos do primeiro terzo do século XX suscitou un enfrontamento claro entre posicións nos sistemas galego e valenciano: *novos* fronte a *vellos* e *vangardistas* fronte a *populistas*<sup>3</sup>, respectivamente. Comezaremos por analizar o xogo de forzas que ten lugar no sistema galego.

En primeiro lugar, no que atinxe á confrontación de grupos xeracionais, subliñar a actitude ambigua de Vicente Risco, figura principal do grupo dos *vellos*. En torno a 1920 Risco asina un poema futurista, publica recensións sobre Josep M. Junoy e Joan Salvat-Papasseit e fai unha valoración moi positiva do primeiro manifesto deste último (*Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*, 1920), na que convida aos escritores galegos a seguir o exemplo do catalán. Esta suposta apertura do intelectual ourensán contrasta, porén, coa reserva coa que acollerá o manifesto *¡Máis alá!* en 1922. A súa posición revela unha importante curiosidade e, como sostén Axeitos (1997: 22) un afán

<sup>3</sup> Ao grupo dos *novos* pertencen nomes como os de Rafael Dieste, Carlos Maside, Manuel Antonio, Arturo Souto, Otero Espasandín, Fernández Mazas, Xesús Bal y Gay ou Xohán Carballeira, e o dos *vellos* fórmano Vicente Risco, Castelao, Otero Pedrayo, Noguerol e Losada, entre outros (Axeitos 1997). Entre os *vangardistas* adóitase citar a Carles Salvador, Maximilià Thous Llorens, Enric Navarro Borràs, Myself (pseudónimo de Carles Soldevila) e Eduard Ranch, mentres que o grupo *populista* está constituído por Eduard Martínez Ferrando, Miquel Duran de València (pseudónimo de Miquel Duran i Tortajada), o seu irmán Enric Duran i Tortajada e Francesc Caballero Muñoz (Simbor 1992).



didáctico e divulgador, o cal non equivale a un desexo de implantar os novos repertorios en Galicia. Para Risco a creación dunha arte nacional galega é xa *per se* un exercicio de vangardismo, por canto supón a invención dun repertorio propio, completamente orixinal:

En Galicia o pouco vangardismo que hai mantense aínda arredor dos lindeiros do galeguismo. E non hai máis que ter en conta qu'a obra nacionalista, no caso noso principalmente, é un verdadeiro emprendimento vangardista, no único senso posible do vangardismo, que é o senso de creación. Que o vangardismo, se vai trabucado no que se realiza, non vai trabucado na súa intención criadora. Se vai trabucado, é porque quer criar e non atina. E non atina porque as mais das [304] veces quer criar fora do xenio nacional e en lugar de faguer creación fai exotismo. Exotismo é o verdadeiro jazz-bandismo: arte negra de Nova York ou arte polinesia de París...

A obra galeguista en troques, nin pode depender da imitación allea, nin pode ser conservadora. Ond'hai que crialo todo a obra ten que ser revolucionaria; ond'hai que engrazalo todo, se non pode ir ó rabo de ninguén. (Risco 1925)

O propósito de Risco é, pois, non só o de consolidar o repertorio nacionalista como normativo no sistema cultural galego, senón tamén o de assimilar as formas emerxentes, “o pouco vangardismo que hai”, dentro “dos lindeiros do galeguismo”.

