

## EL MODERNISMO ESPAÑOL Y LA IMPRENTA\*

GERMÁN GULLÓN  
Universiteit van Amsterdam

Sin entrar en las consabidas polémicas sobre la cuestión de los marbetes, si prefiero el de 98 o el de modernismo, diré sin mayores preámbulos ni justificaciones que, en mi opinión, el modernismo español ofrece dos grandes vertientes, la simbolista (1898-1909) y la vanguardista (1910-1925), la segunda es la identificada en el mundo anglosajón con el modernismo (*modernism*). Me voy a referir a ambas etapas sin distinción, y las denomino simplemente modernistas, aunque en alguna ocasión como se verá incluyo el adjetivo vanguardista, cuando se necesita matizar sobre un fenómeno que no se dio en el modernismo temprano. Mi posición ante el controvertido tema del modernismo tiene la ventaja de que permite abrir perspectivas, el unir dos momentos distintos de un mismo fenómeno, sin emplear la violencia que supone el enfrentamiento entre 98 y modernismo, ni desgajar a éste de la vanguardia con la que comparte numerosas características.

Voy a tocar un tema que la crítica ha dejado de lado y que necesita revisión, pues aclara, como enseguida consideraremos, una serie de cuestiones de enorme importancia para el ismo. Basta coger en las manos una publicación modernista, sea del momento simbolista o del vanguardista, para que observemos de inmediato la importancia de la artesanía en la composición del poema, de la página en prosa, de la revista o del libro en cuestión. Podríamos decir sin sonrojo que el libro modernista nos parece atractivo, un objeto bello; en cambio, el libro decimonónico clásico, por lo general, carece de ese gancho, aunque se perciben ya importantes novedades en los grabados y en la reproducción de fotografías. Valdría hacer extensiva esta apreciación de la nueva relevancia que cobra la artesanía a otras áreas. Pienso en la arquitectura; sin duda, los maravillosos edificios modernistas de nuestras ciudades españolas, desde las Islas Canarias, a Oviedo, a Valladolid, a la deslumbrante Barcelona modernista, nunca hubieran reci-

---

\* Fecha de recepción: 18-I-1996

do ese tratamiento artístico de no ser porque había unos hombres que laboraban con buen arte en los detalles, la madera, la escayola, y demás.

En cierta manera, supone una vuelta al origen del arte, y en lo que a nosotros nos atañe, a la tipografía, a los recursos de la imprenta, que permiten plasmar y reproducir la palabra en la página, repensar el efecto que la convención de representar una narración o un poema de una forma determinada produce en el lector. La era de la mecanización y del vapor, el siglo pasado, dio la impresión a los creadores que la impresión era algo automático, uniforme, en la que poco podían influir. Un fuerte resurgir de la artes tipográficas, en Francia y en la Inglaterra finisecular, se extendió por todo el continente, afectando la producción del libro muy positivamente.

### La reacción contra el comercialismo editorial

Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra, y Leonard Williams, fueron hombres claves en esa renovación de estilo editorial. Sus nombres van asociados con las revistas *Helios* (1903-1904) y *Renacimiento* (1907), las dos grandes del modernismo simbolista, y su actividad e influencia se hizo sentir a lo largo y a lo ancho del espectro editorial nacional. No olvido, por supuesto, los esfuerzos anteriores del mismo signo, evidenciados en publicaciones como la madrileña *Vida Literaria* (1899), o las conocidas barcelonesas, *Quatre Gats* (1899), *Luz* (1897-98), y *Pel & Ploma* (1899-1903)<sup>1</sup>. Todas estas revistas marcaron una revolución en la manera en que se presentó el material, con una riqueza desconocida, especialmente en cuanto atañe al grabado y a las reproducciones.

En una carta enviada por Juan Ramón Jiménez a Rubén Darío pidiéndole colaboración, el poeta de Moguer le advierte al nicaragüense sobre dos importantes características de *Helios*, que sería una revista “muy bien editada” y hecha al estilo del *Mercure de France*,<sup>2</sup> a la que efectivamente se parecerá de formato. Y los editores cumplieron: desde las páginas de *El Imparcial* se saludará a la revista con estas halagadoras palabras: “Es *Helios* un libro de 130 páginas, que constituye un primor tipográfico. Las viñetas que encabezan las varias secciones son preciosísimas, y la impresión de lo más esmerado que se hace entre nosotros.”<sup>3</sup> Lo único que le faltaba eran las ilustraciones que tenían las revistas catalanas, pero, poco a poco, las revistas madrileñas irán mejorando en ese aspecto. Una publicación como *Renacimiento Latino*, dirigida por Francisco Villaespesa, y miro el número 2 (mayo, 1905), contendrá dibujos de calidad de Ramón Casas, de I. Nonell, y de Juan Gris, entre otros.

