

Agata Preis-Smith

The Mother of Us All: Gertrude Stein y la poética del modernismo americano

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y
antropológicos nr 10, 221-231

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Agata Preis-Smith

THE MOTHER OF US ALL: GERTRUDE STEIN Y LA POÉTICA DEL MODERNISMO AMERICANO

Resumen: En este trabajo desarrollaremos algunas reflexiones acerca de la vida y obra de Gertrude Stein a la luz de las normas y los modelos estéticos dominantes en América y Europa en la primera mitad del siglo veinte. Criticada y frecuentemente ridiculizada tanto por sus experimentales técnicas de escritura como por su heterodoxa conducta, Stein ganó la fama de distinguida conoecedora del arte, poseedora de excelente gusto estético y la admiración por la persistencia con la cual desarrollaba las características formales especiales de su estilo. El presente ensayo trata, pues, sobre el significado de su obra, tanto para sus coetáneos como para los herederos posmodernistas. Nos ocuparemos también de las repeticiones semántico-sintácticas, típicas para Stein, en su dimensión abstracta, no referencial, así como en sus dimensiones neorrealistas, culturales, pertenecientes a género o clase social.

Palabras clave: modernismo, experimentación formal, poética, repetición, posmodernismo

Title: “The Mother of US All”: Gertrude Stein and the Poetics of American Modernism

Abstract: The article analyzes the significance of Gertrude Stein’s life and work in the context of the aesthetic models and preferences of the first half of the 20th century in Europe and America. Criticized and often ridiculed both for her uncompromisingly experimental literary texts and unorthodox lifestyle, she was also revered for her excellent taste and judgment as regards the contemporary visual arts, and admired for the courage and persistence with which she developed her unique modes of writing. Her innovative literary style became later, in the second half of the century, the paradigm for most of the postmodern aesthetic experimentation. The article also attempts to explore the functions of her most distinctive narrative device which was repetition, in its both abstract, non-referential, and neo-realistic, cultural, gender- and class-inflected dimensions.

Key words: modernism, experimentation, poetics, repetition, postmodernism

Las últimas tres décadas del estudio de la literatura americana se caracterizan por los grandes cambios en la consideración del contenido del canon de la literatura nacional, incluida la producción literaria de la primera mitad del siglo XX, llamada en el discurso crítico anglo-americano época del modernismo. Los cambios no consistían tan sólo en el descubrimiento de nuevos nombres y obras, aunque esto también pasaba, sobre todo en el ámbito de las literaturas étnicas y la escritura de las mujeres. En íconos de la recuperación de los autores y obras olvidados se convirtieron, por ejemplo, las novelas de las escritoras modernistas afroamericanas Zora Neale Hurston y Nella Larsen, cuyas obras han sido incluidas durante los últimos veinte años en los programas académicos y en las listas de lecturas obligatorias para los estudiantes de filología americana. Sin embargo, el proceso de transformación del canon no comprendía sólo el descubrimiento o recuperación de las viejas-nuevas obras literarias, consideradas no tanto obras maestras, sino textos importantes y significativos por cuestiones culturales, según el posmoderno código estético contemporáneo (descrito, entre otros, en los trabajos de Barbara Herrnstein Smith y Jane Tompkins). Este proceso consistía también en la cada vez mayor aplicación de nuevos métodos críticos: posestructuralistas, reconstructivos, feministas/de género y poscoloniales en el análisis e interpretación de estos escritores y escritoras cuyas obras habían sido anteriormente conocidas por los estudiosos de la literatura y por los lectores. Eran analizados, sin embargo, no como textos pertenecientes a los principales movimientos del modernismo, sino como parte de la cultura literaria de principios del siglo XX.