O texto que focalizou en gran medida a polémica foi *¡Máis alá!* (1922), asinado polo pintor Álvaro Cebreiro e o poeta Manuel Antonio. O manifesto está escrito conforme as convencións dos programas de intervención dos –ismos europeos, aínda que os autores se desvinculan de todo movemento existente: rexeitamento da tradición, retórica da negación, ironía, ton violento... O aspecto máis conflictivo e que máis reaccións adversas provocou foi o ataque ás tres figuras arredor das que o sistema galeguista construíra o seu *rexurdimiento* —Rosalía de Castro, Eduardo Pondal e Manuel Curros Enríquez— mesmo por parte dos que en principio estarían de acordo co espírito do texto (cfr. Villar Ponte 1922; Montes 1922a, 1922b, 1922c). A outra principal crítica que suscitou o manifesto é a que incidía na arrogancia duns descoñecidos que ousaban poñer en cuestión a tradición literaria antes de presentar unha alternativa real no eido da creación: “Mais, veñan esas obras, e despois... xa falaremos” (*A Nosa Terra*, 1-VII-1922). A confrontación entre os defensores da tradición e o repertorio galeguista e os partidarios da anovación continuou nos anos seguintes, xa á marxe da publicación do *¡Máis alá!*, en particular a través das páxinas das revistas *Nós* e *A Nosa Terra*, canles de expresión dos primeiros, e dos xornais *Galicia* e *El Pueblo Gallego*, voceiros dos segundos.

A conciencia de sistema en formación sitúa nun primeiro plano a dialéctica entre as forzas de cambio e as forzas de resistencia, por canto corresponden a dous proxectos de planificación cultural contrapostos. Hai que precisar que as forzas de resistencia contra a implantación das formas vangardistas emerxen das mesmas posicións das que xurdían as forzas de cambio fronte á situación de subalternidade cultural con respecto ao sistema castelán (grupos vencellados ás Irmandades da Fala e ao Seminario de Estudos Galegos), e que deron lugar ás formas dominantes do galeguismo. Estas forzas de resistencia responden á percepción de que a marxe de seguridade entre os sistemas galego e castelán non é [305] suficiente como para abandonar o repertorio diferencialista, isto é, que o sistema galego aínda non dispón de autonomía con respecto ao sistema dominante. De feito, unha denominación habitual que reciben os defensores do cambio por parte dos seus opoñentes é a de “alleiros” ou “jazzbandistas”, xa que a proposta dun repertorio diferente do reper

torio da ortodoxia galeguista se interpreta como un atentado contra o proxecto de construción do sistema nacional.

En relación co sistema valenciano, o debate entre populistas e vangardistas transcorreu en termos non moi diferentes. Segundo sinala Vicent Simbor (1992: 282-283), os primeiros síntomas dun novo clima estético e ideolóxico dentro da cultura valenciana son dous poemas, asinados por Enric Navarro Borràs e Carles Salvador nos anos 1920 e 1923, respectivamente, nos que se rexeita o modelo literario representado polas *barracas*, “un dels símbols llorentinians més excelsos de la Renaixença” (Simbor 1992: 282), como impropio da escrita moderna. Pero a verdadeira circunstancia desencadeante da polémica foi a reprodución do *Manifest groc* de Salvador Dalí, Lluís Montanyà e Sebastià Gasch na revista *Taula de Lletres Valencianes* en 1928, o mesmo ano da súa aparición en *L’Amic de les Arts*, de Barcelona. O feito de publicar un texto producido en Barcelona e non en Valencia non é casual, xa que os membros da denominada “Xeración de 1930” vían na capital catalana o seu “meridià literari”, a súa “estrella polar” (Salvador 1929). O manifesto deu lugar a unha violenta disputa, en cuxos pólos poderíamos situar a Carles Salvador e a Miquel Duran de València, de esquerda a dereita.

En “El jazz, el maquinisme i la poesia pura” (1928), Salvador lanza un chamamento á anovación das letras valencianas a través do cultivo da “poesía pura” (baseada na imaxe, desprovista de anécdota). Os seus postulados, sen embargo, distan moito da violencia iconoclasta e da estética da negación que caracterizaban os manifestos das vangardas europeas. O poeta valenciano rexeita o academicismo, non a tradición; pola contra, considera necesario integrar os repertorios clásicos e populares cos repertorios das novas escolas estéticas nun texto que chama a atención polo morno da súa actitude:

Les matemàtiques literàries a estudiar són: els clàssics nacionals i estrangers —d’ahir— i els avantguardistes universals i nacionals —sempre a l’hora de avui [...]