Gregorio Martínez Sierra fue el gran promotor de estas revistas, la pasión que las hizo posible. Otra figura de indudable importancia con relación a lo que nos ocupa es la de Leonard Williams, un escritor inglés afincado en España a comienzos del presente siglo, donde se dedicó a imprimir traducciones de sus libros (*Castilla y Algunos*

*intérpretes ingleses de Hamlet y el verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha*) y de los escritores españoles. Prepararía publicaciones de Darío, de Jiménez, de Martínez Sierra, y muchos más, como *Los pueblos*, de Azorín, el *Epistolario*, de Ganivet, *El pueblo gris*, de Santiago Rusiñol (traducido por Martínez Sierra).<sup>4</sup>

Otro nombre imprescindible en esta somera evocación es el de Juan Ramón Jiménez, cuyo interés por el cuidado de la obra sobrepasa el de la mayoría de sus contemporáneos. El comienzo de su carrera como poeta va íntimamente unido a los hazares de la imprenta. Recordemos que unas colaboraciones de verso y prosa, publicadas en *Vida nueva*, en 1899 y 1900, llaman la atención de los vates madrileños, presididos por Rubén Darío, quienes le urgen a venir a la capital. El acude con su libro *Nubes*, que en manos de Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán y de Francisco Villaespesa, se divide en dos: *Ninfeas* y *Almas de violeta*. El primero fue impreso en tinta verde, mientras el segundo apareció en tinta violeta. Respecto a estos tomitos, el erudito profesor José María Martínez Cachero llama la atención, entre otras cosas, sobre un fenómeno de *Almas*, la mayusculización, o “el uso frecuente y abuso de las iniciales mayúsculas en cualquier momento y respecto de cualquier palabra del poema [...] procedimiento modernista de indole tipográfica, empleado de manera harto caprichosa”<sup>5</sup>. Los datos, incluso presentados en resumen dan idea de que tanto el poeta se somete a una transformación de sus libros, a su coloración digámosle, por llamarle de alguna manera, y a un tratamiento de texto, lo que Cachero llama la mayusculización. Todo ello variaba la cara del poema, que se presenta con una tarjeta de visita muy distinta.

Esos tales libros tenían un interés comercial limitado. Se sabe que Villaespesa mandó una parte de la edición de los libros juanramonianos a América, y de la otra se deshizo a bajo precio. El poeta andaluz cuando se cuida directamente de sus libros los tratará de diferente manera, pues se interesará en que los volúmenes impresos bajo su cuidado sean obras de valor duradero. Cabría aquí hablar de la actitud de Villaespesa como un inverso del modernismo, esa línea de experimentación de juego, que aparece en el modernismo simbolista, que se manifestará sin sonrojos en el modernismo vanguardista.

### **El negro sobre el blanco: el complemento semántico de lo impreso**

Parece que la costumbre de la lectura, el enfrentarnos con la página impresa, hace tiempo que dejó de sorprender. Una actividad tan artificial, como el coger un libro, es decir, un objeto, en el que están unos signos, letras, dispuestos de una manera convencional, y que los lectores, equipados con un determinado alfabeto, vocabulario, etcétera, y valiéndonos de los ojos, vamos desentrañando. Generalmente, el lector cree que el texto es simplemente transparente, que una vez descifrados los signos verbales, todo lo demás es casi automático, basta con leer a través, que la realidad traspasa esos

muros porosos que son las palabras. Menos todavía le detienen las convenciones o la organización del texto en la página. El lector normal vive insensible a los cambios tipográficos, a la enorme cantidad de cambios que la tipografía introduce en el texto, que en el presente tiende a simplificar el texto. Quién se acuerda ya de que hace muy pocos años las novelas aparecían con los capítulos impresos en números romanos, costumbre que hoy se va perdiendo, porque la gente los desconoce.

