

ANOTACIÓNS SOBRE O *MODERNISM*

JOSÉ MARÍA DÍAZ LAGE

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Este artículo pretende contribuir a la discusión general entablada en estas páginas introduciendo lo que en los países de habla inglesa es conocido como *modernism*, y mostrando sus diferencias con el modernismo hispánico. Para esto se abordan cinco puntos: la irreconciliabilidad entre *modernism* y modernismo; la reacción del *modernism* a su época histórica; la divergencia entre *modernism* y vanguardias; la compleja relación entre *modernism* y la cultura de masas; y, finalmente, el contraste entre la configuración más canónica del *modernism* y otras posibilidades revisionistas.

Resumo: Este artigo pretende contribuír á discusión xeral entablada nestas páxinas introducindo o que nos países de fala inglesa é coñecido como *modernism*, e amosando as súas diferenzas co modernismo hispánico. Para isto abórdanse cinco puntos: a irreconciliabilidade entre *modernism* e modernismo; a reacción do *modernism* á súa época histórica; a diverxencia entre *modernism* e vangardas; a complexa relación entre *modernism* e cultura de masas; e, finalmente, o contraste entre a configuración máis canónica do *modernism* e outras posibilidades revisionistas.

Abstract: This paper contributes to the present discussion by introducing what in English-speaking countries is known as modernism, and by showing some of the differences between it and Hispanic *modernismo*. This is done by means of five different points: the irreconcilableness of modernism and *modernismo*; modernism's reaction to its historical era; the divergence between modernism and the avant-gardes; the complex attitude of modernism towards mass culture; and, finally, the contrast between the most canonical constructions of modernism and other, revisionist possibilities.

Palabras clave: Modernismo. Terminoloxía. Historia literaria.

Palabras chave: Modernismo. Terminoloxía. Historia literaria.

Keys words: Modernism. Terminology. Literary History.

O propósito do presente artigo non é outro que aportar unha serie de consideracións xerais sobre o *modernism* a unha discusión que só tanxencialmente versa sobre el. Como tal, limítase a presentalas dunha forma sucinta e fragmentaria; as referencias bibliográficas sinalan os puntos onde o lector interesado pode atopar máis información ao respecto, mais distan moito de ser exhaustivas.

I. Calquera intento de postular unha identidade esencial ou circunstancial, ou mesmo unhas coincidencias significativas, entre o *Modernism* anglo-norteamericano e o *modernismo* hispánico ten por argumento de partida, confeso ou non, a similitude terminolóxica entre ambas entidades. Esta desafortunada similitude crea unha confusión que, en ocasións, non se desexa aclarar, senón consolidar, forzando unha serie de relacións entre as dúas

entidades que, na súa meirande parte, son anecdóticas ou simplemente inexistentes.

O problema, pois, vén cando se postulan uns contactos entre as dúas entidades. Nil Santiáñez (2002: 99-102) comenta que unha das tendencias hexemónicas *dentro do hispanismo* está conformada por “críticos que aplican a la literatura española de finales del siglo xix y principios del xx el concepto angloamericano de *modernism*”. E subliño que isto acontece dentro do mundo do hispanismo porque non coñezo críticos dentro dos estudos ingleses e norteamericanos que traten de dar o mesmo paso. O mesmo Santiáñez insinúa que privilexiar o termo inglés é unha forma de imperialismo cultural, e engade que “el *modernism*, tal como lo entienden en Gran Bretaña y Estados Unidos, es, principalmente, un movimiento cultural anglosajón” (119). Diríase que no hispanismo actual existe unha tendencia a querer dotar o modernismo dun maior ‘prestixio’ asimilándoo ao *modernism* anglosaxón; e esta tendencia é errónea por dúas razóns principais. A primeira é simple: unha concepción da historia literaria que proceda, mesmo implicitamente, por medio de xuízos semellantes está a afanzar unhas actitudes ideolóxicas que, efectivamente, están próximas ao imperialismo cultural.

