

El "antimodernismo" del modernismo (de Joyce a Stein vía Thornton y Riding).

Autor:
Rabaté, Jean Michel.

Revista
Filología

1997, N°30 1/2, pp. 109-124.



Artículo

EL “ANTIMODERNISMO” DEL MODERNISMO (DE JOYCE A STEIN VÍA THORNTON Y RIDING)

Mi punto de partida para esta investigación del Modernismo histórico está tomado de un ensayo reciente con un título estupendo —*El antimodernismo del Retrato del artista adolescente de Joyce*— un título que me hubiera gustado usar a mí, hasta que leí el libro con detenimiento y descubrí que no podía estar más en desacuerdo con su tesis central, algo conservadora por llamarla de algún modo. Weldon Thornton indica desde un principio que ha elegido su vereda y pertenece a la de aquéllos que se rehúsan a ver en Joyce un “adelantado de ciertas ideas principales de las teorías estructuralista y postestructuralista”; e intenta argumentar que “Joyce nunca suscribió a las austeridades y los escepticismos siquiera del Modernismo, muchos menos a los de la deconstructividad” (Thornton 21). El principal concepto utilizado por los críticos de convicción tradicionalista para hacer a un lado las abstrusas nociones modernas de la teoría contemporánea es el de ironía (una ironía, empero, que no utilizan en sus textos: un concepto serio de ironía). Sostienen que gracias a una ironía perceptible en la caracterización y en el sutil manejo del lenguaje el *Retrato del artista adolescente* ofrece “una brillante dramatización de ciertas tendencias modernistas que Joyce expone como superficiales y engañosas” (Thornton 22). Quiero discutir este libro no sólo porque me guste polemizar, sino porque me parece que ilustra un importante problema que es casi un dilema: el libro de Thornton está basado en un concepto de Modernismo que pertenece a nuestra cultura, un concepto frecuentemente dejado de lado por la mayoría de los críticos contemporáneos —una definición del Modernismo principalmente en su sentido filosófico.

El ensayo de Thornton es útil en tanto examina críticamente la mayoría de las definiciones de Modernismo, señalando sus embarazosas inconsistencias.¹ La noción de Modernismo que defiende es un concepto abarcador, que se remonta a la distinción que establecen Galileo y Locke entre cualidades

¹ Consultar sus útiles notas al pie, Thornton 162-168.

primarias y secundarias, una distinción que generaría el movimiento de escepticismo en relación al poder de la conciencia humana. Lo que ataca repetidamente como “Síndrome modernista” es la separación entre Sujeto y Objeto alcanzada en la filosofía cartesiana. El mundo real sólo puede ser comprendido por la ciencia de la física que hace cálculos no cualitativos sobre los movimientos de la materia. El observador, en esta visión científica del mundo, es siempre un individuo, lo que niega la posibilidad de una mentalidad cultural o una psiquis social (Thornton 22-26). El Modernismo se define por la conjunción de ambos movimientos: el escepticismo individual en el campo de la sociedad y la cultura, y epistemológicamente por una separación entre sujeto y objeto, mente y materia. El Modernismo aparece como la creación conjunta de Galileo, Bacon, Descartes, Hobbes, Newton y los filósofos del Iluminismo. Una ideología general identificada con la Modernidad, especialmente después de la Revolución Francesa, supuestamente entró en crisis, en relación con una crisis general de la creencia religiosa a fines del XIX. Thornton insiste en que la crisis modernista es menos una crisis anunciada por la reciente “muerte de Dios” que la disolución de una psiquis social unificada: las paradojas de Wilde y su inversión de las creencias basadas en el sentido común aún caras a la antigua doxa se basan en el hiato estricto entre el mundo del objeto empírico y la mente, libre para reconstruir el mundo desde la nada (Thornton 29-31). Thornton, empero, llega pronto al punto donde es evidente que su tesis entrará en problemas; cuando explica que hay una enemistad fundamental entre el Modernismo tal como él lo define y “prácticamente toda la literatura”: “Dada mi caracterización del síndrome modernista, la literatura es inherentemente antimodernista” (Thornton 37). Uno se ve tentado a concluir que dado que la novela de Joyce es indudablemente literaria, ¡es por definición antimodernista! La discusión termina antes de empezar. Pero luego pasa a explicar que lo importante es la manera en que Joyce y otros escritores modernos son antimodernistas, siendo así porque se interesan en representar esta visión del mundo moderno en sus textos.

El capítulo dedicado a las “suposiciones y objetivos de Joyce” se mueve en terreno más familiar, indicando que la filosofía de Joyce tiende a la reconciliación de los opuestos pero está fundada en la noción aristotélica de la potencialidad (visión ya desarrollada por Hugh Kenner en los años 50). Luego Thornton muestra como las teorías estéticas de Stephen pierden su autonomía y pasan a funcionar dramáticamente. Stephen aparece como un artista en potencia, no como portavoz del autor. Esta interesante des-autorización es una estrategia calculada para permitirle a Joyce la combinación de técnicas provenientes de dos tradiciones antagónicas, simbolismo y naturalismo. La energía combinada de ambas converge en un Bildungsroman cuyo objetivo es “evidenciar la pobreza de la visión moderna del yo” (Thornton 57). El Modernismo ha sido identificado con el individualismo atómico y el objetivo de Joyce es reconstruirlo como una entidad social y orgánica plena. El género Bildungsroman se convierte en la

herramienta privilegiada para desprestigiar al Modernismo. El capítulo 5 explora las "estructuras" de la novela, enfatizando que el "yo" es escuchado, sentido o visto a través de su "ritmo individuador", en una cuidada alternancia de investiduras sociales e individuales.

Un diagrama muestra cómo la secuencia de los capítulos va de lo externo a lo interno, aceptando el desafío de las tentaciones sociales, sensuales, religiosas y finalmente estéticas (Thornton 90). Aunque no me convence una división tan estricta, concuerdo con la dirección general del análisis. Sin embargo, muchos de los criterios que éste considera antimodernistas son precisamente aquellos que según la mayoría de los críticos definen al "Alto Modernismo".