Entre los autores de este tipo de textos entran, sin duda, las poetisas del modernismo americano: Marianne Moore, Laura Riding, Edna St. Vincent Millay, Muriel Rukeyser, H.D. [Hilda Doolittle] o Gertrude Stein. En los años noventa aparecieron muchas nuevas interpretaciones creativas de sus textos, conferencias dedicadas a ellas, antologías de sus obras y estudios críticos. Los críticos, como por ejemplo Margaret Dickie y Thomas Travisano, autores de un tomo de ensayos sobre estas poetisas publicado en el año 1996, señalan en el prólogo que ellas fueron tratadas por las opiniones críticas y lectoras de manera muy dispar. Mientras Marianne Moore fue elogiada por los más destacados poetisas del modernismo anglo-americano por la precisión de la lengua y la forma compleja del poema, que distancia las emociones y tan sólo indirectamente, a través de la imagen (*image*), comunica profundos contenidos, intelectuales y filosóficos, Riding y H.D. fueron juzgadas desde la perspectiva de sus contactos creativos con hombres importantes en sus vidas (Robert Graves y Ezra Pound), a los que se adscribía una influencia decisiva en sus obras. Muriel Rukeyser fue criticada por la idiosincrasia de los medios poéticos y políticos, el compromiso izquierdista, y Edna St. Vincent Millay, la autora de sonetos comparables, según los críticos de los años veinte, con los sonetos de Shakespeare, gozaba de gran popularidad entre un público amplio, sobre todo a causa de la forma tradicional de sus poemas, que a menudo se referían directamente, sin embargo, a los cambios sociales y hechos políticos coetáneos. No obstante, estas características contribuyeron en la decadencia de su popularidad en las décadas siguientes, cuando los influyentes críticos de la escuela del *New Criticism* fijaron el canon de la excelencia poética bajo la influencia estética de los gustos y práctica poética de T.S. Eliot y Ezra Pound. Todos los

compromisos políticos e ideológicos y las relaciones con la cultura de masas coetánea, de los que pecaba tanto Millay como muchas otras poetas de esa época, fueron rechazados y condenados como excepciones imperdonables del canon de la alta cultura, por definición elitista y hermética (Dickie y Travisano 1996: IX-XIII). Las mismas objeciones se hicieron, paradójicamente, a Gertrude Stein, cuya obra funcionó durante varios años como sinónimo de la difícil, inalcanzable y radical vanguardia y experimento modernista. El caso de Gertrude Stein en el contexto de la recepción de la poesía femenina es, sin embargo, particular y precisamente sobre las características especiales y el significado de su obra, tanto para sus coetáneos como para los herederos posmodernistas, trata el presente ensayo.

Gertrude Stein escribió muchos textos literarios, a menudo difíciles de definir de manera unívoca como prosa o poesía, a pesar de que la autora más de una vez sugirió en sus títulos que las obras con esos rótulos eran, por ejemplo, novela o cuento policiaco. De esta forma, por ejemplo, el título de la novela *Blood on the Dining Room Floor* (Sangre en el suelo del comedor) sugiere decididamente contenidos “criminales”, y la “novela” en sí constituye un tipo de pastiche de las convenciones que caracterizan la tradicional ficción policiaca. Por otra parte, otra obra, titulada *What Does She See When She Shuts Her Eyes. A Novel* (Qué ve ella cuando cierra los ojos. Novela) consiste en una parte introductoria no marcada, los capítulos I y II, y todo eso ocupa apenas tres páginas, y contiene más bien un conjunto de impresiones que algo parecido a una trama regular. La famosa “novela” histórico-biográfica, la transcripción peculiar de una saga familiar, *Ser norteamericanos (The Making of Americans)*, ocupa, por otra parte, cientos de páginas, formadas por las típicas para Stein, interminables series de paulatinamente modificadas, prácticamente autotransformantes repeticiones semántico-sintácticas, que conforman la monótona impresión del lento aunque incesante movimiento, y de metaficciones (como dirían los posmodernistas) mutaciones lingüísticas: a causa del efecto permanente de las olas significantes consecutivas la narración parece referirse más a sí misma que a cualquier otra realidad exterior. A pesar de ello, los rasgos lingüísticos de esa particular novela sugieren el carácter de “la americanidad”, o más bien “la americanización”, del proceso de transformación de los inmigrantes europeos en americanos, ciudadanos del Nuevo Mundo, tal y como la misma Stein veía y describía este proceso en sus famosas conferencias americanas del año 1934.