A segunda razón é que, para efectuar esta operación crítica, faise imperativo abandonar toda precisión no uso dos conceptos a prol do que non pasa de ser unha semellanza no nome de fenómenos inasimilábeis. Por desgraza, a recoñecida vaguidade do propio termo en inglés contribúe a este estado de cousas: a definición máis mostrenca sitúa o *modernism* no período entre as dúas guerras mundiais, co seu momento culminante nalgún punto da década de 1920. Esta mesma definición adoita basearse no concepto ou categoría do *novum*: innovación técnica, cambio radical, ruptura coas convencións... Trátase, como se ve, de trazos moi xerais que ben se poderían aplicar a outros fenómenos literarios de comezos do século xx. E, precisamente porque os trazos desta definición son demasiado xerais, é necesario

matizalos: por exemplo, é innegábel que antes de 1914 hai xa manifestacións do *modernism*, como case todo o desenvolvemento do *Imagism*. Polo que atinxe á caracterización, acho que a que se atopa en Eugene Lunn (1982) resulta bastante máis precisa: Lunn enumera como trazos do *modernism* a autorreferencialidade estética, a simultaneidade (ou xustaposición, montaxe, fragmentación), o paradoxo (ou ambigüidade, incertidume) e o abandono do suxeito individual integrado (Lunn 1982: 34-37). Na miña opinión, estes trazos constitúen un verdadeiro *programa de mínimos* do *modernism*; é dicir, que calquera aproximación ao mesmo terá que afondar nestes trazos, matizalos ou engadirllles outros, pero non pode renunciar a ningún deles. Por este motivo un enfoque coma o proposto por Darío Villanueva (2005) é incompatible con esta especificidade que sinalo como *desideratum*. Villanueva comeza co seguinte parágrafo, que cito completo:

El Modernismo del que se trata en este libro no se identifica con la renovación poética que tuvo en Rubén Darío su máxima figura en el ámbito hispanoamericano sino que, por el contrario, se refiere al vasto movimiento internacional y cosmopolita que se desarrolló fundamentalmente en el primer tercio del siglo xx y dio sus mejores frutos en los años veinte de entreguerras; es decir, en las fechas en que Ramón del Valle-Inclán produjo sus obras fundamentales (Villanueva 2005: 9).

Por dicilo en tan poucas palabras como sexa posíbel, non existiu semellante movemento internacional; e, se existiu, non se chamou ‘modernismo’ nin ‘*modernism*’. Na súa nómina aparecen os seguintes autores e autora:¹ Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Azorín, Machado, Joyce, Proust, Mann, Gide, Pirandello, Wedeking [sic], Svevo, Hesse, Pound, Rilke, Woolf, Hauptmann, Jarry, Huxley e Faulkner (Villanueva 2005: 143 e 163). Pois ben, na miña opinión a única posibilidade de conciliar todos estes nomes nun só ‘movemento’ é renunciar a caracterizalo, ou caracterizalo de maneira

¹A presenza solitaria de Virginia Woolf nesta lista evidencia algunhas das asuncións ideolóxicas implícitas neste enfoque.

tan maximalista que teñamos que entender por *modernism* toda obra vagamente ‘experimental’ e ‘vanguardista’ (termos estes que, por certo, non significan nada se non se definen) escrita, principalmente en Europa e principalmente por homes, nas primeiras décadas do século xx.

Se este ‘vasto movemento’ fose o mesmo que, no contorno anglonorteamericano, se denomina *modernism*, sería necesario denunciar a ausencia de Barnes, Eliot, Stein, H.D., Lewis, Loy ou Zukofsky, por mencionar só algúns autores; se, pola contra, este ‘movemento’ se identificase coas vangardas históricas, resultaría inexplicábel a omisión de Maiakovsky, de Tzara, de Breton, de Marinetti, de Éluard. Esta nómina de autores resulta o máis concluínte dos argumentos en contra dunha definición tan vaga do *modernism*.

No resto deste artigo cómpre entender por *modernism* a tendencia literaria anglonorteamericana coñecida por este nome.

II. Un dos problemas aos que se enfronta calquera intento de comprender o *modernism* está estreitamente relacionado co punto anterior: o motivo polo que os diversos modernismos son asimilados entre si, e polo que toda a literatura das primeiras décadas do século xx aparece ás veces como parte do *modernism*, é que todos manteñen unha relación coa fase histórica na que se desenvolven. Isto, naturalmente, é común a todas as literaturas de todas as épocas; pero no caso que nos ocupa resulta especialmente notábel porque esa fase histórica –a modernidade– foi, como é ben sabido, un fulcro no devir das sociedades occidentais. Resulta imposíbel entender o *modernism*, por exemplo, sen facer referencia á Primeira Guerra Mundial: textos tan canónicos coma *The Waste Land*, de Eliot, ou *Mrs. Dalloway*, de Woolf, están marcados pola sombra deste conflito. Porén, este caso pode ser tamén unha advertencia que convén atender: pois, na literatura británica, os textos que quedaron definitivamente ligados á Primeira Guerra Mundial foron os producidos polos *War poets* (Siegfried Sassoon, Wilfred Owen, Isaac Rosenberg, ...), e non os pertencentes ao *modernism*. Este