En fin, que la impresión de un libro afecta sensiblemente a la recepción efectuada por el lector. En la época modernista se efectuó una revolución en la imprenta, se dio un renacimiento de fórmulas antiguas de imprimir, a la vez que desarrolló una escuela opuesta, en la que en lugar del adorno, se tendió hacia la limpieza de la impresión, a que la página, el poema impreso, apareciera lo más limpio posible.

Quisiera a continuación repasar una serie de características, cuatro para ser exacto, que en verdad afectaron la impresión del texto literario, su recepción, y la impresión que le causó (y causa) al lector.<sup>6</sup> Comenzaré por la más sencilla y externa: La innovación de los métodos de publicación y de distribución. Recordemos que había en España editores de enorme prestigio que buscaban ante todo el rendimiento económico, como Ramón Sopena en Barcelona, Gregorio Pueyo en Madrid, y el intelectual y hombre de negocios José del Perojo, editor del popular semanario *Nuevo Mundo*. Gonzalo Santonja ha estudiado un caso ejemplar, el éxito de *El Cuento Semanal*, que puede servir para ilustrar la novedad en cuanto a la masificación de las publicaciones y del gusto del público lector.<sup>7</sup> Curiosamente, el famoso Eduardo Zamacois, el hombre al que se le ocurrió lo del *Cuento Semanal*, acudió a varios de los editores citados, y todos le dijeron que la idea era buena, pero que iba a dejar poco dinero. Sólo cuando un amigo acaudalado, Antonio Galiardo puso el capital, se lanzó el primer número de la colección, *Desencanto*, de Octavio Picón, el primero de enero de 1907. El éxito fue inmediato, y algunos números consiguieron vender hasta sesenta mil ejemplares.

En contraste con este tipo de publicaciones de gran público, los libros editados con cuidado, e incluso las colecciones de revistas modernistas gozaron de parca prosperidad— lo que contrastará con revistas generales, como *La España Contemporánea* o *La esfera*. La masificación y la exclusividad en la presentación guardan una clara proporción. Por ejemplo, la editorial Prometeo, de Vicente Blasco Ibáñez, publicará libros de éxito popular, precisamente, gracias a que se valían de un papel y una tinta de escasa calidad.

Un ejemplo muy relevante lo observamos en la editorial Renacimiento, de Gregorio Martínez Sierra. Si cogemos tres libros, uno del propio editor, *La casa de la primavera*, de 1912, *Laberinto*, de Juan Ramón Jiménez, del 1913, y *Niebla*, de Miguel de Unamuno, del 1914, notamos la diferencia en todo, en la calidad del papel, siendo el del novelista vasco muy inferior, de impresión, de tinta. Sabemos que los dos primeros pertenecen a la Biblioteca Renacimiento, que luego pasa a ser Renacimiento a secas.

Una segunda característica que viene a hacer que la textualidad de las obras cobre mayor relevancia proviene de la naturaleza de los propios libros. Si pensamos en la poesía, no cabe duda que Bécquer, por ejemplo, adopta una posición distinta ante la palabra literaria que los poetas realistas, me refiero al hecho de que las palabras dicen por encima del texto. La referencialidad del verbo decrece con lo que el escritor depende más de la palabra misma, de los ritmos, para crear sensaciones; o dicho de forma distinta, la referencialidad adquiere una dimensión que depende de las percepciones autoriales inscritas en la escritura. Es decir, el texto se convierte en un locus mucho más importante que antes. Conviene tener en cuenta también que la poesía aparece cada vez menos en circunstancias que la confieren carácter, como la declamación, o la puesta en escena de los poemas. Según va avanzando el siglo, se abandonan los antiguos hábitos que concedían a la poesía proyección vocal, y se tiende más a entenderla como un lugar escritural.

El autor que propone una realidad, autónoma en cierta medida de la realidad palpable, se fijará sobre todo en cómo esa nueva realidad queda grabada, distribuida en la página. Literalmente, a partir de ella el lector reconstruye su referencialidad. Si pensamos en la novela bastaría con alegar la ya citada *Niebla* de Unamuno, donde los rasgos metaficticios, las vueltas del autor sobre sí mismo, para hablar de la manera en que crea, de su arte artesano, son de sobra conocidas.