Si la batuta cúbica de Marinetti ha volgut anihilar temes antics, convingam en que ni la cançó llunàtica ni la geòrgica no han patit i en que ha estat massa curta la palanca —batuta=cubo— per aterrar els motius poètics de tota la vida. Una escola estètica —lirica— que només cante les harmonies dels motors, tota màquina i les forces dels músculs, fóra una escola d’insuficiències. Una màquina d’escriure té [306] una bellesa, clar està, innegable en l’útil i una poesia en l’art de la seua obra; pero així mateix la té una posta de sol o una tonada pastoril, encara que hi ha per aquestos temes una abondosa literatura malaltissa. Altrament, si a les estètiques d’*avant guerre* llurs bons conreadors d’avui limitassen els temes que el científisme, el maquinisme, ha aportat a la civilització, foren mortes de violenta mort.

Per açò creiem que la poesia valenciana deu situar-se cara a tots els vents i cantar totes les veus però d’una manera nova —metàfora a tot gas— la pauta de la qual està entre el jazz-band i el maquinisme, entre el so més antic que el folklore trobar puga i el so de l’últim motor d’explosió que la ciència llance a les febres civilitzadores. (Salvador 1928)

A publicación do libro de poemas de Salvador *Vermell en to major* (1929) xerou novamente un debate sobre a conveniencia de introducir as novas tendencias estéticas na literatura valenciana. En “Colps d’escut i de sageta” Salvador deféndese das acusacións dos populistas, ao tempo que ataca o epigonalismo dos *floralistas* e outras manifestacións contemporáneas consideradas anacrónicas ou de escaso valor literario:



Rebutgem la insídia o facècia que ens acusa d'assasins de la literatura. —Sabem el valencià en renaixença i procurem una absoluta esplendor més radiant, encara, que la dels clàssics. Denunciem, per tant, com assassins del valencià, la persistència del floralisme —no els Jocs Florals— (sense paradoxa), els setmanaris infrapopulars, molta part del teatre actual, el llibre de *Poesies* d'Estanislau Alberola, el de *Brots de la terra* de Gayano Lluch i la literatura que en llengua estranya fan els literats valencians. (Salvador 1929)

Un dos máis claros expoñentes do conservadurismo literario é Miquel Duran de València, autor das afirmacións máis contundentes en contra da vangarda, a que define como “la negació de l'esperit autòcton i del sentit comú. És una cosa incoherent, ridícula, divertida, moltes vegades repugnant o ximple només. Pateix de confusió i de bilingüisme. És una calúmnia i un insult a la nostra llengua” (Duran de València 1929). No mesmo texto, que leva por significativo título “Pamflet”, inclúese unha irónica proclama ao xeito vangardista pero cun contido de signo completamente oposto:

I ara, uns crits, que no han d'ésser sols els avantguardistes a cridar.  
A baix:  
el ciment armat, els anuncis lluminosos, el suro, les clavegueres i llur contigut, com  
elements de poesia! [307]  
Visca:  
Poblet i Santes Creus i la llum del sol i el cor dels homes i la grandesa del mar!  
A fora:  
el bigot de Menjou i les patilles de Dalí.  
Visca:  
les barbes de Russinyol i el bigot de Charlot!  
A baix:  
l'anti-art, el fonògraf, el jazz i el *cock-tail*!  
Visca:  
el nostre poble, la política, la cançó popular i el vi de la terra! (Duran de València  
1929: 3-4)