feito paréceme ilustración dun punto que se esquece con demasiada frecuencia: o *modernism* non é a literatura da modernidade, senón *unha* literatura da modernidade, malia ser tamén unha articulación singularmente vizosa de temas e ansiedades que son quintaesencialmente modernos. Noutras palabras: se o *modernism* non é definíbel simplemente como a literatura da modernidade, non hai motivo para postular que todas as literaturas da modernidade forman parte do *modernism*; e isto conduce de novo á necesidade de concretarmos cada un dos trazos que lle atribuímos.

Cando se traballa sobre literatura e modernidade, é responsabilidade de cada crítico adoptar unha definición da modernidade que lle permita traballar cun mínimo de rigor histórico: non é aceptábel postular unha visión da mesma que a reduza ás súas preocupacións estéticas ou filosóficas, nin se conformar cunha serie de xeneralidades que ignoran as peculiaridades do desenvolvemento da modernidade nas diversas sociedades que a experimentan. Querería determe neste particular o tempo necesario para presentar un exemplo:

O discurso do *modernism* hexemónico adoita salientar unhas preocupacións —como a fragmentación da subxectividade— que non só obedecen a preocupacións culturais da época tal e como aparecen en, digamos, Henri Bergson e Sigmund Freud, senón tamén ás condicións socioeconómicas do momento. Isto ocorre de dúas maneiras: a primeira é a pegada, consciente ou inconsciente, que os modos de produción deixan inevitabelmente en todo artefacto artístico. Terry Eagleton (1988: 140) comenta que, en grande medida, a dialéctica do *modernism* é un intento de evitar a conversión do texto literario en mercadoría como obxecto de intercambio, aínda que no mesmo movemento o texto literario convértese en mercadoría como fetiche. O aspecto dominante da contradición entre valor de uso e valor de cambio no *modernism* é o rexeitamento do primeiro en prol do segundo. Esta solución ficticia forza a arte autónoma a se refuxiar no fetichismo da mercadoría.

Cómpre ademais ter en conta que o *modernism* aparece nunha época histórica marcada polo paso do capitalismo industrial ao monopolista. Neste paso, a subxectividade percibe a existencia dun elo entre a actividade do capital e a do Estado, pero este permanece obxectivamente agochado baixo a forma dunha identidade de intereses. Esta nova forma redonda no colapso da noción de progreso que dominara o momento emerxente da sociedade burguesa na súa fase liberal. E, como os movementos económicos debeñen incomprehensíbeis, unha serie de actitudes intelectuais —detectábeis no *modernism*, pero non exclusivas del— adquiren maior protagonismo: o irracionalismo, a espiritualidade ou a relixión. Até certo punto, o fascismo xa está no cerne neste tipo de reaccións (Beitz e LeRoy 1974). O *modernism* aparece, pois, nun momento histórico no que o capitalismo xa está plenamente normalizado na ideoloxía, e no que a produción e o Estado van da man, como amosan tanto a experiencia imperialista coma a Primeira Guerra Mundial. Non é sorprendente que, ante estas condicións, o *modernism* reaccione creando unha estética fragmentada, que privilexia o *shock* do momento e o inefábel (Eagleton 1994: 89-90). Nas caracterizacións máis coñecidas do *modernism* (penso por exemplo en McHale 1987) salientase que a fragmentación modernista *reflicte* a fragmentación do seu momento histórico; eu son da opinión —e, con ser antitéticas, non son excluíntes entre si— de que a fragmentación modernista principalmente *reacciona* a un momento histórico percibido como monolítico.

