

El nombrar y la diferencia: reflexiones sobre «modernismo versus postmodernismo» en la literatura*

Susan Rubin Suleiman

Debo comenzar diciendo que he llegado al debate modernismo-postmodernismo como una extraña. En Francia, donde se hallan mis raíces intelectuales y mis principales intereses, no se habla mucho de modernismo en las artes. De modernidad, o de lo moderno, o de la vanguardia, sí; pero de *modernismo*, no.¹ En cuanto a postmodernismo, o «le postmoderne», es una importación de Norteamérica, reciente y todavía no del todo aclimatada. Que yo sepa, el primer teórico francés que empleó seriamente ese término fue Jean-François Lyotard. En su libro *La Condition postmoderne* (1979), Lyotard empezó por citar, entre otras obras norteamericanas, *El desmembramiento de Orfeo: Hacia una literatura postmoderna*.² Hallo interesante ese hecho, y el que sea un raro ejemplo de «retroimportación»

* «Naming and Difference: Reflections on 'Modernism versus Postmodernism' in Literature», en: *Approaching Postmodernism*, ed. por Douwe Fokkema y Hans Bertens, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1986, pp. 255-270.

¹ Esto puede deberse en parte al hecho de que en francés el término «*modernisme*» ya existe en un dominio distinto del estético: se refiere a una doctrina defendida por los católicos liberales alrededor del inicio del siglo, antes de que fuera declarada herejía por el Papa Pío X en 1907.

² En fecha más reciente, Lyotard contribuyó con un ensayo sobre el postmodernismo al volumen editado por Ihab y Sally Hassan (Hassan 1983). Entretanto, *La Condition postmoderne* ha sido traducida al inglés (Lyotard 1984).

2 Susan Rubin Suleiman

en el mercado teórico franco-norteamericano no es la razón menos importante que tengo para ello. La práctica más usual durante las dos décadas pasadas ha sido, como es bien sabido, que los teóricos norteamericanos citen fuentes francesas e importen conceptos franceses —y esto ha sido así en el caso de algunos de nuestros más entusiastas voceros del postmodernismo. Por ejemplo, William Spanos, quien es el director de *Boundary 2: A Journal of Postmodern Literature*, ve el «verdadero» espíritu del postmodernismo en la hermenéutica heideggeriana como fue reinterpretada por Derrida (Spanos 1979), mientras que Charles Altieri definió recientemente al escritor postmoderno más depurado como «un practicante imaginario del concepto del puro texto escribible forjado por Roland Barthes» (Altieri 1979: 94).

Hasta donde sé, ni Barthes ni Derrida usaron nunca los términos «postmoderno» o «postmodernismo». Barthes oponía el texto «escribible» al «legible» como lo «moderno» a lo «clásico». En cuanto a Derrida, incluso emplea raras veces el término «moderno», y mucho menos «postmoderno». Julia Kristeva, a quien también se podría evocar aquí, ha hablado a menudo sobre «modernidad» y sobre escritura de vanguardia, pero sólo una vez ha empleado el término «postmodernismo» —y eso fue en el Congreso del MLA en 1978, en un programa organizado por Ihab Hassan.³ Sí, pero usted simplemente está discutiendo sobre palabras, puedo oír que algunos dicen (con impaciencia). Barthes, Derrida y la Kristeva son teóricos de la sensibilidad postmoderna, cualesquiera que sean las palabras que empleen —como lo son Philippe Sollers, Gilles Deleuze, Félix Guattari y otros representantes del pensamiento francés actual.

Puede ser. Pero yo les recordaría que las palabras, las etiquetas y toda la cuestión del nombrar no son incidentales al problema que aquí nos preocupa. Si hay algo sobre lo que más o menos todo el mundo parece estar de acuerdo, es que la modernidad (y ahora empleo ese término para cubrir todo lo que se pudiera querer decir con modernismo y con postmodernismo) se caracteriza por un sentido de crisis cultural, que incluye —tal vez ante todo— un sentido de crisis en lo que concierne al lenguaje. La famosa afirmación de Mallarmé sobre la palabra «flor» («Je dis: une fleur!...»), que simultáneamente evoca y niega «todos los ramilletes» (una afirmación que, no por coincidencia, es parte de un texto titulado «Crise de vers»), me

³ La ponencia de Kristeva fue publicada posteriormente con el título «Postmodernism?» (Kristeva 1980).

recuerda la igualmente famosa afirmación de Barthes de que «leer es luchar por nombrar».⁴ Escribir, sea sobre flores o sobre literatura, es, también, luchar por nombrar. La cuestión es si nuestra acción de nombrar tiene alguna importancia. Dado un texto o un grupo de textos —digamos, para empezar, *El innombrable* de Beckett, *Dans le Labyrinthe* de Robbe-Grillet, *Perdido en la casa de los espejos* de Barth, *Blancanieve* de Barthelme, *La niña* de Coover, *V* de Pynchon y *Pálido fuego* de Nabokov—, ¿tiene alguna importancia en el modo en que los percibimos el que los llamemos modernistas, tardíos, postmodernistas, metaficciones, paraficciones, transficciones, fabulaciones o narrativas narcisistas? De hecho, han recibido todos esos nombres, cuando no colectivamente, entonces individualmente.⁵ Algunos incluso han sido llamados, en un libro por lo demás indudablemente juicioso, ejemplos de lo que sólo puedo considerar una monstruosidad conceptual: la novela «postcontemporánea» (Klinkowitz 1980).