Por ejemplo, cuando Thornton escribe que el lenguaje de Stephen atraviesa las distinciones artificiales entre yo y mundo generadas por el Modernismo, no sólo mina las propias categorías que desarrolló en la recapitulación estructural de la progresión de la novela, sino que también lleva a cabo un programa que pertenece a la misma categoría que las novelas tempranas de Lawrence, "The Waste Land" y los *Cantos* de Pound. El *Retrato* ha sido frecuentemente ensalzado por su insistencia en el valor creativo del lenguaje. Thornton debe primero negar que Joyce reduzca el pensamiento al lenguaje (lo cual sería aportar a la teoría posmoderna) y probar que el supuesto mentalismo de la personalidad de Stephen es la base para el desarrollo del tema de "la inseparabilidad de sujeto y objeto en el lenguaje" (Thornton 115). "...Joyce nos muestra lo inextricablemente ligados que están lo mental y lo físico, la comprensión psicológica y el accidente fonético, el valor y la vestidura verbal, a través del medio del lenguaje que hablamos. La existencia misma de este medio, constantemente fusionando estos aspectos presumiblemente dispares de la realidad, evidencia la superficialidad de las categorías metafísicas de sujeto y objeto que hemos heredado de la temprana filosofía modernista" (Thornton 114-115).

Bastaría con reemplazar "filosofía modernista" por "ideología victoriana" y nos encontraríamos ante una afirmación que cualquier "posestructuralista" podría endosar. Previéndolo, Thornton se opone a aquellos que ven en el lenguaje el único tema de Joyce (Thornton 117). Luego cita cartas y ensayos de Joyce en su esfuerzo por probar que Joyce mismo nunca igualaría pensamiento y lenguaje. Y mientras condena la "superficialidad" de Colin MacCabe (quien afirmó que en la novela episodios y personaje aparecen de manera discontinua), cita con aprobación un ensayo de Michael Levenson que afirma "su lengua sabe lo que Stephen puede no saber..." (Thornton 135). La discusión se centra ahora en el capítulo 5, engañoso en tanto las anotaciones de Stephen en su diario dan cuenta no sólo de sus planes y esperanzas sino también de sus limitaciones. Thornton por supuesto ve en ello una señal de que Joyce se rehúsa a identificar al personaje con su lenguaje (una crudeza que de todos modos ni siquiera el más robusto de los postestructuralistas cometería) y también como una señal de que

Joyce ataca los rasgos más superficiales del pensamiento modernista al exponer la inmadurez de Stephen.

La afirmación final que realiza es que la presentación que Joyce hace de la liberación subjetiva de un joven que elige el arduo camino de la rebelión artística contra todas las trampas y los adornos de los valores familiares, modelos religiosos y políticas nacionales, es en lo fundamental irónica y paródica. "... Vemos que mientras Stephen aspira a realizar el programa iluminista del completo autoconocimiento, Joyce nos invita a ver lo fatuo de su objetivo, y qué simple y superficial es la imagen de la psiquis que implica". (Thornton 152). Dicha afirmación nunca llega a demostrarse del todo, por lo cual el libro termina con un análisis sorprendentemente literal de ciertos motivos recurrentes (el motivo del pájaro, el irlandesismo reprimido de Stephen, los contextos alusivos). La discusión del irlandesismo "a pesar suyo" de Stephen es atractiva y muestra que muchas veces Joyce trabaja en contra de los valores declarados de su "héroe"; pero con esto no alcanza para convencernos de que el objetivo primordial de la novela es salvar la brecha entre yo y mundo, valores internos y externos, que Galileo y Descartes abrieron bajo nuestros pies.

Los críticos de la vereda "reconstructivista" pasarían luego al *Ulises* para demostrar cómo Stephen necesita la humanidad completa de Bloom para compensar por sus fracasos y superficialidad. Pero si uno sigue adelante con la obra de Joyce, debe admitir la creciente autonomización del lenguaje en el último tercio de la novela, sin hablar de lo que sucede en *Finnegans Wake*, a la cual Thornton en este ensayo dedica dos extrañas páginas en las cuales vuelve a la idea de que en ella Joyce intenta "enmendar el Modernismo", mientras apunta que "es un libro dedicado a elementos radicalmente a-personales, genéricos, incluso quizás pre-humanos, de la experiencia humana" (Thornton 61). Basándose en la versión jungiana de la psiquis, y rehusándose a aceptar que este texto evita modos tradicionales de significación, Thornton se ve obligado a confesar cierta perplejidad: "teniendo en cuenta el interés de Joyce, en su obra anterior, por el "individualismo", lo que sorprende en *Finnegans Wake* es la ausencia de personajes individuales de cualquier tipo" (Thornton 60). Su sentido de la honestidad lo obliga a aclarar que el *Wake* no puede alinearse con el "mensaje" del *Ulises* ("*Ulises* resulta paradigmático de la manera en que Joyce piensa que debemos responder a nuestras crisis de vida: atenuando nuestro sentido del ego y nuestra separación de los demás, pero sin abandonar el yo racional y los valores que implica. No es lo que sucede en *Finnegans Wake*..." Thornton 62). Este ensayo dice mucho sobre la intratabilidad de Joyce (y probablemente justifica el "experimento" de su obra posterior): ¡Ha logrado escribir un texto que resiste hasta la tozuda y sistemática recuperación humanística de Thornton!

No necesito insistir: las raíces de mi desacuerdo teórico con su tesis son profundas y demasiado numerosas para detallarlas aquí (la elección del modelo del inconsciente de Jung sobre el de Freud ya revela bastante). Ya he sugerido

antes que quizás el término "Modernista" no sea el mejor para definir la estética de Joyce.² Joyce se consideraba uno de los "Modernos" —junto con Proust y Eliot—, pero se daba cuenta de que sus afinidades estaban más cerca del Medievalismo. Su "Modernismo" tiene sus raíces en las controversias religiosas del siglo XIX tardío, y puede vérselo como "posmoderno" en el sentido en que escribe tras la controversia modernista acerca de la relación entre conocimiento y fe. Sus distorsiones casi paródicas de Santo Tomás dan testimonio de esta oblicua y lenta liberación, que explica la necesidad de una *persona*, Stephen Dedalus. Lo que es más, Joyce insiste en la materialidad de las palabras, cuya "textura" es más importante que "el pensamiento y la trama", lo cual le permite también anunciar el triunfo eventual de la "realidad": "Es por eso que hoy admiramos a los primitivos. Estaban en contacto con la realidad —la realidad que al fin siempre triunfa" (Power 98-99).³