Tal e como se viu polos exemplos citados, dentro do sistema valenciano a planificación do cambio en relación co repertorio da vangarda anticipase á posíbel reacción das forzas de resistencia, que se desata efectivamente con enorme virulencia. A normatividade do repertorio nacionalista déixase ver nas propias tomas de posición dos partidarios do cambio, que non propoñen unha ruptura como a do *¡Máis alá!* manuelantoniano, punto de non retorno, senón que formulan a súa proposta baixo a aparencia dunha continuidade con respecto á tradición. Outro aspecto salientábel do proxecto anovador é o estatuto concedido á literatura valenciana como *subsistema* da literatura catalá. Xa se anotaba máis arriba a importancia que tivera a publicación do *Manifest groc* na *Taula de lletres valencianes* e a consideración de Barcelona como “norte” cultural por parte da Xeración de 1930. Pero máis explícitas son as seguintes afirmacións de Carles Salvador (1929), nas que se postula unha identidade valenciano-catalá:

Rebutgem l'avis de que la nostra terra no està en saó per a rebre l'avantguardisme literari. —La nostra terra no és solament València. La terra que té saó per a produir “Els Nostres Clàssics” i la “Fundació Bernat Metge” pot produir i produïx poetes valencians. Denunciem els escriptors dialectalistes i subdialectalistes per llur incapacitat mental i cordial.

Só desde a concepción dun sistema cultural único para os denominados Países Catalans é pensábel, baixo esta perspectiva, unha vangarda literaria valenciana. Do cal se infire que a posición de Salvador non é, despois de todo, moi diferente da dos seus adversarios no campo literario no que atinxe á avaliación do grao de “madureza” da cultura valenciana. A constatación da existencia de certos déficits [308] en relación coas culturas fortemente institucionalizadas conduce neste caso ao intento de adhesión á cultura catalá, e conseguintemente á condena do “dialectalismo” e o “subdialectalismo” en tanto que claros índices de periferia. Pola contra, a defensa da autonomía do sistema cultural valenciano —un sistema nacionalista, iso si, “que non está maduro” para recibir a vangarda— corresponde ao grupo esteticamente máis conservador. A diferenza disto, no caso galego a concepción autónoma do sistema é unánime.

Xa por último, estudaremos os modelos de desenvolvemento que subxacen a estas situacións sistémicas. Para iso recorreremos á distinción lotmaniana entre desenvolvemento gradual (continuo) e desenvolvemento explosivo (discontinuo), fenómenos que non se presentan como irreconciliábeis, senón que forman parte fundamental da estrutura sincrónica do espazo semiótico:

Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: unos aseguran la innovación, otros, la continuidad. En la autoevaluación de los contemporáneos, estas tendencias son vividas como hostiles, y la lucha entre ellos es pensada como una batalla hasta la última gota de sangre. En realidad, ellas son las dos únicas partes de un único y coherente mecanismo de la estructura sincrónica. La agresividad de una de ellas no sofoca sino que estimula el desarrollo de la tendencia opuesta. (Lotman 1993 trad. 1999: 27)<sup>4</sup>

Partindo desta idea da convivencia de procesos explosivos e graduais dentro dunha cultura, a nosa hipótese é a seguinte: mentres que a defensa da conservación dos repertorios considerados tradicionais e propios da cultura, acentuada pola existencia de autodescricións deste signo, xera un desenvolvemento lento e gradual, a aposta pola importación de repertorios alleos provoca a explosión, a aparición da imprevisibilidade<sup>5</sup>. Cómpre aclarar que por *imprevisibilidade* non se [309] entende un número de posibilidades infinitas, senón unha serie limitada de cambios posíbeis, segundo cada situación específica (Lotman 1993 trad. 1999: 170).

<sup>4</sup> Atopamos esta mesma concepción expresada por Manfred Gsteiger nos seguintes termos: “Théoriquement on peut concevoir un type de discours historique sur la littérature axé sur l’idée de continuité, un autre type axé sur celle de rupture. Dans le premier cas l’histoire littéraire sous-tend la tradition, dans l’autre la discontinuité, dans le premier cas elle insiste sur les rapports entre passé, présent et futur, dans l’autre sur le caractère absolu de l’événement littéraire. Dans la pratique on peut bien mettre l’accent sur l’un ou sur l’autre des deux concepts, mais il est impossible d’en abandonner totalement un au profit de l’autre sans faire violence à la nature complexe de l’événement littéraire. Que toute continuité implique des ruptures, que toute rupture révèle un aspect de continuité est un truisme qu’il vaut la peine de rappeler.” (Gsteiger, 1985: 109).