Presumiblemente, esas obras —a las que se podrían añadir muchas otras mencionadas a menudo a renglón seguido: de Burroughs, Borges, Márquez, Federman, Sukenick, etc.— tienen ciertas características o propiedades textuales identificadoras. Pero ¿“son inmutables esas propiedades?”, ¿son independientes de la etiqueta metatextual con que uno decide designar un texto? ¿O las etiquetas metatextuales no sólo designan, sino que, al nombrar, *crean* su objeto de manera que finalmente no tendríamos el mismo texto mediante diferentes nombres, sino toda una serie de textos similares pero sutilmente diferentes en dependencia de cómo se lo (los) llamó? ¿Es la *Blancanieve* que Ronald Sukenick llamaría «muy bossanova» (Sukenick 1981: 44) la misma obra que Christine Brooke-Rose llamaría «pura estilización»? ¿Y de qué modo una de esas dos *Blancanieve* estaría emparentada con alguno de los siguientes *Perdidos en la casa de los espejos* o con todos: los postmodernistas de William Spanos y David Lodge (en plural porque no son el mismo), el «mayormente modernista tardío» de John Barth (en su encarnación como crítico), la «pura parodia» de Brooke-Rose o la «narrativa narcisista» de Linda Hutcheon?

⁴ Véanse Mallarmé 1945: 368, y Barthes 1970: 98.

⁵ Una lista de obras críticas para apoyar esta afirmación sería extremadamente larga. He aquí una versión corta. En cuanto a modernista y modernista tardío: Barth 1980; a postmodernista: Lodge 1977; a metaficción y narrativa narcisista: Hutcheon 1980; a paraficción: Rother 1976; a transficción: Zavarzadeh: 1976; a fabulación: Scholes 1967. La mayoría de estos términos es discutida en Brooke-Rose 1981.

4 Susan Rubin Suleiman

Obviamente, lo que está involucrado en esto es no sólo un problema epistemológico de nominación, sino también problemas de definición y categorización, que incluyen distinciones entre categorías de períodos (modernista tardío, postmodernista [?]), categorías formales (parodia, estilización), categorías formales-y-temáticas (narrativa narcisista) y rótulos festivamente impresionistas («muy bossanova»).

Dejando el desenredo de todos esos nombres para otra ocasión, tal vez retrocederé, o volveré, a la oposición más limitada —aunque apenas menos problemática— que destaqué en mi título: modernismo *versus* postmodernismo. Hablando en mi condición de extraña, haré una pregunta propia de una extraña: no «¿Cuáles son las diferencias entre modernismo y postmodernismo en la literatura?», ni, más sagazmente, «¿Qué diferencias han declarado significativas y discriminatorias diversos críticos o teóricos?», ni siquiera, de la manera más sagaz, «Si hay diferencias esenciales entre modernismo y postmodernismo, ¿por qué hay tanta confusión en lo concerniente a la definición de éstos?», sino más bien, ingenuamente, «¿Por qué quisiéramos establecer diferencias entre modernismo y postmodernismo en la literatura en primer término?».

Hasta donde puedo ver, ha habido tres motivos o impulsos superpuestos, pero distinguibles, detrás de los diversos intentos de establecer una oposición entre el modernismo literario y el postmodernismo literario —y, por lo tanto, de definirlos como fenómenos separados. El primer motivo podemos llamarlo evaluativo/ideológico; el segundo, diagnóstico, y el tercero, clasificatorio/analítico. Esos tres motivos pueden —quizás, incluso deben— coexistir en grados que varían en los distintos críticos particulares; sin embargo, por lo general predomina un motivo. Los examinaré por separado, porque cada uno destaca, a su manera, lo que considero los aspectos más problemáticos de la dicotomía modernista/postmodernista.

Tal vez la más clara manifestación del motivo ideológico/evaluativo podemos hallarla en aquellos críticos que, como Harry Levin o Gerald Graff, tienen fuertes dudas sobre los postmodernistas —Burroughs o Mailer o Genet o Beckett—, pero están dispuestos a (Graff) o ansiosos por (Levin) admitir, o incluso exaltar, las virtudes de modernistas como Joyce, Mann, Musil o Gide —los autores que menciono son ejemplos citados por los propios Levin o Graff. Yo debería aclarar que soy consciente de que puede ser injusto tratar a Levin y Graff juntamente, puesto que Graff ha escrito de manera prolífica (y persuasiva) sobre el asunto en años recientes (véanse especialmente 1979a y 1979b), mientras que la contribución de Levin con-

siste, hasta donde sé, en una nota introductoria de dos páginas a su ensayo de 1960, «¿Qué fue el modernismo?», agregada cuando éste fue publicado en un volumen en 1966. Cualesquiera que sean las diferencias en la complejidad y refinamiento de sus argumentos, parece claro, sin embargo, que Levin y Graff (como, en menor medida, Irving Howe, a quien se le puede acreditar el haber puesto en circulación literaria el término «postmodernista» en su ensayo de 1959, «La sociedad de masas y la ficción postmoderna» —véase Howe 1970) desean distinguir la literatura «moderna» o «modernista» de la «postmoderna» precisamente en la medida en que desean salvar una y condenar la otra. Ciertamente es que Graff ha argumentado también, de una manera algo autocontradictoria, que lo postmoderno es meramente una extensión lógica de lo moderno —lo que haría a este último culpable del mismo subjetivismo nihilista y del mismo divorcio de la historia que Graff ve como los principales peligros de la ficción postmoderna. Sin embargo, él es capaz de «salvar» por lo menos a algunos modernos argumentando que las novelas que ellos realmente escribieron distaban de ser tan antihistóricas y subjetivas como la teoría modernista sostendría.⁶