Un tercer componente de esta creciente visualización del poema reside en la aparición y cultivo creciente del verso libre, es decir, del verso no silábico. Es curioso que una investigadora salmantina, Dolores Romero, halla encontrado que Juan Ramón Jiménez empleó el verso libre no en *Diario de un poeta recién casado* (1917), atribución que se suele hacer, sino en *Ninfeas* (1900). E incluso ha rastreado el empleo del verso libre hasta la poesía de Rosalía de Castro, y a la *Castalia bárbara* (1899), de Ricardo Jaime Freyre, libro que Rubén prestó a Jiménez.<sup>8</sup>

Igualmente, el modernismo vanguardista ofrecerá un sinfín de experimentos ópticos, en la manera en que se representa un poema en la página. Los aludo, pero quiero constatar que revistas como *Litoral* (primera época; 1926-1929), manifiestan ya una enorme libertad y buen gusto en la distribución de los poemas en la página, en la combinación de los dibujos con los textos escritos, y pienso en la famosa serie *Schola Cordis*, de José Moreno Villa, en el número 2 de diciembre, 1926.

En general, las revistas vanguardistas vienen repletas de experimentos tipográficos, aunque la calidad de las mismas no sea la de la revista malagueña regentada por Manuel Altolaguirre y por Emilio Prados.

Cuando hablamos de modernismo español, hay una serie de elementos que componen su lenguaje visible que han sido minvalorados, aunque jugaron un papel destacado en la difusión y caracterización de esa literatura. Resumiendo, el interés cre-

ciente durante la época del modernismo por la tipografía, por mejorar la presentación del libro, tanto en cuanto a impresión y en lo referente a la calidad del mismo objeto libro, se debió en buena parte al tipo de poesía que se elaboraba entonces, dependiendo sobre todo del texto, pues el referente era perceptual mas que real, lo que conllevaba una experimentación de la ordenación de las palabras en la página, en otras palabras, de la óptica del texto impreso. Lo que, a su vez, propició el empleo del verso libre, pues éste se podía distribuir mejor en el blanco del papel, y sin perturbar la división silábica del mismo. Permitía de hecho llevarlo a cualquier parte de la página. Por supuesto que todo ello iba unido a la creciente importancia de las artes visuales, tanto de reproducción mecánica (el cine y la fotografía) como la pintura (del impresionismo al cubismo), y a la nueva música, que ya no requería la armonía progresiva y recurrente de la sinfonía clásica (Beethoven), sino contrapuntual (Debussy).

La palabra impresa, hoy tan maltratada por la xerografía, adquirió un protagonismo que había ido perdiendo, y nos recordó la artificialidad del cifrado de la realidad conocido con el nombre de escritura. Así pues, quienes se enfrenten al modernismo a través de los textos escaneados y reproducidos en un cd-rom, deben recordar que tratan con un modernismo desnaturalizado. El modernismo, en su veta simbolista, se preocupó por la belleza de la impresión, mientras el modernismo vanguardista gustó de sorprendernos con las innovaciones visuales. Tan importante componente del ismo se ha olvidado por demasiado tiempo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Patricia O’Riordan, “Helios, revista del modernismo (1903-1904)”, *Abaco*, 4, 1970, 63.
- 2 Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1945, 14.
- 3 Patricia O’Riordan, art. cit, 66.
- 4 Para mayor información consúltese el libro de Ricardo Gullón, *Relaciones amistosas entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (Puerto Rico: Ediciones de La Torre, 1961), 26-27.
- 5 “El juego de las dedicatorias y el empleo de las mayúsculas en *Ninfeas* y *Almas de violeta*”, en *Actas del Congreso Juan Ramón Jiménez*, Tomo II (Huelva: Excma Diputación Provincial de Huelva, 1983). 417.
- 6 Todas estas características han sido propuestas por Jerome McGann en su libro, *Black Riders: The Visible Language of Modernism* (Princeton, Princeton University Press, 1993), de lectura imprescindible para quien se interese por estas cuestiones.
- 7 Gonzalo Santonja, *La novela revolucionaria de quiosco (1905-1939)* (Madrid: El Museo Universal, 1993).
- 8 Dolores Romero López de las Hazas, “Juan Ramón Jiménez 1900: Hallazgo del eslabón perdido entre la silva modernista y el verso libre hispánico”, *Cuadernos de Investigación Filológica* (Universidad de La Rioja, Logroño), Tomo XVIII, 1 y 2, 1992, 99-107.