Si esta postura parece quintaesencialmente "modernista", nos falta todavía una definición de "Modernismo", una que sea más radicalmente histórica. Uno de los problemas del enfoque teórico de Thornton es que utiliza un concepto transhistórico que se remonta a Platón (en un punto conecta "la visión estática de la realidad" que la "mentalidad modernista" prefiere, con el platonismo: "esta actitud se origina en el platonismo" (Thornton 42-43). En ese sentido se podría traducir, citando a Heidegger, Modernismo como "metafísica occidental" o "pensamiento tecnológico". El problema al que nos enfrentamos es que los diversos encabezamientos que corresponden al período 1880-1930 son mutuamente incompatibles. Thornton hace alusión a la estimulante discusión de Paul de Man sobre la crítica de Nietzsche a la Modernidad,⁴ al final de la cual de Man puede señalar las inevitables contradicciones que acosan a los pensadores que quieren comenzar desde cero. Mi postura es que el Modernismo no puede reducirse a la Modernidad (como de Man da por sentado), que muchas veces se opone a la Modernidad de maneras sutiles, y que la manera correcta de historizar el concepto es recontextualizarlo en el dominio artístico y literario, dominios que están sin duda determinados por tendencias más generales pero que mantienen una genealogía específica. Me propongo entonces producir una genealogía que pueda dar cuenta incluso del modo "ahistórico" o "transhistórico" presente en el Modernismo.

Por más que Nietzsche despotricara contra la mentalidad de "anticuario" de sus compatriotas, e invocara el "bendito sí a un presente eterno" de Zarathustra,

² He desarrollado este punto en la conclusión de *James Joyce. Average Reader*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.

³ Estos términos provienen de una discusión entre Joyce y Power tras la publicación del *Ulyses*.

⁴ Véase Paul de Man. "Literary History and Literary Modernity". en *Blindness and Insight*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1983, especialmente. 151-154.

Gertrude Stein advertía a sus contemporáneos de manera más directa: “puedes ser un museo o puedes ser moderno, pero no puedes ser ambas cosas”. Y sin embargo, la mayor parte de lo que en un contexto literario o artístico llamamos Modernismo consiste en el intento de quedarse con el pan y con la torta culturales. El Modernismo en el sentido que yo lo defino postula un museo ideal, de Homero hasta el presente, según Pound o Eliot —un museo móvil y sintético en el cual el actor modernista creará obras de arte para llegar a ser nombrado único curador. Este doble postulado eleva la apuesta del artista, aumentando sus responsabilidades y el “enorme trabajo” que espera al que desee “hacerlo todo a nuevo” a pesar de una paralizante consciencia de secundidad. En su revisada introducción a *Beginnings*, Edward Said⁵ ha notado que la originalidad del Modernismo fue la de reemplazar la preocupación por la filiación por el deseo de emplazar nuevas afiliaciones. Sin duda menos traumatizado por la “angustia de la influencia” de Bloom que por el deseo de hacer despegar una “nueva era” y un “nuevo lenguaje” válido para todas las épocas, el Modernismo repite el cuento freudiano de los hijos unidos por el asesinato del padre victoriano o eduardiano, que se sienten culpables y arrepentidos de su deceso. Aun cuando Pound presenta a Browning como su mentor y “padre” espiritual, lo hace en una carta retrospectiva⁶ que revisa el pasado y repasa momentos como el Simbolismo, Imagismo, Vorticismo desde una perspectiva italiana y protofascista. Del mismo modo, a pesar de la fuerte identificación personal de Eliot con Jules Laforgue, el poeta francés aparece más como “hermano”, sombra del “hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère” que como padre real o simbólico. Esta dialéctica de las afiliaciones supone una mentalidad grupal dominante cohesionada a través de una extraña otodoxia heterodoxa, buscando en el pasado modelos más antiguos para borrar los restos de una cultura burguesa inferior mientras transforman radicalmente el presente.

Uno de los rasgos más interesantes de la palabra “Modernismo” es que no la enarbolaban los artistas, escritores y “agitadores” que daban un poco de vida a la asfixiante vida literaria del Londres de fines del diez y principios del veinte. Fue utilizada en Nueva York por James Waldo Fawcett, en el lanzamiento en 1919 de una nueva revista que ambicionaba ser “radical en sus políticas; internacional en su alcance. Dedicada a la causa común de la gente esforzada. Opuesta al compromiso: dedicada a la verdad”.⁷ Nunca un prospecto fue más engañoso: sintomáticamente, la pronto abortada revista neoyorquina trató de

⁵ Edward Said, *Beginnings*, New York, Columbia University Press. 1985.

⁶ Ezra Pound, carta en francés a René Taupin, mayo 1928, en Paige (ed.), *Selected Letters 1907-1941*, New York, New Directions. 1950, 18.

⁷ “The Modernist: A Monthly Magazine of Modern Arts and Letters”, New York, 1919. Para contexto histórico, véase J. Unterecker, *Voyager: A Life of Hart Crane*, New York, Farrar, Strauss and Giroux. 1969.

complacer a todos y no pudo constituir un público. Era una publicación tan mediocre que desagradó hasta a sus colaboradores — Hart Crane publicó una serie de poemas en ella. No sobrevivió al primer número y apenas se la menciona en estudios del Modernismo estadounidense. Un sincretismo parecido ya se había hecho notar en los anuncios de *Blast*, la revista de vanguardia londinense que en 1914 se propuso “discutir de Cubismo, Futurismo, Imagismo y todas las formas vitales del arte moderno”. El Modernismo implica un esfuerzo colectivo, pero de manera diferente al del espíritu colectivo de los grupos Cubista, Imagista o Futurista: estos “movimientos” pueden ser fechados, nombrados, vinculados a una u otra ciudad. La noción de Modernismo permanece más vaga y más abstracta, adquiere su energía de la conjunción de todos los “ismos” de un período dado al que se llamará “moderno”. Como la filosofía entendida por Hegel como conocimiento absoluto, parece haber sido necesario acuñar un concepto de Modernismo al final de un proceso de creación o gestación: la lechuza de Minerva volando en el crepúsculo lleva el certificado de nacimiento del Modernismo.