Si se puede decir que los «pro-modernistas» tienen un interés creado en reforzar la dicotomía, con las necesarias simplificaciones y puntos ciegos que ello implica, eso no es menos cierto respecto de los críticos de la convicción opuesta, para quienes el modernismo es el término *negativo*. Tomemos a Leslie Fiedler, por ejemplo. En 1965, él notó, de una manera algo tímida, pero no carente de simpatía, que la literatura postmoderna, especialmente como es ejemplificada por la obra de William Burroughs, era una manifestación (Fiedler la llamó la manifestación «*highbrow*»*) de la llegada de los «nuevos mutantes». Por 1970, Fiedler había «cruzado la frontera» y cerrado cualquier brecha que pudiera haber existido entre él mismo y los «nuevos mutantes» —un paso que hacía necesario ridiculizar a los viejos modernistas y exaltar a los postmodernistas, quienes también habían «cerrado la brecha» y ahora estaban casados con la ciencia-ficción,

⁶ Véase en particular Graff 1979a: 208-215. También se podría, con alguna restricción, colocar a Jürgen Habermas dentro de ese grupo de críticos. En el que se ha vuelto un muy discutido ensayo, Habermas argumenta que las diversas líneas del postmodernismo representan un peligroso alejamiento de los ideales progresistas del modernismo, cuyas raíces se hallan en la Ilustración (véase Habermas 1981).

* N. del T. En inglés: «con gustos e intereses considerados superiores» (*Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, 1980).

el oeste y otras modas pop. Proust, Joyce, Mann y compañía eran, según Fiedler, demasiado «arty»,* elitistas y serios —como lo eran Robbe-Grillet y otros practicantes de la *nouveau roman* en Francia, quienes, aunque eran «post» Joyce y Mann, compartían los pecados de éstos: «La Nueva Novela verdaderamente nueva debe ser anti-arte, así como también antiseria.»⁷

Lo que hallo problemático con respecto a esta argumentación es no tanto la imagen de un profesor universitario de mediana edad que trata de actuar como un «nuevo mutante», sino más bien el aplanamiento y la simplificación que esa argumentación efectúa por lo que toca a la obra de los practicantes iniciales (y algunos posteriores) de la escritura moderna en el siglo XX. Esa simplificación asume dos formas: primero, el modernismo como «ismo» pasa a ser reducido a la obra de sólo dos o tres escritores; después, la reducción es reducida o aplanada, aún más, a unas pocas características («artiness»,** seriedad, elitismo) que son desechadas como reaccionarias.

En la obra más reciente de William Spanos se pueden observar una reducción y un aplanamiento semejantes. En un ensayo de 1979 que fue su contribución a un simposio dedicado a la cuestión del modernismo *versus* postmodernismo, Spanos acusó al modernismo de no ser nada más que la culminación lógica de la «tradición literaria occidental» (Spanos 1979: 108). El modernismo simplemente substituyó por la forma espacial la noción aristotélica de narrativa teleológica, manteniendo así la clausura y el logocentrismo. El postmodernismo, por el contrario, «pulveriza la clausura»: es dispersivo, de-estructivo, «activa en el lector un incesante diálogo con el texto» (Spanos 1979: 115). En suma: el modernismo es malo, el postmodernismo es bueno. ¿Y cuáles fueron los ejemplos de Spanos? Joyce —sin duda, un modernista; Eliot, desde luego —pero también Robbe-Grillet y los *nouveaux romanciers*, que habitualmente eran citados como postmodernistas por los críticos, así como los norteamericanos influidos por ellos (por ejemplo, Sukenick y Federman). Entre los *verdaderos* postmodernistas, según Spanos, figuraban Jean-Paul Sartre e Iris Murdoch, así como la lista habitual: Barth, Barthelme, Borges, Pynchon, etc.

* N. del T. En inglés: «(coloq.) que afecta, o afirma falsamente, ser artístico» (*Oxford Advanced Learner's Dictionary...*).

⁷ Esta cita es de Fiedler 1971: 467. Su ensayo «The New Mutants» (originalmente publicado en 1965) está en el mismo volumen: 379-400.

** N. del T. En inglés: «cualidad de *arty* (cf. nota del asterisco anterior).

Aparte de la arbitrariedad de esta clasificación (no me resulta claro por qué Robbe-Grillet no llena los requisitos para ser un novelista «de-structivo», por citar sólo un ejemplo), lo que más me impresiona al respecto es el despreocupado modo en que convierte a Joyce (entre otros) en un dócil seguidor de la «tradicción literaria occidental». Si las novelas y piezas de Sartre «pulverizan la clausura» y son «destructoras» de las formas establecidas (y esto mismo es una afirmación discutible), ¿no se le podría conceder sólo una pizca de crédito en materia de pulverización al autor del *Finnegans Wake*, por no mencionar a los autores de *Botones tiernos*, *Las olas*, *Il Fu Mattia Pascal*, *Das Schloss* y otras obras diversas? De manera bastante singular, un crítico conservador como Lionel Trilling fue mucho más capaz de reconocer —y de apreciar— la naturaleza subversiva y destructiva de la narrativa moderna inicial que un crítico que se ha autoproclamado radical, como Spanos (véase Trilling 1968).

Si volvemos ahora a lo que llamo el motivo diagnóstico para oponer el modernismo al postmodernismo, vemos que está íntimamente ligado tanto al problema de la periodización como al problema de la definición de categorías. Considero a Ihab Hassan el más eminente representante del impulso diagnóstico. Las interrogantes que dan forma a sus numerosos libros y ensayos me parecen dobles: en primer lugar, ¿cómo podemos emplear «postmodernismo» como un término y como un concepto para entender la especificidad cultural de nuestra época?, y en segundo lugar, ¿cómo podemos distinguir el postmodernismo, como sensibilidad y como modo de práctica artística, de un modernismo anterior? Aunque los esfuerzos de Hassan han sido heroicos, e importantes, él mismo parece reconocer las aporías teóricas a que conduce la dicotomía modernista/postmodernista. En su «Postfacio», de 1982, a la segunda edición de *El desmembramiento de Orfeo*, Hassan hace una lista de toda una serie de problemas conceptuales suscitados por el término «postmodernismo»: como término de período, es inestable y cambiante, carente de fronteras claras; como término categorial para una práctica literaria específica, es aproximativo y ambiguo, vacila indecisamente entre la evaluación y la descripción (Hassan 1982: 263-266). Sin embargo, esos problemas dejan impertérrito a Hassan. De hecho, puede que él mismo haya contribuido a ellos.