A segunda maneira en que o *modernism* hexemónico responde ás condicións sociais e económicas da fase histórica é, ao contrario, explícita. Limitareime a suxerir o caso de Ezra Pound: ante sucesos coma a debacle da Primeira Guerra Mundial, Pound non deixou de notar que a causa última dos mesmos era o modo de produción capitalista e as dinámicas que xera no seu devir; este é o motivo polo que, nun momento determinado da súa vida, se interesou enormemente polas teorías económicas de Clifford High Dou-

glas, denominadas xeralmente *Social Credit*. Estas teorías formulan toda unha crítica do capitalismo industrial e financeiro desde presupostos moi afastados do materialismo histórico: o seu argumento básico é que na economía capitalista a distribución desigual da riqueza é endémica, e isto causa crises periódicas; a solución pasaría por que o Estado emitise e controlase créditos aos consumidores, que compensarían a perda de poder adquisitivo. Co tempo, este interese pola economía conduciu a Pound a dous lugares diferentes mais complementarios: en primeiro lugar, á súa coñecida asociación co fascismo italiano, no que enxergaba a posibilidade dunha economía planificada por un Estado autoritario e supostamente ilustrado; en segundo, ao desenvolvemento de toda unha serie de ideas que trazan a influencia do capitalismo financeiro, conceptualizado como usura,² sobre a arte occidental. O extraordinario do caso de Pound dentro do *modernism* hexemónico é que fixo destas ideas un dos temas da súa poesía: véxanse, por exemplo, os Cantos xlv e xlvi (Pound 1996: 229-235).

Douglas e os demais teóricos do *Social Credit* foron coñecidísimos no seu momento nas dúas beiras do Atlántico: no Reino Unido, A.R. Orage, o editor de Pound, publicou os ensaios de Douglas na súa revista *The New Age* desde 1919, e en Norteamérica o *Social Credit Party*, inspirado nelles, gobernou durante moitos anos a provincia canadiana de Alberta. Porén, a importancia destas ideas fóra do contorno anglonorteamericano foi practicamente nula: isto pode dar unha idea de até que punto sería unha simplificación explicarmos as ideas do *modernism* por medio dunha serie de referencias coñecidas en toda Europa.

²O carácter reaccionario —ou, se callar, sería mellor dicir *retrógrado*— desta dupla evolución veu sobredeterminado pola concepción histórica de Pound, sempre dado a privilexiar distintas épocas pasadas, moi especialmente o medievo, como termos positivos de comparación co presente. Para unha explicación en detalle do entrecruzamento das dúas caras, véxase Lawrence Rainey (1998: 107-145).

O *modernism* é unha tendencia literaria reaxente, isto é, literalmente constitúe unha reacción á modernidade; pero, ademais, a súa versión hexemónica é politicamente reaccionaria, e non por azar: a reacción do *modernism* hexemónico ante a modernidade é unha especie de repulsión fascinada sobre a que volverei máis adiante; esta reacción está na raíz do coñecido discurso modernista sobre a tradición e a súa reactualización constante, como se pode constatar en Eliot (1969). Non obstante, a principal dislocación do *modernism* é que a súa estética, que en grande medida é un rexeitamento da modernidade, só é posíbel na modernidade: a historia preséntase como un pesadelo do que escapar, pero mesmo ese anseio é histórico.

Esta constatación é a base mesma dunha liña de traballo interesantísima que, ao meu entender, foi inaugurada por Marianne DeKoven (1991). DeKoven argumenta que a forma modernista é unha maneira de representar a atracción e a repulsión simultáneas que espertan as formas políticas da modernidade, como por exemplo o feminismo e mais o socialismo. Nesta lectura, o *modernism* hexemónico caracterízase por unha dialéctica trunca—que DeKoven analiza adaptando o concepto derrideano de *sous rature*—entre as arelas de liberación e o terror á mesma, e esta dialéctica funciona de maneira diferente dependendo do xénero dos autores: “male modernists generally feared the loss of their own hegemony implicit in such wholesale revision of culture, while female modernists generally feared punishment for their dangerous desire for that revision” (DeKoven 1991: 20). O principal contributo da investigación de DeKoven é, desde o meu punto de vista, esta consideración da forma modernista como representación dunha serie de ansiedades: o *modernism* hexemónico, como práctica literaria, sería a articulación desta serie de ansiedades tanto no contido coma na forma, na medida na que as dúas esferas son separábeis.

