

LIMITES Y DESAFÍOS EN LA RECEPCIÓN DEL MODERNISMO ANGLO-NORTEAMERICANO

M. TERESA CANEDA CABRERA

Universidade de Vigo

Resumen: Este trabajo ofrece una reevaluación de la historia de la recepción del modernismo anglo-norteamericano. La autora demuestra que la propia génesis y la trayectoria de los estudios sobre el modernismo ponen de manifiesto una peculiar institucionalización crítica que ha popularizado una visión de la literatura modernista como formalista, monolítica, rígida y conservadora y desentraña las paradojas y contradicciones que subyacen a algunas de las teorías más arraigadas sobre el enfrentamiento entre modernismo y posmodernismo.

Resumo: Este traballo ofrece unha reevaluación da historia da recepción do modernismo anglo-norteamericano. A autora demostra que a propia xénese e a traxectoria dos estudos sobre o modernismo pon de manifesto unha peculiar institucionalización crítica que popularizou unha visión da literatura modernista como formalista, monolítica, ríxida e conservadora e desentraña os paradoxos e contradicións que subxacen a algunhas das teorías máis arraigadas sobre o enfrontamento entre modernismo e posmodernismo.

Abstract: This paper reevaluates the reception of modernism in order to demonstrate that the concept of modernism cannot be separated from the discursive practices and theories which have originated around it. The author discusses the critical appropriation and institutionalization which have traditionally identified modernism as self-contained formalism and, likewise, she disentangles the paradoxes and contradictions underlying the opposition between modernism and postmodernism.

Palabras clave: Modernismo. Recepción. Historia literaria.

Palabras chave: Modernismo. Recepción. Historia literaria.

Key words: Modernism. Reception. Literary History.

A literary work is not an object that stands by itself and that offers the same view to each reader in each period. It is not a movement that monologically reveals its timeless essence. It is much more like an orchestration that strikes ever new resonances among its readers.

Hans Robert Jauss

Precisamente a la controversia semántica dedican los críticos británicos Malcolm Bradbury y James McFarlane el capítulo “The Name and Nature of Modernism”, en su emblemático estudio de 1976, *Modernism 1890-1930*, en el que ofrecen un exhaustivo recorrido por la historia de la utilización del término a la vez que una interesante reflexión en torno a la complejidad que acompaña a esta utilización.

Lo cierto es que las numerosas contradicciones que convergen en la definición del modernismo siguen centrando, incluso a principios del siglo veintiuno, el interés de un buen número de estudios críticos. Una gran mayoría de éstos continúa refiriéndose además a la controversia de cuál es, en último término, la relación entre el modernismo y la tradición. En la siguiente

cita, extraída del capítulo mencionado, ambos autores reflexionan sobre el escenario que acoge a esta amplia y compleja indefinición terminológica y conceptual:

Perhaps the oblique nature of Modernism explains why critics have found it so hard a movement to find a clear place or date for. For the potential of Modernism was long present in the development of literature [. . .]. If Modernism means movements, then movements had been coming in increasing waves right through the nineteenth century [. . .]. Modernism was indeed an international movement and a focus of many varied forces which reached their peak in various countries at various times. In some it seemed to do a great violence to the received tradition in others to function as a temporary disturbance and then go away. (30)

Si bien es cierto que esta imprecisión podría ser el punto de partida para el estudio de la mayoría de los conceptos literarios (que, lejos de existir aisladamente, se localizan siempre en escenarios estéticos, culturales e ideológicos, los cuales en ocasiones entran en conflicto), en el caso concreto del modernismo resulta especialmente relevante. No en vano, hemos de recordar que cualquier empeño por definir qué es el modernismo nos lleva a construir el significado de un concepto expresamente vinculado a una época cuya influencia todavía no hemos trascendido y que proyecta insistentemente su historia hacia el presente.

La conciencia de la imprecisión y provisionalidad inherentes a la utilización de un término cuya vigencia está necesariamente sujeta a transformaciones que no afectan a otros vocablos con los que se designan corrientes, movimientos o periodos literarios, planea sobre la mayor parte de los esfuerzos críticos por establecer qué es el modernismo. En los estudios pioneros sobre el tema se observa una preocupación por el problema terminológico que va más allá de la necesidad de nombrar y agrupar en un espacio común a la diversidad de tendencias del panorama artístico occidental de principios del siglo XX.