Para dar su sentido cabal a este deseo de clausura, uno puede dirigirse a la colaboración entre Robert Graves y Laura Riding que resultó en la publicación en 1927 de *A Survey of Modernist Poetry*.⁸ Riding estaba vinculada a inicio de los años veinte a Los Fugitivos, quienes pertenecían más al renacimiento literario sureño que propiamente al “Alto Modernismo”, aunque habiendo adoptado a Eliot como mentor principal, frecuentemente utilizaban la palabra “modernista” en sus cartas y artículos. Fue en este sentido que se proclamó “metafísica” a la poesía de Riding, vinculándola a aquella del XVII elogiada por Eliot en sus ensayos. Tras recibir el premio de Los Fugitivos Riding viajó a Londres, donde la recibió su devoto admirador Robert Graves. Viajó con él, su mujer y cuatro hijos a El Cairo, donde logró “hechizarlo” viendo “fantasmas” en todas partes. La “extraña trinidad” regresó a Londres donde lanzaron otro proyecto en común. Después de su éxito con un libro sobre poesía inglesa (1922) Graves quiso llevar la poesía moderna a un público más amplio, y logró la colaboración de Eliot para lo que en principio se llamó *Elementos no tradicionales de la poesía*. Pero enseguida Riding desplazó a Eliot y el libro, tras cambiar a *Poesía Modernista explicada al hombre común*, se publicó finalmente en noviembre de 1927 como *A Survey of Modernist Poetry (Panorama de la poesía modernista)*.

Laura Riding pronto dominó al poeta y novelista inglés, cuya esposa e hijos no podían competir con una colaboración “mística” que duraría de 1925 a

⁸ Véase Richard Perceval Graves, *Robert Graves: The Years With Laura Riding 1926-1940*. New York and London. Penguin, 1990, 18-25. Para una perspectiva feminista sobre la tenaz oposición de Laura Riding al discurso crítico de cualquier tipo, véase K.K. Ruthven, “How to Avoid Being Canonized: Laura Riding” en *New Formations* 9 (Winter 1989) 242-260.

1940. Su relación se veía frecuentemente complicada por triángulos sentimentales, en uno de los cuales estuvo involucrado Geoffrey Phibbs, un admirador de Laura y luego de la mujer de Graves, abandonando a la primera, situación que resultó en un doble intento de suicidio, primero de Laura que saltó del cuarto piso tras despedirse con “adiós amigos”, y enseguida de Graves, que siguiéndola apenas se lastimó. Riding volvió a caminar después de dolorosas cirugías, pero se mantendría célibe durante diez años, a pesar de haber reunido a su alrededor una corte de seguidores devotos que la seguían a ella y a Graves a Mallorca, una isla ya santificada por la permanencia de Stein y Toklas durante la guerra. Riding tuvo unos años para ejercer el rol de Musa Absoluta y Diosa, una “diosa blanca” a la que Graves adoraba como un esclavo. La última publicación poética de Riding fue en 1938, su monumental *Poemas reunidos*, pero para ella la historia sé había detenido en 1929, tras arriesgar su vida y penetrar en el reino de lo trascendente: de ahí en más sólo importaba lo absoluto, con la necesidad de definir un lenguaje adecuado a la expresión de la verdad.

La tesis central de *A Survey of Modernist Poetry* establecía la diferencia entre un “Modernismo eterno” y uno puramente de moda: “el sentido vulgar de Modernismo, especialmente cuando la palabra es utilizada críticamente de manera condenatoria o por los poetas mismos como afectación literaria, es el de una Modernidad, un estar al día de la poesía con el ritmo de la civilización y la historia intelectual.” La utilización negativa del término se reservará para los críticos o poetas que meramente siguen un movimiento o programa: estos son los dos blancos recurrentes de las críticas de Graves y Riding (significativamente, hay un capítulo titulado “Poesía modernista y movimientos muertos”). Necesitan postular un lector ideal, suficientemente culto para leer a Shakespeare pero amedrentado por Pound o Cummings. Pero los críticos sojuzgan a la inteligencia del “lector común” (Graves y Riding 102) y los alimentan a la fuerza. La dificultad se explica como consecuencia de una ética del lenguaje o como una exactitud personal de la percepción. El *Survey* es una fuente irremplazable de nuevas lecturas de poemas y enseña a escribir a la manera de Cummings, ofreciendo uno de los muchos ejemplos de crítica práctica. Se vuelve evidente muy pronto que no se define en ningún momento al Modernismo en términos de programa o movimiento (los comentarios de los autores sobre el Imagismo son invariablemente irónicos) sino como intento de fusionar forma y contenido. Cuando esto se logra se alcanza el verdadero Modernismo. Se siente la influencia de la teoría de Eliot sobre el “correlato objetivo”, pero se la generaliza como parte de un esfuerzo por borrar toda distinción entre técnica y sentido. Por otra parte se reconoce al Impresionismo como el primer movimiento “modernista”, o con mayor precisión, como “uno de las primeras manifestaciones de la tendencia general modernista de superar la distinción entre tema y forma” (Graves y Riding 42).

Sorprende a veces la axiología literaria que puede deducirse de estos principios: Pound, H.D., Williams, Aldington, hasta Yeats son destronados, y el lector común es utilizado como límite para la audacia formal. Del "lector común" se espera que favorezca a Frost antes que a H.D., y la oscuridad de Pound sólo puede asustarlo. Los tres "verdaderos" poetas modernistas son T.S. Eliot (que recibe ciertos dardos, denunciada su "vanidad" y su demasiada "sostificación") E.E. Cummings y... Laura Riding (¡las dos últimas páginas citan sus poemas sin nombrarla!). Pero Riding y Graves aciertan al señalar que una de las características dominantes de los poetas modernistas es su antisemitismo, y que no es frecuente la ironía, excepto en algunos poemas de Eliot. Sólo Cummings y Riding, entonces, han alcanzado la perfecta identidad de conciencia y lenguaje: las técnicas inventadas son el camino del artista hacia la verdad, un camino que cada lector puede tomar tan pronto como acepte la belleza y la fuerza de la experiencia. De manera parecida, si el poeta debe resistir la tentación de convertirse en un crítico que escribe para realizar sus propios manifiestos, la poesía moderna debe basarse en una sensación de justificación interna: "La poesía moderna... busca algún principio de autodeterminación que aplicar a la hechura del poema —no una ausencia de gobierno sino un gobierno desde adentro" (Graves y Riding 47).