Tomemos la cuestión de la periodización. En un ensayo anterior (Hassan 1980), Hassan diagnosticó que las características esenciales del postmodernismo (a saber, la indeterminación y la inmanencia) estaban enraizadas en la física einsteiniana y la hermenéutica nietzscheana, que coinciden am-

bas en el tiempo con lo que Hassan llamaría lo moderno. Después empleó esas mismas características para distinguir lo moderno de lo postmoderno. Eso tendría sentido si, como Toynbee (quien, en realidad, acuñó el término «Edad Post-moderna»),⁸ Hassan viera a esta última empezar en algún momento alrededor del principio del siglo XX, al tiempo que hiciera retroceder entonces lo moderno, como en Toynbee, para que cubriera el período entre el Renacimiento y los últimos años del siglo XIX. Pero eso, claramente, no es lo que Hassan está pensando, porque considera incluso a escritores posteriores a la primera Guerra Mundial como Artaud y Bataille — así como también a «el último Joyce», «el último Pound», Queneau y Kafka— como «antecedentes» del postmodernismo, lo que supongo que signifique postmodernistas no *bonafide* (Hassan 1980: 108). Para Hassan, por más que hubiera podido restringir esa afirmación, la edad postmoderna comenzó «en o alrededor de septiembre de 1939». Pero uno no puede sostener lógicamente, pienso yo, *todas* las proposiciones siguientes: que el postmodernismo es un fenómeno posterior a la Segunda Guerra Mundial; que sus características esenciales ya están presentes en Nietzsche y en la «nueva física», alrededor de 1900; y que el mismo representa una «mutación en el humanismo occidental». Si las características de hoy ya estaban presentes en 1900, ¿cómo puede hoy ser al mismo tiempo una mutación, que implica un cambio radical con respecto a lo precedente?⁹

Cuando la cosa llega al postmodernismo como término categorizante más bien que periodizante, Hassan choca con dificultades similares. En su artículo «POST-modernISMO: una bibliografía paracrítica» (1971; reimpreso en Hassan 1975: 89-124), Hassan argüía que el postmodernismo como práctica artística podía ser considerado como «el cambio en el modernismo», con lo cual parece haber querido decir que los rasgos característicos del modernismo (hizo una lista de siete de esos rasgos, que iban desde el urbanismo y el tecnologismo hasta el antinomianismo y el experimentalismo) podían ser hallados, pero en versiones diferentes, en el postmodernismo (véase Hassan 1975). Christine Brooke-Rose ha criticado ese esquema de manera un tanto detallada, señalando, entre otros problemas, su confusión de características temáticas y formales (Brooke-Rose

⁸ Para una útil discusión, véase Calinescu 1977: 133-136.

⁹ En el «Taller sobre el Postmodernismo» (Utrecht, septiembre de 1984) se argumentaba que la verdad simultánea de esas tres proposiciones no es, en realidad, lógicamente imposible. Empleando la noción de «la dominante» de McHale, como la desarrolló en

1981: 346-349). Otro problema que se podría notar es que el esquema nunca aclara si el postmodernismo ha de ser considerado un *desarrollo* del modernismo, una continuación de tendencias mayores del modernismo, o si es una *transformación* del modernismo, que produce algo esencialmente diferente.

Por la época de su «Postfacio» de 1982, se podría haber pensado que Hassan había resuelto esa ambigüedad en favor de lo último (el postmodernismo es una transformación del modernismo). En realidad, sin embargo, él produjo un paradigma totalmente diferente, basado por entero en dicotomías más que en cualquier clase de vínculo transformacional. En el «Postfacio», compone dos largas columnas para indicar las oposiciones pertinentes. En la columna del «modernismo» hallamos (entre muchos otros) los términos: Dominio/Logos, Género/Límite, Paradigma, Metáfora, Selección, Significado, *Lisible*, Narrativa, Código Maestro, y Genital/Fálico. En la columna del «postmodernismo» hallamos sus contratérminos: Agotamiento/Silencio, Texto/Intertexto, Sintagma, Metonimia, Combinación, Significante, *Scriptible*, Anti-narrativa, Idiolecto y Polimorfo/Andrógino. Aunque uno le admitiera a Hassan la extraordinaria heterogeneidad de sus términos —que él dice haber extraído intencionalmente de «la retórica, la lingüística, la teoría literaria, la filosofía, la antropología, el psicoanálisis, la ciencia política, y hasta la teología» (Hassan 1982: 268)—, debemos, pienso yo, hacerlo cumplir la obligación de no-contradicción interna, por una parte, y de capacidad discriminatoria práctica, por la otra. Pero, en realidad, no cumple ninguna de esas obligaciones. Aunque *paradigma*, *metáfora* y *selección* son internamente coherentes (son parte de un único complejo teórico tomado en préstamo de Jakobson, y cada término implica a los otros), ninguno de ellos es coherente con el término «narrativa», que, en términos de Jakobson, entraría en el complejo *sintagma/metonimia/combinación*. Ni se pueden oponer la metáfora y la metonimia, ora como el significado al significante (ambos son tropos, con un componente significante y un componente significado), ora como lo *lisible* a lo *scriptible* (si

su ensayo del presente volumen, se pueden mantener las tres proposiciones, especificando que las tendencias ya presentes en 1900 se volvieron dominantes después de 1939. Pero, incluso así, queda la cuestión de qué es lo que se desea subrayar (como reconoce McHale): la continuidad o la ruptura. Aquí estoy argumentando en favor de una continuidad que hace innecesaria, o por lo menos problemática, la dicotomía modernismo-postmodernismo.

algo hay, es que la metáfora por lo general es considerada menos «*lisible*» que la metonimia). Cuando se las examina cuidadosamente —y yo aquí he examinado sólo algunos de los términos lingüísticos y «teoricoliterarios»—, las columnas de Hassan se desploman, o por lo menos se estremecen, por falta de apoyo interno.