III. Un dos motivos, se non teóricos, si prácticos, polos que non se debería plantexar a unidade entre o modernismo hispánico e o *modernism*

anglonorteamericano é que o verdadeiro problema de deslinde é entre este último e as vangardas históricas. A definición máis simplista das vangardas (penso en Renato Poggioli (1968), por citar só o exemplo máis tristemente célebre) subsume vangardas e *modernism* e outros fenómenos, como o simbolismo, o post-impresionismo, o expresionismo, etc. Sen dúbida o modernismo hispánico podería atopar o seu lugar neste caixote onde todo encaixa, dado que nesta definición ‘vangarda’ é sinónimo de ‘*modernism*’, que á súa vez é sinónimo de ‘arte posterior ao romantismo’.

Non obstante, calquera intento de comprender a arte do século xx sen unha comprensión clara do que significaron as vangardas históricas está condenada de antemán ao fracaso, e por iso unha análise matizada das mesmas pode contribuír a aclarar a definición do *modernism* e a súa complexa relación coa modernidade. Desde o meu punto de vista, o traballo de Peter Bürger (1997) proporciona moitas das chaves necesarias para este labor.

Simplificando moito, o seu argumento é o seguinte: ao longo do século xix, a arte occidental, e polo tanto a literatura occidental, sofre un proceso de autonomización.³ O trunfo definitivo do modelo mercantil da literatura libera o autor do xugo do mecenado, e o sitúa a un nivel moi diferente do do artesán. O autor faise independente, mais en troques vese socialmente marxinalizado e, levado polas propias leis do mercado, entra nunha dinámica de elitización. A arte sepárase da praxe social do seu tempo e devén *institución*; pero tamén devén *mercadoría*, e mercadoría minoritaria; obxecto de consumo para as elites, mais obxecto de consumo ao cabo. Finalmente, a arte convértese, co esteticismo, nun metadiscurso, dado que a perda de relevancia social sobredeterminou a perda de temas axeitados e a importancia sempre maior da forma en detrimento do contido.

³Este uso do concepto de autonomía da arte só coincide ocasionalmente co moito máis coñecido de Pierre Bourdieu

As vangardas históricas son, desde este punto de vista, un intento, en última instancia malogrado, de romper a autonomización desintegrando a institución da arte: onde a arte autónoma —é dicir, a arte burguesa— invariabelmente procura un estado de unidade orgánica, ou cando menos a simulación perfeccionada da mesma, un dos principais trazos identificativos das vangardas históricas é precisamente a súa non-organicidade, a súa deliberada fragmentariedade.⁴ O escándalo vangardista difire da actitude decimonónica de *épater les bourgeois* neste punto crucial: as vangardas están a formular unha crítica da institución da arte. Son, como apunta Bürger, un intento de reintegrar a arte na vida cotiá. Unha demostración tanxíbel desta actitude é a integración, nas artes plásticas, de obxectos e elementos (botóns, xornais, cartaces) no lenzo, integración que culmina no achado do *objet trouvé*. O *modernism*, ou mellor dito, a versión do *modernism* que aínda prevalece e que eu optei por denominar *modernism* hexemónico, pertence sen dúbida á institución da arte tanto coma o modernismo hispánico ou, poñamos por caso, o expresionismo.

Amiúde esquecese que as diversas innovacións que teñen lugar nas literaturas occidentais entre o final do século xix e as primeiras décadas do xx, e que afectan a todos os xéneros literarios, conviven con prácticas literarias continuístas e moitas veces son compatíbeis con elas. Óbviose tamén que estas innovacións non son asimilábeis a un ‘movemento’ nin mesmo a un ‘momento’ común: non son unanimemente ‘vangardas’, nin ‘modernismo’, nin ‘*modernism*’, nin ‘literatura experimental’. Son, en primeiro lugar, a totalidade na que estas etiquetas están subsumidas, e o único contorno no que

⁴Unha das formas en que se pode explicar este contraste é por medio da oposición entre simbolismo e alegoría, que por suposto non é exclusiva da modernidade: Walter Benjamin, por exemplo, abordouna en relación co drama barroco alemán: véxase Walter Benjamin (2006), especialmente 375-408; véxanse ademais Bürger (1997: 130-136) e Fredric Jameson (1974: 191-205).

estas teñen sentido. Son, ademais, os vestixios materiais da evolución da arte burguesa cara á autonomización e dos intentos de desmontar este proceso.