Este principio queda demostrado de manera concreta en uno de los capítulos más fascinantes y autocontenidos: "William Shakespeare y E.E. Cummings: un estudio de la ortografía y la puntuación originales", que contextualiza la enojosa cuestión de la supuesta oscuridad o dificultad de la poesía modernista. El capítulo muestra que si uno pudiera leer los sonetos de Shakespeare en la edición original tal como fue impresa, con todos los juegos de palabras y ecos visuales, las nuevas ambigüedades que surgen de la similitud entre las "eses" y "efes", no serían muy diferentes de un poema corto de Cummings. Este capítulo tendría una gran influencia sobre William Empson, llevándolo a escribir *Siete tipos de ambigüedad* y anticipando toda la escuela del New Criticism, y duplicando el movimiento a través del cual el Modernismo fue santificado en nombre de Eliot, y *La tierra yerma* glosada y enseñada en las universidades como única puerta de entrada a la Modernidad.

Aunque este capítulo fue escrito exclusivamente por Graves, tiene su paralelo en un poema de Riding llamado "Relato de la Modernidad". Opone de manera impactantemente alegórica un Shakespeare obsesionado por la lujuria y un extraño "Obispo Modernidad" que no cree ni en Cristo ni en la sexualidad. El poema culmina en esta extraña escena: "Arrancado el corazón del Obispo Modernidad / en viejo deseo voló hacia y contra ella - / él apenas una mente engrillada, encerrada en el púlpito // Lo que despertó a Shakespeare en la tumba escuchadora, / que rompió la mentira y tomó a la muchacha, gritando / "Tú, Obispo Doble-Nada, persigue tu alma - / Hasta entonces ella es fantasma conmigo, tu fantasmal completud!" Shakespeare, aunque muerto, aparece como

más moderno que la misma Modernidad, y devuelve la pura mente y el deseo impotente, dos lados de la misma moneda, al vacío. Como un conde Drácula despertado, preda sobre una presencia femenina que se vuelve fantasmal al hacerse una con él. El deseo femenino aprenderá a lidiar con la “presencia desafiada” sin transformar esta búsqueda en evangelio o ideología. Este poema crítico parece anunciar las intrincadas musitaciones sexuales y teológicas de Dylan Thomas, y no puede ser reducido a un sentido directo. Sin embargo, el “fantasma de Shakespeare” ha sido conjurado y hechiza una Modernidad incapaz de borrar sus viejos anhelos.

Riding y Graves postulan que el más poderoso anhelo que subyace al Modernismo —en su sentido más positivo— es la aniquilación del caótico tiempo cotidiano. El fulgor personal, la inteligencia infatigable, la absoluta devoción a la verdad y la poesía que todos los que convergían sobre Mallorca sentían en Laura Riding tenía su base en la idea de que la realidad es poco consistente (como lo expresó André Breton en su “Introducción al discurso sobre la pobreza de la realidad”) y que el tiempo puede detenerse.

Han parado el calendario y el reloj,
 ¿pero se agota en el tiempo el año? (...)
 Pero yo, encantado cuerpo de mí misma,
 golpeada por la certeza, me detengo en la calle,
 grito “ahora” y en mi desesperación me aferro al amor,
 breve desesperación, pronto acabada.
 Pues ya todo es historia.

(Riding 124)

La ambigua frase “todo es historia” puede significar que la crisis ha pasado o que el resultado de la desesperación es la dominación de la historia: como confirma el *Survey*, los Modernistas realmente pertenecían a una “generación perdida”.

Es interesante que el *Panorama* termine no sólo con la interesada recomendación de los poemas de la misma Riding, sino con un ardoroso elogio de la obra de Gertrude Stein, y en esto me centraré en la última etapa. Stein se encuentra cómodamente colocada en el centro de la Modernidad, principalmente por haber inventado una escritura desprovista de historia. Pareciera que Stein ha alcanzado de un golpe aquello que la poesía de Riding buscaba a tientas, realizando todas las potencialidades de una creación que permanece eternamente en el aquí y ahora. En la conclusión del *Panorama* hay dos tesis centrales acerca de G. Stein. La primera es que para ella “no varía el tiempo, sólo el sentido del tiempo” (Graves y Riding 281): una noción a la que Eliot suscribe cuando pasa de su “sentido histórico” a los *Cuatro cuartetos*. Como dice el *Panorama*: “de acuerdo a la señorita Stein la belleza no tiene historia, como tampoco la tiene el tiempo: sólo el sentido del tiempo la tiene” (Graves y Riding 282). Es así que a

los ojos de Riding y Graves se justifica el uso de las repeticiones por parte de G. Stein, las cuales "tienen por efecto el romper el posible sentido histórico todavía presente en las palabras" (Graves y Riding 285). No ven así ninguna diferencia, ninguna evolución en el estilo de Gertrude Stein, pensando que escribe en 1926 como lo hacía en 1906. La segunda tesis sobre Stein es más constructiva que metafísica: "la composición es definitiva porque es un presente más y más continuo que incluye más y más utilizando de todo y continuando más y más comenzando y comenzando y comenzando" (Graves y Riding 284). El lenguaje puro es recreado en las letanías verbales de G. Stein, que ilustran el aspecto esencialmente atemporal del verdadero Modernismo. El *Panorama* concluye con un elogio completo del "coraje, claridad, simplicidad y sinceridad" de G. Stein. Este encomio postula una paradójica dominación del Modernismo por una mujer (en tanto feminista Laura Riding era proclive a combatir los prejuicios falócratas) que figura tanto en los orígenes del "Modernismo histórico" —sus primeros escritos los produjo cuando Pound todavía estaba inmerso en el arcaísmo y la afectación de fin de siglo, mientras Joyce laboriosamente transformaba su autobiografía juvenil en el *Retrato del artista adolescente*— y en su conclusión: pues el principal objetivo del *Panorama* es superar el Modernismo puramente histórico y generalizar el concepto a un punto tal que se lo identifique finalmente con la "escritura buena y verdadera".