Stein produjo también unos retratos “abstractos” de personas (entre otros, Picasso, Carl Van Vechten, Isadora Duncan) y de cosas (por ejemplo dentro del famoso ciclo *Tender Buttons*, que codificaba la cotidianidad de su feliz relación con Alicia B. Toklas), en los que las palabras y frases repetidas, transformadas paulatinamente por más o menos visibles trasmutaciones semántico-sintácticas, intentaban captar la “verdadera” naturaleza de la persona o cosa retratada. En la recepción crítica a menudo se subraya la influencia del cubismo en los retratos de Stein, la aplicación por la escritora de las correspondencias literarias de los collages modernistas de Picasso, Braque o Gris. Además, como observa el crítico,

en la famosa conferencia ‘Portraits and Repetition’ Stein unió su método de reproducción de la persona existente, el ser vivo (la personalidad que se revela a través del

movimiento y del cambio) en el lenguaje de los retratos, con la pluralidad de enfoques que crean el efecto de movimiento en el cine, con la incesante encadenación de momentos que conforman una estrecha realidad, pero siempre en movimiento. (Retallack 2008: 44; trad. J. N.)

Esta referencia consciente al cine, a la técnica y narración cinematográfica, es una de las razones de las asociaciones negativas que los experimentos de Stein provocaban en los críticos de sus creaciones estéticas coetáneos a ella (Pitchford 1999: 650), porque rebajaban su hermeticidad y elitismo formal, rasgos fuertemente relacionados con la alta cultura, al nivel de la cultura de masas, es decir, a todo de lo que la principal corriente del modernismo, desde el *New Criticism* hasta Theodor Adorno, intentaba separarse como del sinónimo de falta de gusto y escoria estética, o incluso (según Ezra Pound) de gobierno y dominación del “populacho”.

Esa extraña conexión del experimento literario radical con las inspiraciones provenientes de la cultura de masas se convirtió en la marca de la obra de Gertrude Stein, contribuyendo al mismo tiempo al rechazo de sus innovaciones por gran parte de los críticos, tanto por la asociación de esa cultura con la feminidad, como hacía la mayoría de los creadores y teóricos del modernismo (tesis desarrollada en el libro de Andreas Huyssen, *After the Great Divide*, del año 1986), como por la razón del principio básico de todas las aproximaciones canónicas a la poética del modernismo, según el cual el arte tiene una autonomía absoluta respecto a todas las –políticas y sociales– influencias externas (Pitchford 1999: 653). Porque Stein en sus obras establecía claras referencias a tales aspectos de la civilización coetánea como el cine, la industria automovilística (la famosa cadena de producción en las fábricas de Ford, que producían, *nota bene*, su modelo de coche preferido), los cómics o, finalmente, las novelas policíacas (durante su gira americana en el año 1934 Stein entabló una amistad con el creador del género típicamente americano de *thriller*, Dashiell Hammett). Entonces, expresando el reconocimiento a su valor de experimentación, a veces incluso reconociendo sus grandes logros en la revitalización y modernización del inglés americano, o del inglés en general (como lo hizo, entre otros, William Empson, comparando a Stein con Dryden; cf. Kostelanetz 1980: XVIII), los críticos a menudo cuestionaban sus innovaciones precursoras, subrayando el “aburrimiento”, la “monotonía” de sus interminables repeticiones y sus lentas transformaciones, acusándola (¡todavía en el año 1994!) de falta de precisión lingüística, de falta de eficacia en la transmisión del significado o de falta de atención hacia los principios del “buen escribir” (Perelman 1994: 131).

Efectivamente, Stein no provocaba solamente con la falta de atención a los gustos populares, a las preferencias críticas y estéticas de su propia época, con respecto a arte de masas y del llamado arte de élite: ella misma constituía una provocación social *sui generis*, que le era perdonada por varias razones, de las que una era seguramente su relativa riqueza (aunque a veces, a causa de las discriminatorias disposiciones legales sobre la herencia, Stein dependía de las asignaciones económicas de sus hermanos). Además, le ayudaba la fama de distinguida conocedora del arte contemporáneo y amiga de pintores brillantes, y también el carácter “democráticamente” amable, que le ganaba la simpatía de otras personas, lo que le permitió, entre otras cosas, sobrevivir con relativa tranqui-

lidad a la ocupación alemana en la campaña francesa en los alrededores de Lyon, cerca de las fronteras con Suiza e Italia (Retallack 2008: 61). No obstante, el hecho de que fuera judía (aunque no reconocía abiertamente su origen) y de que mantuviera una relación lesbiana con Toklas provocaba que los escritores del “mainstream”, como por ejemplo Hemingway (en *Moveable Feast*), de manera impune la trataran con cinismo y burla, sugirieran su sexualidad heterodoxa, subrayaran su manera de ser campechana y se rieran de sus destempladas ambiciones artísticas como si de megalomanía y falta de conciencia se tratara.