“Modernism is of course an impossible subject”, anuncia Monroe K. Spears en 1970, “whatever it is, and whether dead or alive, it is certainly

too close for proper detachment”(3). La convivencia contradictoria de los dos significados, descriptivo e histórico, aparentemente una mera paradoja terminológica, apunta sin embargo a una cuestión de fondo, la relación con el pasado y el presente, cuestión que afecta directamente al modo en que la crítica ha elaborado el paradigma de lo que se reconoce como modernismo.

Ya en la década de los sesenta, Stephen Spender establece en *The Struggle of the Modern* una línea divisoria entre lo que él reconoce como “modern” y “contemporary”. En un intento por señalar el declive del modernismo, Spender se refiere a éste como una extraordinaria fuerza de transformación que afectó a todas las artes en Europa y América durante los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, y que en aquellos momentos representó la esencia innovadora del siglo XX. A través de una diferenciación, hasta cierto punto artificiosa, entre los escritores modernistas, alienados con respecto a su presente e incapaces de comprometerse con él, y los contemporáneos, que oponen su aceptación y compromiso frente al rechazo y disociación de los primeros, el crítico instala al modernismo en el pasado: “The works of the modern movement stand behind us not only by reason of their being so much more ambitious but because they wrestle with the universal predicament which is still our world” (11).

Obviamente, los criterios que Spender aplicó en su momento para distinguir entre lo moderno y lo contemporáneo, cuestionables por otra parte, resultan obsoletos hoy en día. Esto es así, no sólo porque la producción literaria contemporánea exhibe características de variada influencia que no se corresponden con exactitud con una u otra categoría, sino porque gran parte de lo que se ha dado en llamar de modo general literatura posmodernista (es decir, producida en el marco de una contemporaneidad que ha superado la época modernista) es entendida precisamente a través de una relación temporal, ya sea de continuación o ruptura, que remite siempre al modernismo.

El situar al modernismo en una perspectiva histórica que lo señala como trascendido parece haber sido la tendencia de los estudios surgidos entre los años sesenta y setenta. Curiosamente, mientras que la generación anterior había saludado su nacimiento como una reacción de desautorización del pasado y celebrado su compromiso con la modernidad del presente, posteriormente surgieron voces como las de Richard Ellmann (1965), Harry Levin (1966), Irving Howe (1971) y Maurice Beebe (1974) que se unieron a la de Spender para “estigmatizar” al modernismo. Me refiero concretamente al modo en que los críticos mencionados ponen en tela de juicio el carácter antitradicionalista e innovador del modernismo, y lo que es más, a cómo sus estudios se convierten en lecturas acusadoras de lo que consideran es la traición del modernismo: el haberse convertido en una categoría estable engullida por la tradición.

Todos estos planteamientos críticos coinciden en que comparten una visión “nostálgica” y retrospectiva de un modernismo efímero, un período cronológico que se correspondió con una etapa artística excepcionalmente innovadora y creativa que, sin embargo, ya ha llegado a su fin. Esta visión del modernismo como extinguido, una constante ya popular también entre los defensores de un posmodernismo considerablemente más radical e innovador, no hace sino recordarnos que en el intento de descifrar la naturaleza múltiple y paradójica del primero, van implícitas toda una serie de asunciones críticas sobre su compleja relación con la tradición y la modernidad.

Bradbury y McFarlane achacan el origen de la controversia terminológica a la dificultad que supone desentrañar el significado de un concepto más amplio como es el de modernidad:

Modernity is a crucial word for us, but is tied up with definitions of our situation which are subject to change. [. . .] The name, then, is clear; the nature of the movement or movements—the where, when, why and what of it—is much less so. And equally unclear is the status of the stylistic claim we are making. (22)

Curiosamente, como los críticos británicos sugieren en esta cita, la clave para descifrar algunas de las paradojas que acompañan inexorablemente al desarrollo de los estudios críticos sobre el modernismo radica en la compleja relación que se establece entre la literatura modernista y el aparato crítico que ha planeado sobre ella. En este sentido, la evolución de los estudios críticos sobre el modernismo nos demuestra que la tendencia dominante ha sido la de reclamar una identificación de la estética modernista con principios que, en la mayoría de los casos, habrían sido establecidos a priori. Se trata de una institucionalización crítica que ha manipulado y apropiado las formas posibles de interpretar el modernismo, hasta el punto de que no es extraño que las últimas tendencias en los estudios sobre la literatura de principios del siglo XX se hayan visto obligadas a volcarse en una más que necesaria y justificada revisión de ese pasado, del que el nuevo siglo es heredero.