Esta es la paradójica posición que he alcanzado: si uno entiende cómo la invención del Modernismo puede historizarse y contextualizarse en los esfuerzos de Stein, Joyce, Graves y Riding en los años veinte y treinta, uno debe entender también por qué traiciona la perspectiva ahistórica. Esta paradoja aparente se hace visible en la evocación de Alice Toklas cuando en 1908 pasaba a máquina el enorme manuscrito de *Ser americanos*. El placer que le reportaba esta tarea agotadora bordeaba la dicha femenina, como la ha mostrado bien Lisa Ruddick.⁹ Toklas dijo de esta etapa que "era como estar viviendo la historia... quería que siguiera para siempre". Una "historia vivida" que se haga idéntica con un "presente eterno" era lo que buscaba el Modernismo. Los críticos no deben creer en esta ahistoricidad, sino historizarla aún más. Tal historización debería por ejemplo retrotraerse a la pareja que G. Stein formó con su hermano Leo. Una arqueología sistemática del Modernismo debería indagar en todas las implicancias de la lenta separación de esta pareja sin padre unida por su amor al arte moderno, distinguiendo entre los factores personales (la inclusión de Alice Toklas en la casa de la Rue des Fleurs) y las discusiones ideológicas: Leo no podía seguir los osados experimentos lingüísticos de su hermana, que creía motivados por su ignorancia gramatical, como tampoco podía entender los nuevos caminos que abría Picasso.

⁹ Véase L. Ruddick. *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Ithaca. Cornell University Press. 1990.

La ruptura entre Leo y Gertrude Stein pudo haberse debido a su amarga y prolija discusión acerca del valor de *Las señoritas de Avignon* de Picasso — más que a la introducción de una nueva “esposa” en la familia. Sin embargo, solamente Alice Toklas estaba preparada para aceptar la totalidad de estas novedades sin ambages. Este intercambio es crucial no sólo para distinguir entre Cubismo y Modernismo, sino también para evaluar las complejas interrelaciones entre el “Movimiento moderno” en literatura y el Fauvismo, Cubismo y luego Surrealismo en la pintura. Leamos el párrafo en el cual Toklas alias Stein recapitula el año donde casi todo sucedió al mismo tiempo:

Era el año de 1907. Gertrude Stein supervisaba la impresión privada de *Tres vidas*, y estaba inmersa en *Ser americanos*, su novela de mil páginas. Picasso acababa de terminar el retrato de ella que ahora es tan famoso y que entonces nadie apreciaba salvo el pintor y su modelo, y acababa de empezar su extraño y complejo cuadro de las tres mujeres, Matisse acababa de terminar su *Bonheur de vivre*, la primera gran composición que le dio el nombre de fauve. Era el momento que Max Jacob llamaría la era heroica del cubismo (citado en Souhami 16).

El destino del Modernismo podría hallarse en la disyunción entre Matisse el fauve y Picasso el cubista vuelto luego neoclasicista. Así es como Clement Greenberg interpretaría el concepto en los años cincuenta, cuando lo aplicó sistemáticamente como grilla o vara de medición para promover a Stella, Rothko y Pollock y descartar a Warhol, Rauschenberg y todo el arte pop. Su noción del Modernismo debe tanto a Stein como a Kant, al cual cita frecuentemente, ya que lo provee de un criterio histórico para vincular el Cubismo temprano con el Expresionismo abstracto norteamericano. Los criterios que utiliza para definir el Modernismo — la autonomía del arte en una clausura autotélica, el énfasis en la pura bidimensionalidad del soporte, el interés en la unidad de medio y sentido — son los mismos que utilizan Graves y Riding para elogiar la obra de Stein— y la suya propia.

Pero como luego ha demostrado Leo Steinberg¹⁰ en su brillante refutación, uno puede necesitar otros criterios que disipen la ilusión de que el arte modernista produce una ruptura total con el pasado. Como sugiere Steinberg, incluso los viejos maestros sabían cómo “usar el arte para llamar la atención hacia el arte”, y no meramente ocultarlo en el afán de producir una ventana transparente. De la misma manera que el Modernismo no puede reducirse a un deseo por repudiar el pasado —después de todo “inventó” el collage, el montaje y jugó a la proliferación de códigos al mismo tiempo que simplificaba el vocabulario

¹⁰ Véase L. Steinberg. *Other Criteria*. New York, Oxford University Press. 1972, 55-91. El influyente ensayo de Clement Greenberg, “Modernist Painting” fue publicado en 1965 y reeditado en Battcock, G. (ed.), *The New Art*. New York, Harper and Row, 1966.

pictórico— no puede deshistorizarse del todo. Los artistas que fueron llamados "postmodernos", como Rauschenberg y Warhol, sólo recibieron aquella etiqueta porque unos pocos críticos lograron imponer un concepto limitado y normativo del Modernismo.

Gertrude Stein no tenía dudas de ser el "genio", un genio que sólo podía reconocer la presencia de otro "genio", y en un campo diferente: Picasso. Al mismo tiempo, se encontró con alguien que se conformaba con ser "la esposa del genio", un poco como la esposa de Picasso, Fernande, tan bien descrita en "su" autobiografía. El único fantasma producido por este acoplamiento quiasmático no está tan lejos del "Espíritu Santo" joyceano: la creencia misma en el genio, una creencia que sostuvo tanto a Joyce como a Stein a lo largo de sus carreras. Cuando conoció a Gertrude la primera vez, Alice escuchó campanadas (las escucharía sólo dos veces más, en presencia de Picasso y Whitehead): esto era menos amor a primera vista que detección instantánea del genio, absoluta admiración reverente por la "diosa" que abarcaba toda la experiencia humana. Si Stein no tenía reparos en presentarse como genio, era también porque sabía la cantidad de coraje moral que le había costado convertirse en uno: "Lleva mucho tiempo ser un genio, uno debe estarse sentado tanto tiempo haciendo nada, realmente nada". El mismo término epiceno de "genio" le permitió verse a sí misma como más masculina que femenina, y de hecho contiene todos esos términos cargados que titubean entre un eroticismo lesbiano de perfil bajo y una dislocación experimental cubista de la sintaxis y el vocabulario. "Genio" no está lejos de "vaca" en la famosa oración: "Mi esposa tiene una vaca" (Stein 1938, 70). Sabemos que en el lenguaje privado de Gertrude y Alice "tener una vaca" significaba "alcanzar el orgasmo".

William Gass ha escrito¹¹ con mucha percepción acerca del intenso erotismo de "Tender Buttons" y de la mayoría de las piezas abstractas y no representacionales. Este estilo oblicuo y a la vez transparente de escritura produce eufemismos sexuales en una matriz verbal que genera infinitas sustituciones. Como Joyce en *Finnegans Wake*, Stein consigue decir dos cosas (o más) a la vez, mientras crea una extraña música verbal. Esta repetitiva ansia composicional debe verse en combinación con un rechazo instintivo de todo aquello que se pareciera al patriarcado. Y sin embargo Stein se había casado con la esposa ideal, una compañera devotamente monógama que la cuidaba, la ayudaba a escribir y finalmente a hablar en una voz diferente —la suya. Así, después de haber tenido la intuición de un "presente eterno", que sería también la modalidad dominante de *Finnegans Wake*, podía recorrer el oblicuo autorretrato de sí misma a través de su "esposa" hasta escribir *La autobiografía de todo el mundo*.