Los biógrafos de Stein confirman su tendencia a traspasar los silenciosos límites de la corrección. Era lesbiana, era demasiado ruidosa, demasiado amable y demasiado gorda. De manera demasiado directa hablaba de su ingenio. Hablaba demasiado, hacía preguntas demasiado personales, se reía de forma demasiado contundente y sudaba demasiado. Este obstinado traspaso sin cesar de las barreras que separan la mente y el cuerpo humanos –preservan la “interioridad” del “interior” humano–le recordaba el papel que tenían las normas sociales en la subjetividad humana, es decir, en cada empeño humano. (Watson 2005: 2; trad. J. N.)

Sin embargo, independientemente del tipo de crítica con que se topaba, Stein se mantenía fiel a sus observaciones y esfuerzos por transformar el inglés americano –la lengua que había elegido como material de sus experimentos literarios– estando al mismo tiempo profundamente convencida de que lo que hacía tenía el mismo peso y valor que los logros de la vanguardia en las artes visuales de principios del siglo XX.

Antes de establecerse definitivamente en Francia, donde pasó en total 43 años de su vida, Stein había pasado en su infancia bastante tiempo en Viena y en París, donde adquirió un conocimiento profundo del alemán y del francés. Sin embargo, al volver a Estados Unidos, su autoritario padre, Daniel Stein, mandó tirar todos los libros de sus niños en ambos idiomas para obligarles a concentrarse exclusivamente en la lengua materna, el inglés en su versión americana. Precisamente en este idioma Gertrude Stein aprendió a leer (Retallack 2008: 16). Tras la muerte prematura de ambos padres, la obtención de título de diplomada en psicología bajo la dirección de William James en Radcliffe (parte de Harvard destinada a las mujeres), tras la formación fallida en la facultad de medicina de la Universidad de Johns Hopkins en Baltimore y la igual de fallida primera relación lesbiana de su vida, Stein se marcha a París junto con su hermano mayor Leo, donde encuentra una casa e instituye su famosa colección de arte pictórico contemporáneo. El hecho de que durante todo el tiempo que pasó en Francia leyese tan sólo libros ingleses, y sobre todo americanos, tendría una importancia capital en el tipo de sensibilidad lingüística que desarrollaría para realizar sus novedosas técnicas de escritura. El inglés americano a menudo tenía que sonar de forma rara y exótica respecto a los sonidos del idioma francés en derredor: escuchando las frases inglesas sacadas de su “natural” contexto cultural, Stein tenía que sentir algo que constituía la peculiaridad de la experiencia lingüística de otros nómadas modernistas, escritores y creadores sacados de sus culturas originarias y que desarrollaban sus obras en ámbito extraño o incluso en lengua extranjera: Michael North menciona los ejemplos de Joseph Conrad y Bronisław Malinowski

(1994: 43-46). Fue Malinowski quien creó el concepto de “phatic communion”, un sentimiento de comunidad de grupo/sociedad en el reconocimiento pre-semántico de la lengua a través del ritmo y entonación, previo a la distinción del significado de palabras y enunciados. Esa experiencia de unidad a través del sonido más que del significado en la lengua, pero también la alienación respecto de la multitud de los demás sonidos lingüísticos extraños, plasma a menudo Conrad en sus novelas sobre los rincones orientales del imperio británico: sus protagonistas frecuentemente se sienten ajenos a los sonidos exóticos de los dialectos locales, a veces oyen desde la lejanía el inglés que les suena a dialecto extraño, en ocasiones empero el propio sonido, la entonación de las palabras, todavía sin el desciframiento del significado, crea la impresión de algo bien conocido, cercano a casa, a pesar de que los protagonistas permanezcan alejados de su cultura originaria miles de millas marinas. Este tipo de relativismo lingüístico, así como la experiencia de “phatic communion” en el sonido de su propia lengua en un ámbito extraño, resulta decisivo en la obra de Stein, en su sensibilidad hacia el propio sonido, la “oralidad” y fluidez de significados.