III. Se o dito até aquí é verosímil, e o *modernism* hexemónico constitúe unha reacción á modernidade na cal aparece el propio; e se, lonxe de aspirar á reinserción da arte na vida cotiá á que aspiran as vangardas, comparte con toda a arte autónoma a aspiración a se converter nunha unidade orgánica, entón temos que concordar co enunciado de Andreas Huyssen (1986): “mass culture has always been the hidden subtext of the modernist project” (47). O *modernism*, como arte moderna que reacciona ante a modernidade, non pode senón xerar unha imaxe da mesma; e nesa imaxe, a cultura de masas é o lado escuro. E neste punto cómpre facer unha aclaración terminolóxica: a cultura de masas non debe ser confundida baixo ningún concepto coa noción de cultura popular (véxase Ohmann 1996: 13-14), que implica unha serie de asuncións moi conflitivas sobre a produción cultural na sociedade de consumo. Ao tempo, aínda que ao utilizar a frase ‘cultura de masas’ refírome á mesma entidade que a Escola de Fráncfort denomina ‘industria cultural’, no contexto presente convén optar polo primeiro termo por un motivo: cando o *modernism* hexemónico conceptualiza a cultura de masas, non prioriza o seu carácter *industrial*, senón o seu carácter *masivo*; noutras palabras, non contempla estes produtos como mercadorías producidas industrialmente e ofertadas —ou impostas— a un público pasivizado, senón como os produtos culturais que a ese público lle corresponden e que reclama. A escolla dun termo ou outro é pois unha escolla estética e política que non se pode obviar.

Nos textos do *modernism* hexemónico aparece unha verdadeira pléthora de obxectos da cultura de masas que inequivocamente representan a degradación dunha sociedade e unha cultura. Citarei tan só o caso máis célebre e menos ambiguo (pois, por exemplo, a presenza dos obxectos da cultura

de masas no *Ulysses* de James Joyce é moito máis complexa), un fragmento de ‘The Fire Sermon’, a terceira sección de *The Waste Land*, de T.S. Eliot:

At the violet hour, when the eyes and back
 Turn upward from the desk, when the human engine waits
 Like a taxi throbbing waiting,
 I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
 Old man with wrinkled female breasts, can see
 At the violet hour, the evening hour that strives
 Homeward, and brings the sailor home from sea,
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
 Her stove, and lays out food in tins (Eliot 1990: 31)

A día de hoxe, penso que a presenza da cultura de masas nos textos do *modernism* hexemónico é o exemplo máis concreto da repulsión fascinada que mencionei antes como a súa reacción dominante ante a modernidade; e a categoría baixo a que se debe entender esta actitude é a da *abxección*, tal e como a describe Julia Kristeva (1980).⁵

Para unha sociedade ou grupo humano en xeral, o abxecto é aquilo que debe ser expulsado e mantido fóra, porque pode perturbar a orde psíquica e social: “ce n’est donc pas l’absence de propriété ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles” (Kristeva 1980: 12). É algo que non é suxeito nin obxecto pero que, precisamente por ser expulsado fóra, precisamente por ser intolerábel, pode ser pensado; e, polo tanto, ameaza constantemente con retornar, porque nunca pode ser expulsado lonxe abondo: “mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d’appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui” (Kristeva 1980: 9). A súa

⁵*Abiectio*: “acción de rexeitar, de abatir”; *abjectus*: “trivial, vulgar; abxecto, baixo, vil, desprezábel”; *abiicio*: “lanzar lonxe de si, botar, excluír; abatir, derrubar, matar”.

mera insinuación xera con frecuencia respostas psicosomáticas violentas, como por exemplo o vómito: así é como funciona o *modernism* hexemónico con respecto á cultura de masas.

Non é pois casualidade que esta sexa a reacción dunha forma de *alta cultura* ante unha realidade que ameaza con derrubar todas as xerarquías culturais da sociedade burguesa e que, ante todo, reflicte a súa propia perda de relevancia social. Para o *modernism* hexemónico e para outras formas de arte autónoma, a cultura de masas é, quizais en primeiro lugar, a evidencia dunha separación definitiva entre alta e baixa cultura, é dicir, entre unha arte autónoma que non conserva un lugar prominente na cultura xeral e unha industria cultural que non pode cumprir ningunha das funcións emancipadoras da arte. O feito de evidenciar este cisma é precisamente o momento de verdade da industria cultural; mais o *modernism* permanece cego a esta revelación, precisamente porque non comprende o elo que o une á cultura de masas, que non é outro que o feito de ambos procederem da mesma separación.⁶

A outra cara deste punto lévanos ás redes económicas do *modernism* hexemónico. Este é o aspecto no que varios temas —entre outros a actitude ante a modernidade e mais a cultura de masas, a perda de relevancia social da arte autónoma e a comprensión (ou incomprensión) da dinámica económica do capitalismo— converxen na esfera material. Chama a atención a frecuencia con que o *modernism* hexemónico reacciona ao mercado editorial recorrendo ao mecenado e as edicións privadas ou limitadas; chama a atención e non debería, porque o recurso a estas redes é completamente congruente cos aspectos até agora mencionados.