Si entonces, sin prestar atención a ese hecho, tratamos de poner a prueba la capacidad discriminadora de las dicotomías de las dos columnas frente a textos reales, chocamos con considerables dificultades. ¿En qué sentido *Das Schloss*, *Ulises*, *Tierra baldía*, o incluso *A la Recherche du temps perdu*, se pueden considerar limitados genéricamente, «*lisibles*», genitales/fállicos y metafóricos, *en contraste con*, digamos, *Arcoiris de la gravedad*? Ciertamente, tienen algunas de esas características, pero también las tiene *Arcoiris de la gravedad*. Lo que, con la mayor certeza, esas obras no eran cuando fueron publicadas, era «*lisibles*» en el sentido literal de la palabra de Barthes —es decir, legibles o familiarmente inteligibles para el público lector común; ni lo era *Arcoiris de la gravedad*. Ahora ya todas ellas —incluyendo a *Arcoiris de la gravedad*— pueden haberse vuelto «*lisibles*» en ese sentido: la percepción que de lo familiar tienen los lectores cambia a través del tiempo. Por otra parte, ninguna de ellas era o es «*lisible*» en el sentido en que Barthes empleaba ese término, al oponerlo a «*scriptible*». Para Barthes, el más depurado texto «*lisible*» era la novela realista del siglo XIX (Barthes 1970).

En su afán de oponer el texto postmodernista al modernista, Hassan termina con la misma especie de aplanamiento y domesticación de este último que ya hemos visto en el caso de los partidarios más abiertamente ideológicos del postmodernismo.

Ahora quiero considerar brevemente otra versión del impulso diagnóstico —esto es, una versión marxista, tal como es ejemplificada por Fredric Jameson en un reciente ensayo. El por qué una teoría marxista del postmodernismo debe ser tanto diagnóstica como periodizadora, es algo que parece claro, dado que en este caso lo que se intenta es explicar el postmodernismo (y su diferencia del modernismo) vinculándolo a desarrollos históricos y económicos más amplios. En verdad, después de afirmar primero que él considera el postmodernismo (del cual cita ejemplos en todas las artes) como una reacción al alto modernismo (Joyce, Mann, Lawrence y otros), Jameson plantea audazmente que, en el uso que hace de esa expresión, postmodernismo «no es solamente otra palabra para describir un estilo particular», sino que es también «un concepto periodizador cuya

función es correlacionar la aparición de nuevas características formales en la cultura con la aparición de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico» —esto es, «la sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios masivos (...) o el capitalismo multinacional» (Jameson 1983: 112-113). Jameson pasa entonces a describir lo que él considera dos características formales predominantes del arte postmodernista: la «transformación de la realidad en imágenes», mayormente mediante el pastiche y el cultivo de la nostalgia histórica, y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos», que corresponde al derrumbamiento del sujeto individual y la consiguiente producción de un discurso fragmentado, «esquizofrénico». En su conclusión, argumenta que esas dos características formales «expresan la lógica más profunda del sistema social particular» que él llama capitalismo de consumo tardío, caracterizado precisamente por la fragmentación social y por diversas formas de «obsolescencia planificada», incluyendo la aniquilación de la memoria histórica.

La argumentación de Jameson es elegante y poderosa; sin embargo, también plantea algunos problemas. Jameson da dos paradigmas explicativos para el postmodernismo: un paradigma estético, según el cual el postmodernismo es una reacción al alto modernismo, y un paradigma socioeconómico, según el cual la aparición del postmodernismo está «estrechamente relacionada con» la aparición del capitalismo de consumo tardío. No es seguro que con las palabras «estrechamente relacionada con» Jameson quiera decir «causada por» o, simplemente, «contemporáneo de» —sospecho que él no haya querido afirmar ninguno de esos dos significados, puesto que uno es demasiado fuertemente determinista (y, por tanto, demasiado «marxista vulgar»), y el otro, demasiado débil. En cualquier caso, tanto el significado fuerte como el débil se hallan en una relación problemática con el paradigma estético, puesto que no está claro cómo los dos paradigmas —de hecho, dos series explicativas— están relacionados entre sí.

Además, el paradigma estético presenta sus propias dificultades: porque si el postmodernismo es una reacción contra el modernismo, debe aparecer —como plantea claramente Jameson— cuando las obras modernistas han llegado a sentirse como «asfixiantes, canónicas, los monumentos cosificados que uno tiene que destruir para hacer algo nuevo» (Jameson 1983: 112). Y debe estar dirigido visiblemente *contra* los cánones estéticos del modernismo, cualesquiera que éstos puedan ser. Me parece, sin embargo, que los *nouveaux romanciers* franceses (por citar uno de los ejemplos

del postmodernismo que da Jameson), cuando empezaron a publicar a fines de los años 50, de ningún modo consideraban a Joyce, Proust o Kafka monumentos asfixiantes, cosificados; por el contrario, los evocaban como portaestandartes en su propia reacción contra la literatura *engagé* de los años 40, y contra el realismo balzaquiano. Examinando otros dos ejemplos de Jameson, no veo de qué modo filmes como *La guerra de las galaxias* y *Los buscadores del arca perdida* pueden ser considerados en algún sentido reacciones contra el modernismo; ni veo qué tienen en común con los filmes de Godard, a quien Jameson considera un realizador cinematográfico eminentemente postmodernista.