Los lectores de Stein, en la confrontación con sus lentamente modificadas repeticiones a menudo tienen la impresión de estar oyendo una lengua extranjera conocida al fisgar una conversación entrecortada, donde no se quieren comunicar significados de forma clara y directa, sino crear un sentimiento de unidad, unión a los rituales cotidianos, y que al mismo tiempo es un intento de familiarización de algo que entendemos poco y que nunca podremos entender en su totalidad (se refiere tanto a los participantes de dicha conversación como a los mismos lectores-fisgones):

Having come have they any interest in what is happening all of it makes an end to an itinerary and all of it shows that nevertheless they recommence. In a way they do. Stretches and so and stretches and so. So and so very readily. To begin as has been practically particularly acquired. And so forth. Now not as an exhibition but more so than cemented. And after all two years are plentifully arranged as to bridges. If three bridges are said to be so, and is it fairly clear. Weather and they say so. So much reminds them and antedating and once more and parlors and twice more and more and come more and more often and come more often and to come more often. Or to come more often. (YGS 222)

El fragmento citado proviene de un texto mayor titulado “Subject Cases: The Background of a Detective Story” (Casos personales: el trasfondo de un cuento policiaco) y consiste en una gran dosis de frases y afirmaciones parecidas, incompletas y lógicamente inconexas, que alguna vez y para uso propio llamé “delirios de un fisgón loco”. De acuerdo con lo enunciado en el título, Stein se ocupa en esta obra del “trasfondo” del cuento policiaco, es decir, de lo que pasa “en la retaguardia” de la acción propia del “whodunit” tradicional, esto es, del modelo establecido de la trama que funciona a base de principios repetidos mecánicamente (por otra parte analizados en profundidad en el estudio estructural del género por Tzvetan Todorov). Sin embargo, la base de esta rígida y convencional trama está constituida por el principio de la previsibilidad, racionalidad y claridad epistemológica del mundo real, es decir, de la claridad de la lengua

con la que representamos este mundo. Ninguno de estos principios aparece en el texto de Stein: no existe el sentimiento de continuidad, previsibilidad o claridad del mundo conseguida paulatinamente, que constituye la base ideológica para las acciones del detective, cuyo objetivo es descubrir el autor del crimen y probar su culpabilidad. Aquí no hay ni siquiera huella del detective: lo que podemos adivinar de algunas de las repeticiones es el crimen/infracción que tiene algo que ver con la riqueza, la herencia y la familia, cuya casa, y sobre todo el salón, parecen ser bien el lugar del crimen, bien el lugar de los intentos de descubrir al culpable. Teniendo en cuenta el carácter caótico de las observaciones y detalles se puede suponer que las palabras y frases pronunciadas son de una mujer, tal vez una criada, que está espiando a sus amos, pero no del todo entiende lo que está pasando en la casa, donde sirve: tan sólo siente que no todo está en orden. Si dicha intuición es acertada, podríamos insertarla en la tesis arriba formulada de que Stein no sólo tendía, como la mayoría de los pensadores y sociólogos coetáneos de entre los siglos XIX y XX, a unir la perversión, el crimen y las tendencias sexuales transgresivas con los personajes de la clase baja o con las personas de los bajos fondos, entre los que se incluía tanto a los vagabundos, los “vagrants”, como a los criados que a menudo cambiaban de trabajo, los “transients” (Trask 2003: 6), sino también a identificarse con ellos: de allí la irregular vida privada y sexual de Ann y Melancthy de *Tres vidas* (*Three Lives*), o de la protagonista de la novela de Stein titulada *Ida*. Si la supuesta criada de “Subject Cases” se inscribe en este esquema, el crimen sugerido pudo haber sido obra suya, y el propio trasfondo sería realmente la escena principal de los hechos, minuciosa y eficazmente encubiertos por las caóticas cadenas de frases (¿delirios?) de la narradora. Es difícil, empero, probar de manera metodológicamente coherente y persuasiva la veracidad de dicha lectura, se puede tan sólo suspirar (siguiendo a Hemingway en *Por quién doblan las campanas*): *stein is a stein is a stein*.