<sup>5</sup> Cfr. Lotman (1993 trad. 1999: 97): “Cualquier intersección de sistemas aumenta bruscamente la imprevisibilidad del movimiento siguiente”.

Aplicada esta hipótese aos nosos obxectos de análise, poderíanse establecer dúas “velocidades”, dous tipos de desenvolvemento paralelos para cada sistema: un gradual, que se correspondería coas actividades dos grupos conservadores, coas forzas de resistencia, e outro explosivo, xurdido a partir da acción dos anovadores, das forzas de cambio (por máis que se presente, como no caso valenciano, como cambio gradual para evitar o rexeitamento do grupo contrario). A aparición da autoconciencia incide na organización da construción da cultura, de maneira que as posicións centrais procuran conferirlle unidade estrutural e minimizar as contradicións, función que cumpren os denominados *textos-cultura* e determinados *programas* orientados á conservación e á resistencia fronte ao cambio. A importación adóitase proxectar baixo a forma de programas que, en tanto portadores de imprevisibilidade, non poden ser aceptados como tales polos sectores dominantes. Cando se produce, a asimilación dos repertorios importados por parte destes sectores só ten lugar como proceso gradual e lento, mentres na periferia esas innovacións son xa cousa do pasado.

## Referencias bibliográficas

### 1. Fontes primarias

- CEBREIRO, ÁLVARO e MANOEL-ANTONIO (1922). *¡Más allá!*. [Hai facsímile editado en Betanzos: Eira Vella, 2000]
- DURAN DE VALÈNCIA, MIQUEL (1929). “Pamflet”. *Taula de Lletres Valencianes*: 26.
- “¡Más allá!”. *A Nosa Terra*: 166, 1-VII-1922.
- MONTES, EUXENIO (1922a). “Un manifiesto de arte. Lendo ¡Más allá!”. *La Zarpa*: 308, 25-VII-1922.
- \_\_\_\_ (1922b). “Un manifiesto de arte. Lendo ¡Más allá! (II)”. *La Zarpa*: 309, 26-VII-1922.
- \_\_\_\_ (1922c). “Un manifiesto de arte. Lendo ¡Más allá! (III e último)”. *La Zarpa*: 323, 11-VIII-1922.
- RISCO, VICENTE (1925). “Avanguardismo e nacionalismo”. *Galicia*, 10-V-1925.
- SALVADOR, CARLES (1928). “El jazz, el maquinisme i la poesia pura”. *Taula de Lletres Valencianes*: 11 e 12.
- \_\_\_\_ (1929). “Colps d’escut i de sageta”. *Taula de Lletres Valencianes*: 23.
- VILLAR PONTE, ANTÓN (1922). “Da nosa psicoloxía”. *La Zarpa*: 295, 9-VII-1922.

### [310] 2. Fontes secundarias

- AXEITOS, XOSÉ LUÍS (1997). “A recepción das vangardas en Galicia”. *Boletín galego de literatura*: 17, 7-55.
- BOURDIEU, PIERRE (1992). *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil. [Tradución ao castelán de Thomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995]
- CASAS, ARTURO (2003). “Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico”. *Interlitteraria*: 8, 68-97.
- DEMERS, JEANNE e LINE MC MURRAY (1986). *L’enjeu du manifeste / Le manifeste en jeu*. Longueuil: Le Préambule.