Por último, me pregunto si a Jameson no le resultaría mucho más cómodo hablar simplemente de arte «contemporáneo» o incluso «capitalista de consumo tardío», que tratar de unir los dos «post» de la sociedad postindustrial y la estética postmodernista. (Lucien Goldmann analizó, hace algunos años, las primeras novelas de Robbe-Grillet como homólogas del capitalismo monopolista; no las llamó postmodernistas, ni su argumentación fue considerada plenamente convincente; véase Goldmann 1964).

Por último, llego al motivo clasificatorio/analítico, que tal vez es representado de la mejor manera por la obra de David Lodge (pero véase también McHale 1979). A diferencia de Hassan o Jameson o Fiedler o Spanos, Lodge no está interesado principalmente en definir el postmodernismo como un fenómeno *cultural*, como una sensibilidad o estado anímico característicos de la «Era Atómica» (con palabras de Hassan). Más bien, él desea «sugerir un modo en que se puede ordenar y clasificar la enorme masa de textos que componen la literatura inglesa moderna».¹⁰ Su propuesta consiste en una clasificación de tres términos: modernista, antimodernista y postmodernista. Las escrituras modernista y antimodernista en Inglaterra se han alternado, según Lodge, con el «movimiento predecible de un péndulo» (Lodge 1981: 9), y cada una ha predominado aproximadamente cada dos décadas desde los años 90 del siglo XIX hasta los años 50 de nuestro siglo. El modernismo se caracteriza por su crítica de los modos miméticos tradicionales y por su idea del arte como una actividad autónoma, mientras que el anti-modernismo, reaccionando contra éste, retorna a la representación mimética y a un involucramiento en los asuntos

¹⁰ Citado de «Modernism, Antimodernism and Postmodernism» (Lodge 1981: 4). Este ensayo presenta un conciso resumen de la argumentación que Lodge desarrolló por extenso en su libro anterior (Lodge 1977).

públicos. Así, la escritura *engagé* de los años 30 de nuestro siglo sucede a las obras modernistas de los años 20, y la escritura «airada» de los años 50 sucede a la escritura «bella» de los años 40 (como está ejemplificada, digamos, en la poesía de Dylan Thomas).

Ahora bien, las razones para esas oscilaciones pendulares se han de buscar, según Lodge, no solamente en las circunstancias históricas externas, sino en la lógica de la literatura misma. Invocando la famosa distinción de Jakobson entre los polos metafórico y metonímico del lenguaje, que llega a ser la piedra angular de su teoría, Lodge muestra (de manera convincente y detallada en 1977, de manera alusiva en 1981) que el modernismo es esencialmente metafórico, y el anti-modernismo, esencialmente metonímico. Eso es lo que explica el ritmo «cíclico» o, quizás de una manera más exacta, el ritmo oscilante de la historia literaria, porque «si Jakobson tiene razón, el discurso no tiene ningún lugar adonde ir que no esté entre esos dos polos» (Lodge 1981: 12).

Es en este punto donde el postmodernismo entra en escena. El postmodernismo, dice Lodge, es «otra especie de arte»; comparte con el modernismo la crítica del realismo tradicional, pero trata de ir «más allá o alrededor» del modernismo —y la más clara manifestación de ese intento es su negativa a reconocer el significado. En la escritura postmodernista, la incertidumbre se vuelve «endémica». Lodge distingue en este tipo de escritura seis principios compositivos que contribuyen al efecto de incertidumbre: Contradicción, Permutación, Discontinuidad, Carácter Fortuito, Exceso, y El Corto Circuito. Da ejemplos de cada uno de esos principios en la forma en que operan en obras de Beckett, Robbe-Grillet, Brophy, Barth, Brautigan, Fowles, Burroughs, Vonnegut y Barthelme, entre otros.

El esquema tripartito de Lodge está hecho con esmero, pero el postmodernismo, evidentemente, tiene algo de problemático para la empresa ordenadora de este autor. En primer lugar, rompe el «movimiento pendular» que se produjo tan predeciblemente hasta alrededor de 1960. En segundo lugar, destruye el principio de que «el discurso no tiene ningún lugar adonde ir» que no esté entre los dos polos del modernismo y el anti-modernismo. En tercer lugar, salta repentinamente fuera de los confines de la literatura inglesa introduciendo a un francés ocasional y a muchísimos norteamericanos. No obstante, se podría replicar, Lodge logra definir un conjunto de características formales con las que puede dar razón de un amplio grupo de textos más o menos contemporáneos. Pero ¿por qué ese grupo debería llamarse postmodernista? Lodge afirma que «el origen» del

postmodernismo «podemos hallarlo remontándonos hasta el movimiento Dadá», lo que sugiere que no es una categoría temporal (o nacional), y que tampoco, con sus propios términos, se lo puede considerar una reacción contra el modernismo, puesto que es el anti-modernismo el que ocupa esa casilla. Eso deja la posibilidad de que el postmodernismo sea un «llevar a los extremos» la lógica y los métodos del modernismo. Pero, en ese caso, ¿por qué insistir en que es «otra especie de arte»? De hecho, cada una de las características formales de Lodge —que, según él, no tienen que coexistir en una sola obra para hacerla postmodernista— puede ser hallada en obras modernas iniciales. Incluso es muy posible que a todas ellas se las pueda hallar ya presentes —y ya «dominantes», para emplear la noción de McHale— en *Les Chants de Maldoror*, publicados en 1869.