La indudable dominante de toda la obra de Stein es la repetición, que a veces se ha intentado meter en marcos y esquemas analíticos. Una de esas pruebas fue llevada a cabo por Marjorie Perloff, según la cual de entre los seis estilos desarrollados por la escritora, cuatro se basan en la técnica de la repetición en distinta intensidad y configuración. Están entre ellos: la narración como “permutación” de las repeticiones de una frase; la repetición “abstracta” de palabras y fonemas, donde la “acción” es más bien un hecho verbal que la plasmación de la realidad; y también, la poesía de las adivinanzas basada en la metonimia, que igual que en *Tender Buttons* se refiere a las técnicas del cubismo. Finalmente, la poesía de los sonidos, cuya armonía o desarmonía se fundamenta en la composición de repeticiones de distintos tipos (Perloff 1990: 158). El objetivo del análisis textual neoformalista tan lleno de invención, a base del que la estudiosa individualiza sus modelos, es la demostración de su indeterminación (*indeterminacy*), parecida en su carácter al rasgo principal de la posterior poética de los posmodernistas. De la misma manera que Perloff, Stein trata a varios críticos que ven en ella una excelente precursora de la vanguardia posmodernista americana, “the mother of us all” (para utilizar el título de una de las obras dramáticas de Stein, sobre la sufragista Susan B. Anthony), una autora cuyos intentos de articular una gramática lingüística “alternativa” son considerados por los creadores de la segunda mitad del siglo XX un reconocimiento instintivo del pensamiento hoy en día obvio para muchos: que es la lengua la que crea la realidad

y que para cambiarla hay que modificar, sobre todo, la lengua, proyectar de nuevo sus posibilidades.

Sin embargo, la convicción de que los estilos de las obras –comprendidas las repeticiones– de Gertrude Stein no tienen ninguna función referencial importante, es decir, que se refieren al mundo exterior, de que conforman tan sólo una abstracción lingüística, fue a menudo pronunciada por los críticos de los años ochenta. Por ejemplo, Marianne DeKoven, en su famoso libro del año 1983, *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*, analiza, entre otros, el poema “Polish”, del año 1920:

Poling poling the sea into weather along
 Poling poling dogs are pretty who have such a song.
 Girls and boys tease the seas.
 We are capable of this ease.
 Not so the Poles and their brothers the foals.
 They are the ones that made the Huns, do what.
 Be sick at their guns. (Stein, *apud* Dekoven 1983: 100)

DeKoven inserta su corto análisis de este texto en el capítulo titulado “Melody” y mantiene que el poema es un ejemplo de una orquestación de sonidos no referencial, un juego con el sonido y la palabra. Según ella, la cuestión de si el lector es capaz de encontrar aquí un significado referencial no tiene importancia alguna (aunque, por ejemplo, Virgil Thompson sostenía que el texto hablaba sobre “Polonia y los sucesos actuales”). Porque las posibles conexiones de significado entre las palabras son dominadas por el sonido, ritmo y rima (1983: 100). Dándole, parcialmente, la razón a la autora, el lector polaco debe reconocer la indudable simpatía con que Stein escribe aquí –abiertamente– sobre la victoria de los polacos sobre los alemanes (the Huns) en el año 1918 y sobre “sus hermanos los potros”. Este poema subraya también las diferencias geopolíticas: la despreocupación de los niños (y los perros) en la playa francesa (podríamos añadir aquí, a pesar de la memoria sobre la reciente masacre militar cometida también en Francia) es para Stein el mundo de la libertad y del juego: “we are capable of this ease”, mientras que los polacos tienen que (tenían que) luchar por su independencia. Entonces, este poema se refiere de forma clara, aunque no para todos legible, a la historia y política.