¹¹ Véase W. Gass, "Gertrude Stein and the Geography of the Sentence" en *The World Within the Word*, Boston, Godine, 1979, 63-123 y B. Souhami 157-158.

La ruptura entre Leo y Gertrude Stein pudo haberse debido a su amarga y prolija discusión acerca del valor de *Las señoritas de Avignon* de Picasso — más que a la introducción de una nueva “esposa” en la familia. Sin embargo, solamente Alice Toklas estaba preparada para aceptar la totalidad de estas novedades sin ambages. Este intercambio es crucial no sólo para distinguir entre Cubismo y Modernismo, sino también para evaluar las complejas interrelaciones entre el “Movimiento moderno” en literatura y el Fauvismo, Cubismo y luego Surrealismo en la pintura. Leamos el párrafo en el cual Toklas alias Stein recapitula el año donde casi todo sucedió al mismo tiempo:

Era el año de 1907. Gertrude Stein supervisaba la impresión privada de *Tres vidas*, y estaba inmersa en *Ser americanos*, su novela de mil páginas. Picasso acababa de terminar el retrato de ella que ahora es tan famoso y que entonces nadie apreciaba salvo el pintor y su modelo, y acababa de empezar su extraño y complejo cuadro de las tres mujeres, Matisse acababa de terminar su *Bonheur de vivre*, la primera gran composición que le dio el nombre de fauve. Era el momento que Max Jacob llamaría la era heroica del cubismo (citado en Souhami 16).

El destino del Modernismo podría hallarse en la disyunción entre Matisse el fauve y Picasso el cubista vuelto luego neoclasicista. Así es como Clement Greenberg interpretaría el concepto en los años cincuenta, cuando lo aplicó sistemáticamente como grilla o vara de medición para promover a Stella, Rothko y Pollock y descartar a Warhol, Rauschenberg y todo el arte pop. Su noción del Modernismo debe tanto a Stein como a Kant, al cual cita frecuentemente, ya que lo provee de un criterio histórico para vincular el Cubismo temprano con el Expresionismo abstracto norteamericano. Los criterios que utiliza para definir el Modernismo — la autonomía del arte en una clausura autotélica, el énfasis en la pura bidimensionalidad del soporte, el interés en la unidad de medio y sentido — son los mismos que utilizan Graves y Riding para elogiar la obra de Stein — y la suya propia.

Pero como luego ha demostrado Leo Steinberg¹⁰ en su brillante refutación, uno puede necesitar otros criterios que disipen la ilusión de que el arte modernista produce una ruptura total con el pasado. Como sugiere Steinberg, incluso los viejos maestros sabían cómo “usar el arte para llamar la atención hacia el arte”, y no meramente ocultarlo en el afán de producir una ventana transparente. De la misma manera que el Modernismo no puede reducirse a un deseo por repudiar el pasado —después de todo “inventó” el collage, el montaje y jugó a la proliferación de códigos al mismo tiempo que simplificaba el vocabulario

¹⁰ Véase L. Steinberg, *Other Criteria*, New York, Oxford University Press, 1972, 55-91. El influyente ensayo de Clement Greenberg, “Modernist Painting” fue publicado en 1965 y reeditado en Battcock, G. (ed.), *The New Art*, New York, Harper and Row, 1966.

pictórico— no puede deshistorizarse del todo. Los artistas que fueron llamados "postmodernos", como Rauschenberg y Warhol, sólo recibieron aquella etiqueta porque unos pocos críticos lograron imponer un concepto limitado y normativo del Modernismo.

Gertrude Stein no tenía dudas de ser el "genio", un genio que sólo podía reconocer la presencia de otro "genio", y en un campo diferente: Picasso. Al mismo tiempo, se encontró con alguien que se conformaba con ser "la esposa del genio", un poco como la esposa de Picasso, Fernande, tan bien descrita en "su" autobiografía. El único fantasma producido por este acoplamiento quiasmático no está tan lejos del "Espíritu Santo" joyceano: la creencia misma en el genio, una creencia que sostuvo tanto a Joyce como a Stein a lo largo de sus carreras. Cuando conoció a Gertrude la primera vez, Alice escuchó campanadas (las escucharía sólo dos veces más, en presencia de Picasso y Whitehead): esto era menos amor a primera vista que detección instantánea del genio, absoluta admiración reverente por la "diosa" que abarcaba toda la experiencia humana. Si Stein no tenía reparos en presentarse como genio, era también porque sabía la cantidad de coraje moral que le había costado convertirse en uno: "Lleva mucho tiempo ser un genio, uno debe estar sentado tanto tiempo haciendo nada, realmente nada". El mismo término epiceno de "genio" le permitió verse a sí misma como más masculina que femenina, y de hecho contiene todos esos términos cargados que titubean entre un eroticismo lesbiano de perfil bajo y una dislocación experimental cubista de la sintaxis y el vocabulario. "Genio" no está lejos de "vaca" en la famosa oración: "Mi esposa tiene una vaca" (Stein 1938, 70). Sabemos que en el lenguaje privado de Gertrude y Alice "tener una vaca" significaba "alcanzar el orgasmo".

William Gass ha escrito¹¹ con mucha percepción acerca del intenso erotismo de "Tender Buttons" y de la mayoría de las piezas abstractas y no representacionales. Este estilo oblicuo y a la vez transparente de escritura produce eufemismos sexuales en una matriz verbal que genera infinitas sustituciones. Como Joyce en *Finnegans Wake*, Stein consigue decir dos cosas (o más) a la vez, mientras crea una extraña música verbal. Esta repetitiva ansia composicional debe verse en combinación con un rechazo instintivo de todo aquello que se parezca al "patriarcado". Y sin embargo Stein se había casado con la esposa ideal, una compañera devotamente monógama que la cuidaba, la ayudaba a escribir y finalmente a hablar en una voz diferente —la suya. Así, después de haber tenido la intuición de un "presente eterno", que sería también la modalidad dominante de *Finnegans Wake*, podía recorrer el oblicuo autorretrato de sí misma a través de su "esposa" hasta escribir *La autobiografía de todo el mundo*.