Así pues, en el estudio de la recepción del modernismo llama la atención el hecho de que una amplia mayoría de la crítica ha vinculado de modo obsesivo al modernismo con la puesta en práctica de una especie de esencialismo de carácter rigurosamente formalista. Esta defensa de la identificación de las prácticas estéticas modernistas con un formalismo exclusivo, del que el *New Criticism* (la Nueva Crítica norteamericana), habría sido el máximo representante, justifica, como veremos, la concepción más arraigada de que la literatura modernista se articula específicamente al margen de cualquier interés por la realidad. En este sentido, el crítico Robert Weimann señalaba acertadamente, ya en 1976, que la tradición del formalismo había condicionado el discurso crítico angloamericano hasta el extremo de haber eliminado la posibilidad de un paradigma de análisis alternativo y advertía sobre los peligros de esa poética hermética, disociada de funciones sociales y conexiones históricas:

In mid-twentieth century England and America criticism has all too often provided criteria that remained influential, not simply because they were predominantly formalist, but because in their formalism they have developed a whole close context of categories and criteria by which their various assumptions and procedures were reciprocally interlocked and hence fortified. [. . .] In sum, each of the terms and concepts became part of a self-contained world of poetics that shut out the world of history and thus became impervious to any objections short of a total critique and systematic refutation of the formalist aesthetic. (2-4).

Si bien la identificación crítica más popular de la literatura modernista es la que propugnó en su momento el *New Criticism*, que imposibilitó con sus planteamientos cualquier tipo de interpretación ideológica del texto literario, la percepción del modernismo como una actitud explícita no sólo de indiferencia, sino de desprecio por la realidad, fue el resultado directo de las acusaciones que sectores de la crítica marxista, representada por Georg Lukács, lanzaron en su momento.

Ya antes de que la crítica posmodernista hubiera concentrado su interés en la cuestión de la autonomía estética característica del modernismo, ésta se había convertido en un foco de controversia entre las posturas teóricas más representativas de la crítica marxista. La controversia habría sido iniciada por Lukács con la publicación, en 1955, del ensayo ya clásico, traducido al inglés como "The Ideology of Modernism". En este ensayo Lukács desarrolla una visión negativa del modernismo al identificar las técnicas características de la ficción narrativa modernista con modos irresponsables de evasión de la realidad histórico-social. Para el crítico marxista, como anteriormente para los críticos británicos de los años 30 comprometidos con la ideología antifascista, el modernismo proporciona una visión limitada de la realidad que se presenta atenuada, sujeta siempre al mundo estrictamente privado de los personajes y consecuentemente alejada de la realidad social. En opinión de Lukács, el rechazo de la objetividad narrativa, el culto a la subjetividad y la presentación de la realidad como una especie de pesadilla representan una visión del mundo desconectado de un contexto histórico

y social que le llevan a mantener que: “As the ideology of most modernist writers asserts the unalterability of outward reality (even if this is reduced to a mere state of consciousness) human activity is, *a priori*, rendered impotent and robbed of meaning”. (487).

Lukács defiende que en el uso del flujo de conciencia, por ejemplo en el caso de *Ulysses*, asistimos a lo que él denomina atenuación de la realidad y disolución de la personalidad, que impide una conexión del producto artístico con la realidad externa. El crítico marxista considera que la ficción modernista se desarrolla a través de modos caóticos de representación que insisten en la imposibilidad de representar una realidad igualmente caótica. El modernismo suspende cualquier posibilidad de compromiso con una realidad histórica de la que el arte se distancia. Para Lukács, la ficción modernista asume la imposibilidad de una representación objetiva de la realidad y se vuelca únicamente en establecer una significación estrictamente artística a través de formas cerradas. Aunque instaurado en una perspectiva sociológica, Lukács, como reclamaban también los planteamientos del *New Criticism*, mantiene que el arte modernista acaba por convertirse en una alternativa frente a una realidad que es obviamente despreciada.

El blanco de los ataques de Lukács se centra, sobre todo, en el concepto tradicional de autonomía estética puesto en práctica por la literatura modernista. En su opinión, las obras modernistas se recrean en una negación de la historia, y exhiben como contrapartida una autocontemplación individualista y solipsista articulada a través de un formalismo vacío y estéril. Paradójicamente, varias han sido las voces de críticos marxistas posteriores que han respondido a Lukács reclamando la disolución formal del arte modernista en nombre de estrategias de liberación política.¹ Una vez más, encontramos que lo que subyace a la mayor parte de los planteamien-

¹Peter Bürger arroja luz sobre esta cuestión en el capítulo “Avant-Garde and Engagement: The Debate Between Adorno and Lukács” de su *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1984).

tos críticos, incluso aquellos que se articulan desde posturas enfrentadas o con pretensiones diferentes, es en el fondo un debate sobre la naturaleza y trascendencia de la innovación en los modos de representación del modernismo. Es decir, la discusión última nos remite siempre a la cuestión de la mediación formal y el lenguaje específico del modernismo y la relación de esa forma y ese lenguaje con la realidad.