⁶Nunha carta de marzo de 1936, Theodor Adorno exponlle este particular a Walter Benjamin a propósito de ‘A obra de arte na era da reprodución mecánica’: “ambas llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores (obviamente nunca jamás el término medio entre Schönberg y el cine americano); ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera, que sin embargo no es posible obtener mediante su suma” (Adorno e Benjamin 1998: 135).

Non é casual que unha das figuras chave neste campo sexa Ezra Pound, verdadeiro empresario do ramo: o mecenado permitiulle subsistir durante bastante tempo, e ao mecenado recorreu en 1922 para o *Bel Esprit Project*, unha especie de subscrición encamiñada a conseguir que Eliot deixase de traballar para se dedicar exclusivamente á literatura. O proxecto é algo máis ca un froito do interese de Pound nas formas precapitalistas de economía: é tamén parte dun horizonte mental no que os artistas deben ser protexidos e subvencionados por patrocinadores, porque non se pode contar con que sexan quen de vender o seu traballo en cantidades significativas.

Polo que atinxe ás edicións limitadas, abonda con pensar noutro episodio de 1922: a primeira edición do *Ulysses* de Joyce, a cargo de Shakespeare and Company. Dunha tiraxe de mil exemplares, douscentos cincuenta correspondían ás dúas series de luxo, unha delas asinada polo autor. Os outros setecentos cincuenta vendíanse a 150 francos da época, que equivalían a unha semana de salario do traballador inglés medio. Estes mecanismos premercantís son simultaneamente unha defensa ante a escasa repercusión comercial do *modernism* e unha maneira artificial de atribuír un estatus á obra modernista: a edición de *Ulysses* presentouse como un investimento que non tardaría en se revalorizar, como efectivamente fixo. Dá a impresión de que, no *modernism* hexemónico, o anticapitalismo remite sempre a relacións de produción e distribución anteriores ao capital.

V. Todo o descrito até agora é unha construción posíbel do *modernism*, a que veño denominando hexemónica e que durante décadas foi practicamente a única visíbel: orixínase na propia propaganda modernista e consolídase por medio dos traballos do *New Criticism* estadounidense.⁷ En última instancia, o grande labor que cómpre abordar é o de abrir fisuras nesta construción ou desmontala por completo para substituíla por outra

⁷Desde o meu punto de vista, a culminancia deste proceso de hexemonización é Hugh Kenner (1972).

algo menos ideoloxizada. O campo no que máis se avanzou neste proceso é, sen dúbida, o da crítica feminista, a partir de obras como a de Gillian Hanscombe e Virginia Smyers (1987). Non é estraño, porque o obxecto de partida era unha construción singularmente falocéntrica. Un dos contributos máis importantes deste proceso foi corrixir o interese case exclusivo nos asuntos formais e ampliar a nómina de modernistas a unha serie de autoras que cultivaban a experimentación na área do contido máis ca na da forma (véxase Bridgett Elliott e Jo-Ann Wallace 1994). Ao mesmo tempo, e isto parécese máis salientábel, a propia categoría do *novvo*, da experimentación, da innovación formal, foi examinada á luz de discusións máis amplas sobre os conceptos de orixe, orixinalidade e influencia no discurso patriarcal, e revelada como unha construción ideolóxica que só ten sentido nunha xenealoxía literaria exclusiva e excluintemente masculina (véxase Galvin 1999, particularmente 21-23). O impacto desta reavaliación crítica é enorme, dado que supón que a categoría principal na súa configuración hexemónica ten que ser plantexada doutra maneira, o cal significa unha reconstrución total do discurso crítico sobre o *modernism*.