Parece que he terminado en el punto de partida, de regreso en la crisis del nombrar con que comencé. Si ahora se me pide que deje de hablar sobre los problemas de otra gente y diga, explícitamente, cuál es mi posición en la cuestión «modernismo *versus* postmodernismo»... hela aquí:

Pienso que la cuestión tiene sentido (me refiero aquí a la literatura, no a otras artes) si se la reconoce como una cuestión específicamente, por no decir estrechamente, angloamericana. Sólo en el contexto angloamericano es que el modernismo literario llegó a ser visto como una tradición solidificada, monolítica, contra la cual se necesitaba oponer reacciones o «renovaciones». Desenredar las razones históricas e institucionales para ello (con «institucional» quiero decir el modo en que la literatura moderna, y particularmente la inglesa moderna, ha sido enseñada y categorizada en nuestras universidades) no es cosa fácil. Por lo menos una razón, pienso yo, es que muchos de los movimientos modernos que existieron en el continente —como el dadaísmo, el surrealismo, o el futurismo ruso e italiano— nunca fueron integrados en la noción angloamericana del modernismo literario. Aquí estoy de acuerdo con Andreas Huyssen, quien sugirió en un reciente ensayo que «el postmodernismo es una búsqueda de una tradición moderna viable aparte de... el canon del modernismo clásico y fuera del mismo» (Huyssen 1981: 32; véase también el ensayo de Helmut Lethen en el presente volumen). Pero precisamente el «canon del modernismo clásico» es una noción angloamericana. No es una noción que uno halle en Francia, por ejemplo, donde la modernidad y la escritura moderna han sido vistas contra el persistente telón de fondo del realismo del siglo XIX. En la polémica sostenida por los *nouveaux romanciers*, los escritores de *Tel Quel*

y sus defensores —incluyendo a Barthes y a la Kristeva— entre fines de los años 50 y principios de los 70, el enemigo declarado no era Proust, y Joyce menos aún, sino Balzac y todo el concepto clásico de la representación.¹¹ Aunque esa polémica creó sus propios problemas (Balzac, probablemente, no era tan *boogeyman** como todo el mundo afirmaba), al menos tuvo la virtud de no crear polaridades arbitrarias *dentro de* la tradición modernista.

Como espero haber evidenciado, es precisamente la arbitrariedad de los intentos que se han hecho hasta ahora de oponer el postmodernismo al modernismo, con la consiguiente simplificación excesiva y aplanamiento de este último (y probablemente del primero), lo que yo hallo sumamente inquietante —aparte, por completo, de los obvios problemas de la periodización y categorización que también he señalado. Hallo particularmente inquietante esa oposición cuando a la ya larga lista de los «postmodernistas» norteamericanos los críticos procuran agregar toda una hueste de escritores franceses a quienes la idea de reaccionar contra un «canon» representado por Joyce o Woolf o Kafka les es extraña, por no decir más. Me parece significativo que un crítico norteamericano como Susan Sontag, quien es, probablemente, más sensible que la mayoría a lo que está ocurriendo en el continente, nunca haya hablado de una escritura «modernista *versus* [una] postmodernista». Para la Sontag, «las grandes narrativas en prosa de *nuestro tiempo*» incluyen tanto a Beckett y a Burroughs como a Joyce y a la Stein (Sontag 1981: 28, el subrayado es mío).

¿Significa esto que deberíamos considerar toda la escritura moderna como una sola categoría, desde Lautréamont hasta John Barth? Bien, ¿por qué no? Hallemos por todos los medios tipos y líneas y marcas y diversos

¹¹ Se puede plantear la cuestión (y fue planteada en el «Taller sobre el Postmodernismo» de Utrecht) de si la polémica de los *nouveaux romanciers* contra el realismo balzaciano no estaba restringida a sus obras explícitamente teóricas (como Robbe-Grillet 1963, Sarraute 1956, Ricardou 1971), mientras que en sus novelas su polémica «implícita» estaba dirigida contra los modernistas. Aunque es difícil generalizar sobre todo un grupo de escritores, me parece evidente que los «nuevos novelistas» franceses y los «nuevos nuevos novelistas» de los 60 y los 70 estaban rechazando explícita e implícitamente las convenciones del realismo del siglo XIX: linealidad, coherencia narrativa, verosimilitud, y así sucesivamente. Para detalles de esta argumentación, véase Suleiman 1981-82.

* N. del T. : coco, personaje imaginario monstruoso usado para amenazar a los niños; persona o cosa aterradora o temida.

linajes dentro de la escritura moderna (o incluso, si es preciso, *modernista*) —pero no a modernistas *versus* postmodernistas.¹²

Para terminar, dos observaciones. En primer lugar, mi enfoque aquí ha sido voluntariamente estrecho, puesto que me he limitado a la literatura, y dentro de la literatura, al problema específico del nombrar. De lo que he podido colegir, la oposición postmodernismo-modernismo es más útil en la arquitectura, donde existe un grupo autoconsciente de arquitectos que consideran que su obra es una reacción contra el purismo funcionalista de los edificios modernistas, inspirados por el Bauhaus.¹³ En segundo lugar, no he tomado en cuenta las diversas tentativas realizadas por científicos sociales de emplear el término «postmodernismo» para explicar vastos acontecimientos históricos que podrían ser considerados independientemente de los fenómenos artísticos. Quizás estamos viviendo realmente en una «edad postmoderna». Si eso es cierto, entonces es probable que el concepto de postmodernismo en literatura siga ganando en circulación, haciendo que las argumentaciones como las mías aparezcan como acciones de retaguardia. En realidad, incluso admito que como una especie de término vagamente intuitivo, impresionista, «usted sabe lo que yo quiero decir», el postmodernismo tiene cierto encanto. Cuando vi el reciente filme *Cielo líquido*, realizado por un cineasta soviético emigrado, con su mezcla de ciencia ficción, la escena rock de droga y punk neoyorquina, violencia sexual, identidades sexuales ambiguas, y su estilo visualmente sorprendente, cortante, mi primera reacción fue exclamar: «¡Esto es claramente postmodernista!». Pero, después de pensarlo más, si lo que se necesita es una etiqueta encantadora

¹² Una «línea» de la escritura contemporánea (moderna) que invariablemente es excluida en las discusiones en curso sobre el postmodernismo es la obra de ciertas escritoras que están explorando nuevas posibilidades en el lenguaje o la narrativa: Marguerite Duras, Hélène Cixous, Monique Wittig, Chantal Chawaf y otras en Francia; Susan Sontag (como novelista y cuentista), Renata Adler y Joan Didion en los Estados Unidos; Christine Brooke-Rose y Angela Carter en Inglaterra, para mencionar solamente unas pocas. ¿Pudiera ser que el postmodernismo constituya un dominio exclusivamente «masculino», en lo que respecta tanto a los críticos como a los autores?