En este sentido, podemos afirmar que la estética modernista aparece siempre analizada, en mayor o menor grado, como una estética de la “interrupción”. El término “interrupción” fue utilizado por Walter Benjamin para referirse al proceso mediante el cual el espectador del teatro de Bertold Brecht llega a un estado de conocimiento. Benjamin mantiene que el teatro de Brecht no promulga una reproducción naturalista de la realidad, sino que nos ofrece modos de *descubrir* las condiciones de esa realidad. Este descubrimiento sólo puede producirse mediante la alienación que experimenta el espectador con respecto a modos previos de representación:

The task of epic theater, according to Brecht, is not so much the development of actions as the representation of conditions. This representation does not mean reproduction as the theoreticians of Naturalism understood it. Rather, the truly important thing is to discover the conditions of life. (One might say just as well: to alienate [verfremden] them). This discovery (alienation) of conditions takes place through the *interruption* of happenings. (150, cursiva mía)

El concepto de interrupción, presenta aspectos comunes con la descripción del proceso al que el formalismo ruso se refirió como “desfamiliarización”.² Tal y como lo expresa Victor Shklovsky en su ensayo traducido

²Utilizo el término “desfamiliarización” como equivalente a su vez del inglés “defamiliarization” que emplean Lee T. Lemon y Marion J. Reis en su traducción *Russian Formalist Criticism. Four Essays*. Tal y como los críticos aclaran en la nota de la página 4, “the Russian word is *ostraneniye*, it means literally ‘making strange’”. El término se ha traducido frecuentemente al español como *extrañamiento* (una voz que remite así pues al vocablo ruso original, como se aprecia en la versión española de Terry Eagleton, *Una Introducción a la Teoría Literaria*, traducido por José Esteban Calderón, y publicado en 1988 por Fondo de

al inglés como “Art as Technique”: “the technique of art is to make objects ‘unfamiliar’, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception” (12).

Para Shklovsky, es precisamente a través de estrategias de desfamiliarización que atacan el automatismo de la percepción, cómo el arte consigue rescatarnos de lo habitual y de ese modo acaba por obligarnos a “recover the sensation of life” (12). A pesar de que tales declaraciones de Shklovsky forman parte de una teoría más general, inspirada de modo obvio en un concepto formalista que reivindica la autonomía estética y el status independiente del lenguaje literario, la reinterpretación del concepto de desfamiliarización (como la de la interrupción Benjaminiana) en relación a la naturaleza de la ficción modernista adquiere nuevas dimensiones.

Desde la perspectiva crítica del siglo XXI resulta evidente que toda una serie de variados (cuando no contrapuestos) paradigmas modernistas surgieron oportunamente al hilo de los contextos ideológicos de determinados momentos y espacios críticos. Como constata Raymond Williams, la multiplicidad y diversidad de las manifestaciones artísticas modernistas ponen de manifiesto que “Modernism cannot be seen and grasped in a unified way” (34). Así y todo podemos identificar la estética modernista con ciertas estrategias formales nacidas a la luz de lo que el crítico, inspirador del materialismo cultural, denomina “antibourgeois stance” (35), y cuyos efectos

Cultura de México). La utilización del vocablo “desfamiliarización” me parece sin embargo más pertinente como equivalente del inglés “defamiliarization”. Si bien este uso fue en su momento innovador en la lengua inglesa, hoy en día es empleado por la amplia mayoría de los teóricos del mundo anglosajón. Así, pues, aunque el término “extrañamiento” remite al vocablo ruso empleado por Shklovsky, se desvincula del amplio espectro de connotaciones que el término “defamiliarization” sí posee en el panorama contemporáneo de la teoría literaria dominado indudablemente por la lengua inglesa en el que mi análisis se enmarca. De hecho, en su introducción a la obra de Raymond Williams, *The Politics of Modernism*, Tony Pinkney incide en esta diferenciación terminológica la referirse a “Brechtian strangement” y “Russian Formalist Defamiliarization” (21).