En última instancia, sería interesante explorar os casos de autores que, formando parte do *modernism*, tiveron unha relación prolongada coas vangardas históricas, como se pode ver nas súas obras. O caso paradigmático neste sentido é o de Mina Loy —autora, por certo, previamente deixada de lado e que en gran medida foi reintroducida no canon grazas aos estudos feministas—, relacionada tanto co futurismo italiano como co grupo dadá de Nova York. Acho tamén que este proceso ten que se continuar desde o punto de vista político: existen exemplos, coma o de Louis Zukofsky, que desminten a asociación dominante entre forma modernista e política reaccionaria. Noutras palabras, debe ser posíbel formular unha construción do *modernism* que preste atención aos intentos de asociar a innovación artística e a revolución social. E, se é lícito, querería suxerir un exemplo

antinómico: sen dúbida, o texto paradigmático do *modernism* hexemónico é *The Waste Land*, de Eliot; pois ben, como representante desta posíbel reconfiguración do *modernism* podemos propoñer ‘Poem beginning “The”’ (1927), de Zukofsky, escrito en grande medida como resposta a *The Waste Land*: se Eliot escenificou –textual, graficamente– a propia canonización do *modernism* engadindo notas ao final do seu poema e numerando as liñas do mesmo de dez en dez, Zukofsky coloca as súas notas antes do propio poema e numera todas as liñas:

26 And why if the waste land has been explored, traveled over, circum-
scribed,
27 Are there only wrathless skeletons exhumed new planted in its sacred
wood
28 Why —heir, long dead— Odysseus, wandering of ten years
29 Out-journeyed only by our Stephen, bibbing of a day,
30 O why is that to Hecuba as Hecuba to he! (Zukofsky 1997: 10)

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor Wiesengrund e Walter BENJAMIN (1998), *Correspondencia 1928-1940*, edición de Henri Lonitz, tradución de Jacobo Muñoz Veiga e Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Trotta.
- BEITZ, Ursula e Gaylord LEROY (1974), “The Marxist Approach to Modernism”, *Journal of Modern Literature*, 3, 1158-1174.
- BENJAMIN, Walter (2006), *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán*, en *Obras*, libro I, volume I, edición de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, tradución de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 217-459.
- BÜRGER, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, tradución de Jorge García, Barcelona: Península.
- DeKOVEN, Marianne (1991), *Rich and Strange. Gender, History, Modernism*, Princeton: Princeton University Press.
- EAGLETON, Terry (1988), *Against the Grain. Essays 1975-1985*, Londres: Verso.
- EAGLETON, Terry (1994), *Walter Benjamin, or towards a Revolutionary Criticism*, Londres: Verso.
- ELIOT, Thomas Stearns (1969), *Selected Essays*, Londres: Faber and Faber.
- ELIOT, Thomas Stearns (1990), *The Waste Land and Other Poems*, Londres: Faber and Faber.
- ELLIOTT, Bridget e Jo-Ann WALLACE (1994), *Women Artists and Writers. Modernist (Im)positionings*, Londres: Routledge.
- GALVIN, Mary E. (1999), *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers*, Westport: Greenwood Press.
- HANSCOMBE, Gillian e Virginia SMYERS (1987), *Writing for their Lives: the Modernist Women, 1910-1940*, Boston: Northeastern University Press.
- HUYSEN, Andreas (1986), *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington e Indianapolis: University of Indiana Press.
- JAMESON, Fredric (1974), *Marxism and Form*, Princeton: Princeton University Press.

- KENNER, Hugh (1972), *The Pound Era*. Londres: Faber and Faber.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París: Seuil.
- LUNN, Eugene (1984), *Marxism Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno*, Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- McHALE, Brian (1987), *Postmodernist Fiction*, Londres: Methuen.
- OHMANN, Richard (1998), *Selling Culture. Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*, Londres: Verso.
- POGGIOLI, Renato (1964), *Teoría del arte de vanguardia*, traducción de Rosa Chacel, Madrid: Revista de Occidente.
- POUND, Ezra (1996), *The Cantos of Ezra Pound*, Nova York: New Directions.
- RAINEY, Lawrence (1998), *Institutions of Modernism. Literary Elites and Public Culture*, New Haven e Londres: Yale University Press.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002), *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona: Crítica.
- VILLANUEVA, Darío (2005), *Valle-Inclán, novelista del modernismo*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- ZUFOFSKY, Louis (1997), *Complete Short Poetry*, Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press.