- EVEN-ZOHAR, ITAMAR (1995). “Planificación da cultura e mercado”. *Grial*: 126, 181-200.
- \_\_\_\_ (1997). “The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer”. *Target*: 9:2, 355-363.
- \_\_\_\_ (1998). “Planificación cultural e resistencia na creación e supervivencia de entidades sociais”. *A Trabe de Ouro*: 36, 481-189.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, XOÁN (1994). “Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”. *Anuario de estudos literarios galegos*, 67-81.
- GSTEIGER, MANFRED (1985). “Les modèles en histoire littéraire et le paradigme ‘continuité et rupture’”. En Anna Balakian (coord.), *Proceedings of the X<sup>th</sup> Congress of the International Comparative Literature Association: New York 1982*. New York e London: Garland Publishing Inc, I, 106-112.
- LIPPITT, RONALD, JEANNE WATSON E BRUCE WESTLEY (1958). *The Dynamics of Planned Change*. New York : Harcourt, Brace & World, Inc. [Tradución ao castelán de Sibila S. de Yujnovsky, *La dinámica del cambio planificado*. Buenos Aires: Amorrortu, 1970]
- LOTMAN, JURI M. (1995). *Acerca de la semiosfera*. Tradución ao castelán de Desiderio Navarro. Valencia: Episteme. [Orixinal ruso, “O semiosfere”, de 1984]
- \_\_\_\_ (1996). “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)”. En Iuri M. Lotman, *La semiosfera, I: Semiótica de la cultura y del texto*. Tradución ao castelán de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra e Universitat de València, 61-76. [Orixinal ruso, “K postroeniiu teorii vzaimodeistviia kul’tur (semioticheskii aspekt)”, de 1983]
- \_\_\_\_ (1998). “La cultura como sujeto y objeto para sí misma”. En Iuri M. Lotman, *La semiosfera, II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. [311] Tradución ao castelán de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra e Universitat de València, 140-151. [Orixinal ruso, “Kul’tura kak sub’ekt i sama-sebe ob’ekt”, de 1989]
- \_\_\_\_ (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Tradución de Delfina Muschietti a partir da edición italiana de 1993. Barcelona: Gedisa. [Edición rusa, *Kul’tura i vzryv*, de 1992]
- LOTMAN, IURI M. E B. A. USPENSKI (2000). “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. En Iuri M. Lotman, *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Tradución ao castelán de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 168-193. [Orixinal ruso, “O semioticheskome mehanizme kul’tury”, de 1971]
- MANGONE, CARLOS E JORGE WARLEY (1993). *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (1980). *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Band I: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig-Wiesbaden: F. Vieweg & Sohn. [Tradución ao castelán de Francisco Chico Rico, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social LITERATURA*. Madrid: Taurus, 1991]
- SIMBOR, VICENT (1992). “Un avantguardisme poètic valencià?”. En Antoni Ferrando (ed.), *Miscel·lània Sanchis Guarner*, III. València: Universitat de València, 275-298.
- SOBRINO FREIRE, IRIA (2001). “El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural”. En José Luis Gómez-Martínez (coord.), *Proyecto Ensayo Hispánico* [en liña]. <<http://ensayo.rom.uga.edu/critica/manifiestos/iria.htm>>.

- TOURY, GIDEON (2001). “A tradução como meio de planificação e a planificação da tradução”. En T. Seruya e M.L. Moniz (orgs.), *Histórias literárias comparadas. Colóquio internacional*. Lisboa: Colibri e Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira da Universidade Católica Portuguesa, 17-32. [Orixinal inglés, “Translation as a Means of Planning and the Planning of Translation: A Theoretical Framework and an Exemplary Case”, accesíbel en <http://www.tau.ac.il/~toury/works/plan-tr.htm>]
- WILLIAMS, RAYMOND (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Tradución ao castelán de Graziella Baravalle. Barcelona e Buenos Aires: Paidós. [Orixinal inglés, *Culture*, de 1981]
- YAHALOM, SHELLY (1980). “Constantes fonctionelles du discours-manifeste”. *Littérature*: 39 (monográfico: Les manifestes), pp. 111-119.