“subversivos”, Williams denuncia, fueron neutralizados mediante un proceso de institucionalización:

After Modernism is canonized, however, by the post-war settlement and its accompanying, complicit academic endorsements, there is then the presumption that since modernism is *here* in this specific phase or period, there is nothing beyond it. The marginal or rejected artists become classics of organized teaching and of travelling exhibitions in the great galleries of the metropolitan cities. (34)

Como Williams señala, ciertos discursos críticos dieron lugar a la consolidación de lo que podríamos denominar una poética anquilosada del modernismo. Pero, además, ms recientemente un amplio sector de la crítica ha desvirtuado la naturaleza del modernismo como una mera etapa de transición que ha de ser contemplada desde la óptica de su propia superación: el posmodernismo. A la luz de lo que se interpreta como una empresa excepcionalmente novedosa y radicalmente rompedora, los estudiosos del posmodernismo no han dudado en poner en tela de juicio la dudosa vigencia de la que en su momento se presentó como la revolución estética modernista.

Gran parte de la teoría sobre el posmodernismo constituye en realidad un ataque a la trascendencia de un modernismo cuya influencia se da por finalizada. Planteamientos de escuelas diferentes y corrientes críticas de naturaleza diversa coinciden a la hora de señalar un antagonismo irreconciliable entre ambos proyectos. Resulta curioso el comprobar que, la mayor parte de los estudios sobre el posmodernismo se articula en torno a una estrategia basada en ofrecer una visión del modernismo como empresa conservadora y tradicional, ampliamente superada por las propuestas posmodernistas.

No es, pues, de extrañar que estudios recientes, dedicados a redefinir al modernismo desde una óptica revisionista y a través de perspectivas actualizadas, con frecuencia comiencen con introducciones explicativas sobre la necesidad de recuperar la validez de las propuestas modernistas, sometidas como han estado al juicio de la crítica posmodernista. Éste es el caso de la

obra de Peter Nicholls *Modernisms: A Literary Guide*, publicada en 1995. El prefacio de este libro, un estudio dirigido especialmente a exponer la extrema diversidad que caracteriza la experimentación literaria desde finales del siglo diecinueve hasta la explosión de las vanguardias bien entrado el siglo XX, constituye un ejemplo excelente del fenómeno al que me refiero.

En el mencionado prefacio, Nicholls justifica la orientación plural que ha inspirado su obra como una necesaria respuesta a la monolitización que el posmodernismo ha llegado a ejercer sobre el modernismo. Curiosamente, la obra no contiene referencias posteriores al posmodernismo y se ciñe al análisis de la experimentación modernista que promete acometer inicialmente. Precisamente por ello, no deja de ser extremadamente significativo que el libro se abra con las siguientes aclaraciones:

When I began work on this book, postmodernism was in its heyday. The plural form of my title-Modernisms-thus had something of a polemical intent, since so much of the debate about the “post” hinged upon what Marjorie Perloff has called a “straw man” modernism, one characterised primarily by its commitments to “grand narratives” of social and psychic order. The issue of postmodernism may now appear less pressing but the one dimensional view of modernism that it has frequently proposed is still with us. (vii)

Uno de los ejemplos pioneros más interesantes en este proceso de revisión con el que la crítica contemporánea ha atacado las nociones tradicionales, ya clásicas, del modernismo, lo constituye la magnífica obra de Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, publicada a comienzos de los años 90. Eysteinnsson cuestiona los presupuestos teóricos y los paradigmas que sostienen algunos de los lugares comunes sobre evolución de la literatura del siglo XX. Sus conclusiones sobre dicha evolución le llevan a mantener que lo pertinente es reclamar el status contemporáneo para el modernismo, e incluso sugerir, no sólo que el modernismo no ha muerto, sino que el posmodernismo nunca ha existido:

Although I see no reason to join those asserting the death of modernism, it seems evident that the period of its most iconoclastic outburst in the face

of tradition lies in the past, in the period 1910-1935. I do not see, however, why we should restrict the use of the concept of modernism to the period of its most energetic or concentrated outpouring, nor do I believe that we should assume the traditions it revolted against to have simply evaporated. It is tempting to think that the central feature of the recent development lies in the fact that while we have a postmodern era, there may be no postmodernism. (136)

Sólo unos años antes, en 1989, Silvio Gaggi analiza en su obra *Modern/Postmodern. A Study in Twentieth Century Arts and Ideas*, la relación entre el modernismo y el posmodernismo haciendo hincapié en los principios comunes que comparten el modernismo y el posmodernismo. De declaraciones como la que incluyo a continuación podemos deducir que Gaggi se adscribe a esa línea de críticos, para quienes, como veremos, ambas manifestaciones artísticas deben de ser estudiadas, no tanto en términos de oposición y ruptura, sino en relación a su intrínseca vinculación:

Although one can describe postmodern concerns as different from modern concerns, one can also find roots for postmodernism in the early part of the century. Joyce utilized collage structures, freely juxtaposing diverse narrative modes and creating wittily self-referential language in order to make writing the subject of his writing. And in theatre, Brecht and Pirandello devised contrasted self-referential modes that would, after undergoing the transformations necessitated by different media, become central to postmodernism in the various arts. (21)

Además de los títulos ya mencionados de Eysteinnsson y Nicholls, así como la colección de ensayos editada por Kevin J. H. Dettmar, *Rereading the New: A Backward Glance at Modernism*, de 1992, destaca sin duda la obra Patricia Waugh, que apareció publicada en ese mismo año con el sugerente título *Practising Postmodernism: Reading Modernism*. En este estudio la autora británica expresa sus reservas a la hora de aceptar el concepto de posmodernismo en términos de una ruptura radical con modos previos de representación y conocimiento. Waugh mantiene que resulta más fructífero el intentar enmarcarlo dentro de la tradición del pensamiento esteticista, que

habrían inaugurado ya filósofos como Kant, y que se habría manifestado en el arte romántico y posteriormente en el modernista:

My aim in arguing against a radical break theory of the relation of Postmodernism to earlier aesthetic practice and theory is not to fall into the opposite error of a naive evolutionism, but to consider continuities and discontinuities and the possibility of perceiving a new relationship to see how the “postmodern” has always, perhaps, inhabited the “modern”. (4-7)

Waugh demanda que la crítica contemporánea sobre el modernismo perciba de un modo nuevo la relación entre modernismo y posmodernismo. Esta línea de reclamación, que insiste en las continuidades y discontinuidades entre ambos, ha inspirado también la obra *Modernism/Postmodernism* que Peter Brooker editó en 1992. En su introducción, el crítico defiende precisamente la existencia de un tráfico dialógico entre los dos proyectos:

Fredric Jameson has argued that we cannot view postmodernism as a historical situation and present a critique of it from a position on the outside. It follows that we cannot view modernism from outside postmodernism either. My argument is initially that there are postmodernisms as well as modernisms, that between them there is a traffic of collage and argument, the building and unbuilding of orthodoxies. (3-4)

El mayor problema con el que se encuentran iniciativas como la de Waugh, Nicholls y Dettmar, reside, sin embargo, en el hecho de que cualquier intento de percibir el modernismo, y consecuentemente su relación con el posmodernismo, desde una óptica nueva, se ve necesariamente obstaculizado por la existencia de un discurso establecido e institucionalizado. Como anunciaba, dicho discurso dista de ser coherente y revela, por el contrario, toda una serie de tensiones y contradicciones que, si bien son parte del proceso dialéctico con el que los diferentes paradigmas críticos han construido el concepto, lo cierto es que planean sobre cualquier nuevo intento de interpretar el modernismo, dificultando la tarea de definirlo si no es recurriendo a contextos previos de interpretación.

Parte de ese proceso de institucionalización se debe a que las manifestaciones artísticas modernistas se desarrollaron, como explicaba con anterioridad, a la par que un discurso crítico que inscribió de modo irreversible al modernismo en un contexto esencialmente formalista. El formalismo se hace coincidir con la estética del modernismo mediante un complejo proceso reduccionista que ha desvirtuado y manipulado conceptos como el de autonomía estética.³

La interpretación del modernismo como una especie de empresa estética, que frente al caos del mundo moderno opone un concepto purista del arte como la única realidad y el único principio de organización, desvinculado de coordenadas histórico-sociales, nace ya con las propias declaraciones de algunos de sus portavoces más emblemáticos. De hecho, la visión más popular aparece efectivamente ligada tanto a la descontextualización de ciertas manifestaciones como a la instrumentalización de las reflexiones de ciertos críticos, por parte de los representantes del *New Criticism*, lo que inaugura las bases sobre las que se asientan perspectivas críticas de orientación formalista que coinciden en señalar, ya sea para celebrarlo o condenarlo, el supuesto abstraccionismo y ahistoricismo del modernismo.