Las funciones referenciales indirectas –sociales, ideológicas y políticas– se adscriben también al aparentemente limpio método formalista de repeticiones modificadas. Una de las maneras de comunicación indirecta con el mundo exterior, o más bien de búsqueda de medios de expresión para el “nuevo realismo” (según las palabras de William James), que plasmaría la verdad sobre la modernidad de forma no mimética, a través del experimento lingüístico, fue el sugerir a través del sonido del lenguaje el compás del mecánico pulso de la tecnología moderna: el sonido del motor, del martillo neumático, de la maquinaria de las fábricas; es decir, de las resonancias que Gertrude Stein asociaba sobre todo con el carácter moderno de la civilización americana. Todos estos sonidos sincopados consistían en la repetición modificada, y varias cadenas de repeticiones de la prosa de Stein podrían servir como ejemplos o intentos de plasmación en el texto estético de la desarmonía o del compás de la cultura de un país moderno, intención que

se puede y debe llamar realista. Plasmando la especificidad musical de su época, Stein probablemente podría firmar también el diagnóstico del arte moderno formulado por Walter Benjamin en su famoso artículo, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”: en los tiempos de industrialización y mecanización general de la vida, el arte perdió su irrepetible aura de inaccesibilidad y misterio, porque incluso las mayores obras maestras del pasado en el siglo XX pueden ser alcanzadas por todos en forma de reproducción, muchas veces de mayor calidad técnica que el original (Benjamin 1989: 572-575). Podríamos, entonces, sostener con Donald Sutherland que “a rose is a rose is a rose” es una afirmación de la singularidad e irrepetibilidad de la rosa (1971: 147-148), mientras que al mismo tiempo se podría considerar que la rosa en la famosa repetición steiniana es infinitamente “reproducible” –en la naturaleza, en la industria, en el arte y en la palabra– y como reproducible, el icono constantemente reinterpretado será siempre un constructo históricamente cambiante de la esencia de la perfección y belleza en la cultura de Occidente.

Para concluir, un aspecto más de las repeticiones steinianas, que las une de forma indirecta con la peculiaridad política e ideológica de la cultura en la que surgieron. Varios críticos/as feministas llaman la atención sobre su papel de socavar y romper con la narración lineal lógica y patriarcal, el discurso claro, que tiene un marcado principio, cuerpo y final. El mismo nivel semántico de estas repeticiones, que subraya el peso de lo cotidiano en su dimensión femenina (el lugar de los peculiares diálogos es en la mayoría de los casos el interior de una casa, su salón, comedor y cocina), se aleja notablemente de las referencias de la fábula tradicional y realista. Y la propia Stein llama la atención sobre la manera alternativa de producir y comunicar el significado a través de la repetición en su conferencia “Portraits and Repetitions”. Describe allí sus impresiones de cuando como chica joven escuchaba las conversaciones de sus tías, los diálogos llenos de palabras y construcciones repetidas, de cotilleos citados, incisos ilógicos, cuyo significado se formaba lentamente, de manera incoherente, abierta, permanentemente sujeta a la continuación y los cambios (PR 99-101). Del mismo modo, con el método de la narración abierta que consiste en las repetidas, pero continuamente modificadas, frases y oraciones, la autora crea un efecto de temporalidad típico para la cultura americana, el tiempo “the continuous present”, el tiempo del cambio permanente, de la incesante labor, movimiento y acción, que encuentra su expresión máxima en la magnitud épica de *Ser norteamericanos* (*The Making of Americans*).

Oponiéndose a los patrones estéticos dominantes durante su época, Gertrude Stein estaba, sin embargo, de acuerdo con el espíritu de su tiempo, plasmando a través de los juegos lingüísticos y experimentos literarios la esencia de la modernidad. Es gracias a su agudeza y valor creador por que los artistas vanguardistas de las décadas posteriores: John Cage, John Ashbery, las poetisas posmodernas como Lyn Hejinian, y muchos más, recibían a su disposición patrones y medios de expresión preparados para sus propias búsquedas estéticas. Gertrude Stein fue una artista y una persona a la que no se podía insertar en marcos prefijados o paradigmas, a pesar de que ella misma fuera, de acuerdo con las tendencias de su época, amante de codificación, clasificación y tipología, por ejemplo, de los caracteres humanos, con las que se intentaba regular las zonas del riesgo social, desafiando las normas culturales burguesas. Aunque Gertrude Stein vivía, por

lo menos aparentemente, como una representante típica de su clase social, en el campo de la estética se puede considerar sin duda como un radical “inicio revolucionario” del acercamiento a la lengua y realidad, que resultó ser una inspiración muy productiva para la vanguardia de las generaciones posteriores. En los tiempos a ella coetáneos, sin embargo, fue tratada como una excéntrica y extravagante, creadora de marginalia, como una conversadora interesante e inteligente, pero como una persona cuyo estilo de vida y creación no influirían nunca de forma decisiva en las principales corrientes de la cultura y el arte. Hoy vemos con claridad cuán equívocos fueron esos juicios.