¹³ Esta opinión puede ser, a su vez, una simplificación de un extraño, porque dentro de los círculos arquitectónicos hay un animado debate en cuanto a si la arquitectura postmodernista es tan radicalmente diferente de la arquitectura modernista como aseveran sus practicantes. Para un examen reciente de la cuestión, que afirma que «nadie ha logrado definir el postmodernismo de una manera que satisfaga a todos», véase Huxtable 1983.

e impresionista, es muy posible que yo prefiriera (a pesar del conflicto en materia de estilos danzarios) la de «muy bossanova».

Traducción del inglés: *Desiderio Navarro*

Referencias bibliográficas

- ALTIERI, Charles, 1979: «Postmodernism: A Question of definition», *Par Rapport*, 2: 87-100.
- BARTH, John, 1980: «The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction», *Atlantic Monthly*, 245, 1: 65-71.
- BARTHES, Roland, 1970: *S/Z*, París, Seuil.
- BROOKE-ROSE, Christine, 1981: *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CALINESCU, Matei, 1977: *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, Indiana University Press.
- FEDERMAN, Raymond, ed., 1981: *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, 2da. ed., Chicago, Swallow Press.
- FIEDLER, Leslie, 1971: *Collected Essays*, vol. 2, Nueva York, Stein & Day.
- FOSTER, Hal, ed., 1983: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Washington, Bay Press.
- GOLDMANN, Lucien, 1964: *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard.
- GRAFF, Gerald, 1979a: *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*, Chicago, University of Chicago Press.
- , 1979b: «Some Doubts About Postmodernism», *Par Rapport*, 2: 101-106.
- HABERMAS, Jürgen, 1981: «Modernity versus Postmodernity», *New German Critique*, 22: 3-14. Reimpreso en Foster 1983: 3-15.
- HASSAN, Ihab, 1975: *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, Urbana, University of Illinois Press.

18 Susan Rubin Suleiman

- , 1980: *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*, Urbana, University of Illinois Press.
- , 1982: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2da. ed., Madison, University of Wisconsin Press.
- HASSAN, Ihab y HASSAN, Sally, eds., 1983: *Innovation/Renovation: New Perspectives on the Humanities*, Madison, University of Wisconsin Press.
- HOWE, Irving, 1970: *The Decline of the New*, Nueva York, Harcourt, Brace and World.
- HUTCHEON, Linda, 1980: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press.
- HUXTABLE, Ada Louise, 1983: «Rebuilding Architecture», *New York Review of Books*, diciembre 22: 55-61.
- HUYSEN, Andreas, 1981: «The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s», *New German Critique*, 22: 23-40.
- JAMESON, Fredric, 1983: «Postmodernism and Consumer Society», en Foster 1983: 111-126.
- KLINKOWITZ, Jerome, 1980: *Literary Disruptions: The Making of a Post-Contemporary American Fiction*, 2da. ed., Urbana, University of Illinois Press.
- KRISTEVA, Julia, 1980: «Postmodernism?», *Bucknell Review*, 25, 2: 136-141.
- LEVIN, Harry, 1966: *Refractions: Essays in Comparative Literature*, Nueva York y Londres, Oxford University Press.
- LODGE, David, 1977: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Literature*, Ithaca, Cornell University Press.
- , 1981: *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
- LYOTARD, Jean-François, 1979: *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, París, Minuit.
- , 1983: «Answering the Question: What is Postmodernism?» en Hassan y Hassan 1983: 329-341.
- , 1984: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. de Geoff Bennington y Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MALLARMÉ, Stéphane, 1945: *Oeuvres complètes*, París, Gallimard.
- McHALE, Brian, 1979: «Modernist Reading, Postmodernist Text: The Case of *Gravity's Rainbow*», *Poetics Today*, 1, 1-2: 85-110.
- RICARDOU, Jean, 1971: *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain, 1963: *Pour un nouveau roman*, París, Minuit.

- ROTHER, James, 1976: «Parafiction: The Adjacent Universes of Barth, Barthelme, Pynchon and Nabokov», *Boundary*, 2, 5: 21-43.
- SARRAUTE, Nathalie, 1956: *L'Ere du soupçon*, París, Gallimard.
- SCHOLES, Robert, 1967: *The Fabulators*, Nueva York y Londres, Oxford University Press.
- SONTAG, Susan, 1981: *Styles of Radical Will*, Nueva York, Delta.
- SPANOS, William, 1979: «De-Struction and the Question of Postmodernist Literature: Towards a Definition», *Par Rapport*, 2: 107-122.
- SUKENICK, Ronald, 1981: «The New Tradition in Fiction», en Federman 1981: 35-45.
- SULEIMAN, Susan Rubin, 1981-82: «The Question of Readability in Avant-garde Fiction», *Studies in 20th Century Literature*, 6, 1-2: 17-35.
- TRILLING, Lionel, 1968: *Beyond Culture*, Nueva York, Viking Press.
- ZAVARZADEH, Mas'ud, 1976: *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*, Urbana, University of Illinois Press.