¹¹ Véase W. Gass, "Gertrude Stein and the Geography of the Sentence" en *The World Within the Word*, Boston, Godine, 1979, 63-123 y B. Souhami 157-158.

Así como la publicación “histórica” de *Geografía y obras teatrales* en 1922—con la entusiasta introducción en la que Sherwood Anderson predice que Stein escribirá la gran novela americana—puso su obra a la par de *Ulysses* y *La tierra yerma*, también inscribió la historia en la textura de la obra. Esto se aplica tanto a las primeras piezas “en colaboración”, como “Ada”, hasta las últimas, como “Acentos en Alsacia” que registra la experiencia de ambas mujeres en la guerra, y “La psicología de las naciones”, uno de los pronunciamientos políticos más claros de Stein. Comienza con una evocación humorística de la manera en que los “niños” juegan a los soldaditos y muy pronto se encuentran peleando en la guerra, y examina la idea de democracia (“el niño crece y tiene una elección presidencial”) desde el ángulo de la escritura, a través de un juego de palabras con el significado en francés de “permission” (licencia) en el sentido militar y su sugerencia de aprobación. Las últimas palabras de esta pieza conectan la “sensación del final” del Modernismo con su comienzo recurrente de “hacerlo nuevo”:

El niño que es hijo de otro tiene memoria del permiso.

Por permiso entendemos impreso.

Por impreso. Solución.

Acomódense sobre otro en sus asientos.

Los besos no hacen a un rey.

Ni los ruidos a una madre.

Las bendiciones preceden a los presidentes.

Las palabras significan más.

Hablo ahora de un hombre que no es una molestia.

Cómo puede no molestar.

Es elegido por mí.

Cuando esto veas recuérdame.

(Stein 1993, 418-419)

Aun cuando no pueda con esto sellarse el “final” del Modernismo, debería problematizar todo intento de declararlo “muerto” o terminado —o reemplazado por variedades del postmodernismo. Gertrude Stein se daba cuenta de esto cuando dejó que la frase bíblica resonara nuevamente al final de *Cuatro santos en tres actos* (publicado en 1929— el leitmotiv también aparece nueva e inesperadamente en *Lifting Belly*): “Cuando esto veas serás todo para mí” se convierte en “cuando esto veas recuérdame”. Nada expresa mejor la necesidad desesperada de Stein de conseguirse un auditorio, su auditorio, una necesidad que también conocieron Pound, Joyce y especialmente Lewis. Además, la insistencia de Graves y Riding en el “lector común” corresponde a la misma estrategia: el Modernismo es el arte que corresponde al período dominado por el periodismo y la publicidad, como demostró de manera brillante Apollinaire con “Zone” en *Alcools*. Si Mallarmé había sido el primer poeta en medir la interacción entre la multitud y el poeta, del libro y los fútiles garabateos

mundanos, especialmente después de haber publicado *La Dernière Mode*, Joyce reconocería la fusión en *Ulises* y luego descubriría en ella la posibilidad de crear un embrollo lingüístico del cual emergería el lenguaje amalgamativo y transformativo de *Finnegans Wake*. A través de la creación de esta lengua se puede decir que Joyce se convirtió finalmente en el contemporáneo modernista de Stein.

La creación sistemática y compulsiva de un auditorio se funda en una clara definición del lector ideal, tan importante para Joyce. El lector ideal debe por supuesto tener un substrato de lectores reales y empíricos, aunque escasos.¹² Es por esto que Stein necesitó utilizar la voz de Toklas en 1932, no tanto para volverse una escritora fácil y accesible, sino para orquestrar efectos de espejo que atraerían a un público lector a la vez que recapitulaba un período de intensa creatividad. Este retorno a una crónica histórica representando eventos reconocibles presentados de manera más o menos cronológica, no significó la "muerte" del Modernismo, como algunos sostienen: simplemente cayó en una categoría textual diferente a la de sus verdaderos "escritos" —o su verdadera "escritura-ser". Permitía la lectura de los textos previamente ilegibles del canon de Stein. Si no se puede reducir el Modernismo a la lenta formación de un "público cautivo"—uno nunca debería olvidar su deseo de sacudir y sorprender, de "cambiar" ese público y tener sobre él un efecto profundo —el criterio aportado por el crecimiento de este público, al menos de críticos y académicos, confirma la habilidad del Modernismo de regenerarse a la vez que se mantiene tangencial respecto de rupturas más radicales.¹³ Para que el término Modernismo retenga su sentido a la vez que su fuerza, debe seguir siendo histórico, no puede ascribirse a categorías transhistóricas como las de Thornton. Pero esta historia, como la de la metafísica en la relectura crítica de Heidegger, mantiene la estructura de un horizonte, un horizonte de sentido. Así, en tanto la palabra Modernismo abarque una historia del presente, condensa tanto nuestro silencio en presencia de ciertas verdades indecibles y nuestro disfrute de las posibilidades lúdicas del lenguaje: y es por esto que el Modernismo puede todavía escribirse en la manera de un "presente continuo".

JEAN MICHEL RABATÉ

¹² He desarrollado este punto en "Back to Beria! - Genetic Joyce and Eco's "Ideal Readers". en *Probes: Genetic Studies in Joyce, European Joyce Studies 5*. Amsterdam, Rodopi, 1995. 65-83.

¹³ Este punto ha sido bien percibido por Gabriel Josipovici en la conclusión de su ensayo "The Lessons of Modernism" en *The Lessons of Modernism*, London, Macmillan, 1987. 123.

OBRAS CITADAS

- GRAVES, R. Y RIDING, L. 1927. *A survey of Modernist Poetry*. London, Heinemann.
- POWER, A. 1974. *Conversations with James Joyce*. London, Millington.
- RIDING, L. 1938. *Collected Poems*. New York, Random House.
- SOUHAMI, D. 1991. *Gertrude and Alice*. London, Collins.
- STEIN G. 1938. *Everybody's Autobiography*. London, Heinemann.
- 1993. *Geography and Plays*. Madison, University of Wisconsin Press.
- THORNTON, W. 1994. *The Antimodernism of Joyce's Portrait of the Artist as a Young Man*. Syracuse, Syracuse University Press.