Traducción del polaco: Julia Nawrot

Las abreviaturas utilizadas en el texto:

YGS – *The Yale Gertrude Stein*, ed. Richard Kostelanetz (1980), New Haven, London, Yale University Press.

PR – Gertrude Stein (1967), “Portraits and Repetition”. En: Patricia Meyerowitz (ed.) *Gertrude Stein. Writings and Lectures 1911-1945*. London, Peter Owen. 98-122

BIBLIOGRAFÍA:

BENJAMIN, Walter (1989) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En: David H. Richter (ed.) *The Critical Tradition. Classical Texts and Contemporary Trends*. New York, St. Martin’s Press: 576-588.

DEKOVEN, Marianne (1983) *A Different Language. Gertrude Stein’s Experimental Writing*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

DICKIE, Margaret y TRAVISANO, Thomas (1996) “Introduction”. En: Margaret Dickie y Thomas Travisano (eds.) *Gendered Modernisms. American Women Poets and Their Readers*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press: VII-XVI.

HERRNSTEIN SMITH, Barbara (2004) “Przygodność wartości” [Contingencies of Value]. En: Agata Preis-Smith (ed.) *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykańskiej*. Kraków, Universitas: 213-254.

HUYSEN, Andreas (1986) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press.

KOSTELANETZ, Richard (1980) “Introduction”. En: Richard Kostelanetz (ed.) *The Yale Gertrude Stein. Selections*. New Haven, London, Yale University Press: XIII-XXXI.

NORTH, Michael (1994) “The Nigger of the ‘Narcissus’ as a Preface to Modernism”. En: *The Dialect of Modernism. Race, Language, and Twentieth-Century Literature*. New York – Oxford, Oxford University Press: 37-58.

PERELMAN, Bob (1994) *The Trouble with Genius. Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*. Berkeley, The University of California Press.

- PERLOFF, Marjorie (1990) "A *Fine New Kind of Realism: Six Stein Styles in Search of a Reader*". En: *Poetic License. Essays in Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston, Northwestern University Press: 145-159.
- PITCHFORD, Nicola (1999) "Unlikely Modernism, Unlikely Postmodernism: Stein's Tender Buttons". *American Literary History* (Oxford). 11 (4): 642-667.
- RETAILLACK, Joan (2008) "Introduction". En: Joan Retallack (ed.) *Gertrude Stein. Selections*. Berkeley, The University of California Press: 3-81.
- STEIN, Gertrude (1967) "Portraits and Repetition". En: Patricia Meyerowitz (ed.) *Gertrude Stein. Writings and Lectures 1911-1945*. London, Peter Owen: 98-122
- (1980) *The Yale Gertrude Stein. Selections*. Ed. de Richard Kostelanetz. New Haven, London, Yale University Press.
- SUTHERLAND, Donald (1971) "Gertrude Stein and the Twentieth Century". En: Robert Bartlett Haas (ed.) *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles, Black Sparrow Press: 139-156.
- TODOROV, Tzvetan (1988) "The Typology of Detective Fiction". En: David Lodge (ed.) *Modern Criticism and Theory*. London, New York, Longman: 157-165.
- TOMPKINS, Jane (2004) "Ale czy to jest naprawdę dobre? Instytucjonalizacja wartości literackiej" ["But Is It Any Good?" The Institutionalization of Literary Value]. En: Agata Preis-Smith (ed.) *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*. Kraków, Universitas: 255-273.
- TRASK, Michael (2003) *Cruising Modernism. Class and Sexuality in American Literature and Thought*. Ithaca-London, Cornell University Press.
- WATSON, Dana Cairns (2005) *Gertrude Stein and the Essence of What Happens*. Nashville-Tennessee, Vanderbilt University Press.