Waugh (1992) explica que la visión más enraizada que identifica a la literatura modernista con conceptos como la autonomía de la obra de arte, lo apolítico, y la tradicional noción de que el texto literario ha de ser interpretado como objeto en sí mismo, al margen de intersecciones con el contexto histórico y social, es precisamente parte de la herencia formalista

³Como he venido anunciando ha predominado hasta la fecha una lectura crítica del modernismo filtrada a través de los presupuestos del *New Criticism*: se hace destacar la forma sobre cualquier otro aspecto, como un medio autónomo cuya relevancia se restringe a parámetros estrictamente estéticos. El modernismo así entendido, en su rechazo de la representación de lo social y en su obsesión por aspectos formales, ha trascendido a la historia literaria como el ejemplo por excelencia de los presupuestos teóricos del *New Criticism*. En este sentido, muchas de las revisiones del modernismo que la crítica contemporánea ha llevado a cabo, constituyen primordialmente análisis que cuestionan la validez de los presupuestos críticos del *New Criticism*.

que el New Criticism popularizó en su momento. La estudiosa británica denuncia además la interpretación interesada y descontextualizada que caracterizó la apropiación de esas declaraciones autoriales a las que me refería, con las siguientes palabras:

I believe the hegemony of a certain style of formalist aesthetics developing from the forties onwards gave a particular inflection to the intentional statements of modernist writers. It suppressed important elements deriving from their specific historical context which connected them to a tradition of European romantic aesthetics even as they disavowed this connection. (104)

La visión peyorativa de la forma modernista como una mera estrategia estructural está indudablemente influida por el modo en que determinados usos formales se asimilaron en su momento a un discurso estricto sobre el potencial de la experimentación formal modernista. En este sentido, habría que recordar las ya tópicas declaraciones de T.S. Eliot (1923) sobre el empleo del mito en *Ulysses* de Joyce:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a *method* which others must pursue after him [. . .] it is *simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and significance* to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. (177, cursivas mías)

A la sombra de estas manifestaciones de Eliot han surgido toda una serie de prejuicios críticos sobre el modernismo que han ayudado a construir una versión restringida de la literatura modernista. Pero además, esta versión ha resultado especialmente atractiva para aquellos autores que en el debate modernismo/ posmodernismo celebran la “subversión” posmodernista frente al “totalitarismo” modernista. Como denuncia Eysteinnsson:

[. . .] modernism supposedly –and here the ghost of Eliot’s essay on Joyce is ever present–accepts myth “innocently” as a structural paradigm. And “myth”, as the concept is used here, has of course none of the subtleties and richness that modern anthropology has shown it to possess, but is rather a rigid, “totalitarian” structure that modernist work is deemed to be emulating. Also inherent in this widely accepted characterization of modernism, one might assume, is the pejorative sense of myth as a “lie” or an “illusion”. (120)

Eysteinnsson hace hincapié en el modo en que el discurso crítico, en este caso en lo que se refiere a la apropiación del mito en la ficción modernista, construye una interpretación reduccionista y rígida que imposibilita ciertas lecturas que, sin embargo, sí se sugieren en el caso del posmodernismo. Tal y como el crítico explica, lo que sucede es que los argumentos de Eliot han sido convenientemente manipulados de modo que el ensayo sobre *Ulysses* ha terminado por convertirse en un modelo programático sobre el modernismo. Además, como él advierte, el concepto de formalismo modernista se hace prevalecer a la hora de señalar las diferencias entre modernismo y posmodernismo:

The notion of modernist self-isolation of both the individual and the aesthetic object has been very much highlighted in recent theories of how postmodernism makes a “deconstructive” move beyond the “formalism” or “symbolism” of modernism. (124)

Así pues, Eysteinnsson nos recuerda que a menudo los argumentos de la crítica insisten en una serie de diferencias que no son sino construcciones artificiosas asentadas en planteamientos profundamente contradictorios:

[. . .] modernist works, through the “thickness” of their referential texture, establish a radical distance between themselves and such products of popular culture that we perceive in the background. Postmodernism, on the other hand, self-consciously working with the desires involved in the production and consumption of such products, seeks to seduce its audience into compliance with the work before setting about to reveal the sources of its illusion. (121)

Es decir, trátase del concepto de autonomía estética o de estrategias características como la de la apropiación y utilización irónica de otros textos, ya sean parte del pasado histórico o pertenecientes a la cultura popular, lo que observamos es que el discurso crítico predominante acaba siempre por achacar al modernismo su consciente y elitista desvinculación de la realidad. Si Waugh propone una reformulación de las pautas de estudio del modernismo para acabar con el tópico de éste como formalismo estético

mediante una lectura que recupere el contexto existencial de la ficción modernista, Eysteinnsson por su parte se pregunta cómo puede atribuirse al modernismo un distanciamiento de la cultura popular:

But if we judge the ironic recycling of popular culture to be a major element of postmodernism, does this help us to distinguish it from earlier modernism? There are other, more general characteristics of modernism that would seem to point toward popular culture. In view of the fact that *Ulysses* is consistently at the center of critical inquiry into modernist writing, it is surprising how often modernism is accused of “purity” with regard to popular culture. (120-121)

Como el crítico apunta, la ficción modernista, a menudo acusada de elitismo y en ese sentido atacada por su alejamiento de una realidad que estaría evitando de modo consciente a través de un mero ejercicio esteticista, ha incorporado sin embargo de modo habitual referentes externos cuya relación con la cultura popular es más que obvia. El caso de *Ulysses*, tal y como Eysteinnsson señala, sería el ejemplo por excelencia, ya que la novela es más que generosa en el modo en que introduce, y hasta cierto punto recicla, otros textos cuya vinculación con el ámbito de lo cotidiano y la cultura de masas es, si cabe, el motivo principal. No en vano la novela incorpora entre otros aspectos de la cultura popular, un variado collage de canciones y melodías, fragmentos periodísticos, prensa sensacionalista, novelitas rosas, fórmulas religiosas, textos publicitarios, conversaciones de dublineses de clase media baja y ecos del habla más popular.

La tendencia revisionista en el ámbito de los estudios modernistas ha puesto de manifiesto el modo en que nuestro conocimiento de la literatura del pasado en ocasiones se hace depender de interpretaciones que, si bien trascienden a la historia literaria como paradigmáticas, aguardan a ser revisadas a la luz de los mismos discursos críticos con los que “favorecemos” determinadas versiones de la literatura del presente. Podemos concluir que no existe ni ha existido un modernismo independiente de lecturas y discursos críticos con programas concretos. Los análisis revisionistas del modernismo

han proporcionado un marco de reinterpretación que, aunque habrá de reconocerse frente al entramado de análisis previos como un segmento más en el interior de la red de prácticas discursivas y estrategias de lectura que es la crítica literaria, lo cierto es que ha hecho tambalear seriamente muchos de los límites tradicionales para situarnos delante de nuevos desafíos.

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hanna Arendt. New York: Schocken, 1969.
- BEEBE, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction From Goethe to Joyce*. New York: New York UP, 1964.
- BRADBURY, Malcolm and James McFarlane, eds. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- BROOKER, Peter. *Modernism/Postmodernism*. New York: Longman, 1992.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Michael Shaw. Foreword. Jochen Shulte-Sasse. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- CANEDA CABRERA, M. Teresa. *La estética modernista como práctica de resistencia en A Portrait of the Artist as a Young Man*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2002.
- CHEFDOR, Monique and Ricardo QUINONES, eds. *Modernism. Challenges and Perspectives*. Urbana: U of Illinois P, 1986.
- DETTMAR, Kevin J. H., ed. *Rereading the New: A Backward Glance at Modernism*. Ann Arbor: The U of Michigan P, 1992.
- ELIOT, T.S. "Ulysses, Order and Myth." 1923. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. London: Faber, 1975.
- ELLMANN, Richard and FEIDELSON, Charles, eds. *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature*. New York: Oxford UP, 1965.
- EYSTEINSSON, Astradur. *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 1992.
- EYSTEINSSON, Astradur and LISKA, Vivian, eds. *Modernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2007.
- GAGGI, Silvio. *Modern/Postmodern: A Study in Twentieth Century Arts and Ideas*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1989.
- HOWE, Irving. *The Decline of the New*. London: Gollancz, 1971.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Macmillan, 1988.
- LEMON T. and REIS, Marion J. *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: U of Nebraska P, 1965.
- LUKÁCS, Georg. "The Ideology of Modernism." *20th Century Literary Criticism*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1972.
- NICHOLLS, Peter, ed. *Modernisms*. London: MacMillan, 1995.
- SPEARS, Monroe K. *Dionysus and the City*. Oxford: Oxford UP, 1970.
- SPENDER, Stephen. *The Struggle of the Modern*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.
- WAUGH, Patricia. *Practising Postmodernism: Reading Modernism*. London: Arnold, 1992.
- WEIMANN, Robert. *Structure and Society in Literary History*. London: Lawrence, 1976.
- WILLIAMS, Raymond. *The Politics of Modernism*. Ed. Tony Pinkey. London: Verso, 1989.