

George Steiner

Un lector

 Siruela

Biblioteca de Ensayo 115 (Serie Mayor)

Índice

<i>Introducción</i>	11
EL ACTO CRÍTICO	29
La formación cultural de nuestros caballeros (1965, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	31
El marxismo y el crítico literario (1958, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	44
Georg Lukács y su pacto con el diablo (1960, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	63
«Crítico»/«Lector» (1979, en <i>New Literary History</i>)	78
LECTURAS	113
Siglo XIX. Estados Unidos y Rusia (1959, en <i>Tolstói o Dostoievski</i>)	115
Homero y Tolstói (1959, en <i>Tolstói o Dostoievski</i>)	125
Inmanencia de Tolstói en el mundo (1959, en <i>Tolstói o Dostoievski</i>)	134
La comparación final (1959, en <i>Tolstói o Dostoievski</i>)	149
Racine (1961, en <i>La muerte de la tragedia</i>)	153
El verso en la tragedia (1961, en <i>La muerte de la tragedia</i>)	171
La tragedia y el mito (1961, en <i>La muerte de la tragedia</i>)	176

Epílogo (1961, en <i>La muerte de la tragedia</i>)	184
OBSESIONES	187
Una muerte de reyes (1968, en <i>Extraterritorial</i>)	189
El erudito traidor (1980, en <i>George Steiner en The New Yorker</i>)	198
CUESTIONES ALEMANAS	227
El milagro hueco (1959, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	229
Una especie de superviviente (1965, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	244
<i>Moisés y Aarón</i> , de Schönberg (1965, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	260
Posdata (1966, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	274
El silencio de Heidegger (1980, en <i>Heidegger</i>)	289
El lamento de Lieber (1979, en <i>En lo profundo del mar</i>)	298
La defensa de A. H. (1979, en <i>En lo profundo del mar</i>)	305
LENGUAJE Y CULTURA	313
El abandono de la palabra (1961, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	315
Palabras de la noche (1965, en <i>Lenguaje y silencio</i>)	339
Eros y lenguaje (1975, en <i>Sobre la dificultad y otros relatos</i>)	350
La distribución del discurso (1978, en <i>Sobre la dificultad y otros relatos</i>)	385

El discurso en la traducción (1975, en <i>Después de Babel</i>)	412
Privacidad del habla (1975, en <i>Después de Babel</i>)	431
Falsedad creativa (1975, en <i>Después de Babel</i>)	447
Tema y variaciones (1975, en <i>Después de Babel</i>)	462
El inglés mañana (1975, en <i>Después de Babel</i>)	474
Alfabetizaciones futuras (1971, en <i>En el castillo de Barba Azul</i>)	478

Introducción

La invitación a volver sobre tu obra para hacer una selección de esta naturaleza supone un ambiguo privilegio. El componente de orgullo, de halago, por supuesto está ahí. Pero hay también una sensación de vergüenza, incluso de irritación, por lo que ahora se percibe como insuficiente, como oportunidades perdidas, en los libros y ensayos anteriores. El impulso de reescribir, de alterar y corregir a la fría luz de la madurez y la retrospección es ciertamente irresistible. Esa «mejora» y puesta al día sería, sin embargo, no solo claramente deshonestas; me temo que también podría resultar contraproducente.

Escribo «mejora» entre comillas porque no es nada seguro que la revisión *a posteriori*, ya pasado el tiempo, brinde siempre resultados positivos. Corregir erratas es una cosa; la enmienda, el intento de mejorar el razonamiento y el juicio son cosas muy distintas. Hay «errores» de percepción, impropiedades en la exposición, hay certezas inmaduras a las que solo se puede llegar y que solo es dado expresar cuando se es joven, cuando el pensamiento y el estilo aún están en sus albores. Hay errores que se *deben* cometer en la imprudencia de los comienzos. Un inicio con pies de plomo, la producción de primeros escritos que solo apuntan a objetivos precisos y se protegen de las objeciones de lo oficial o lo académico, no me parece que prometan una evolución demasiado original. Hay tempranas indiscreciones del alma, un alcance en las preguntas que planteamos y en los temas que escogemos, que en ciertos casos son un preludio esencial, aunque ulteriormente vulnerable, a hacer las cosas bien. Los puntillosos y los miniaturistas de las zonas templadas tienden a no cambiar. Es posible que nunca, como nos indica el imperativo de Nietzsche, «se conviertan en lo que son».

Escribir *Tolstói o Dostoievski* (1959) sin saber ruso fue bastante arriesgado; justificar (parcialmente) este riesgo citando a tan soberanos precedentes como Thomas Mann o André Gide, que también escribieron

sobre los maestros rusos sin poder leerlos en su lengua original, quizá fuera aún más peligroso. Pero no me arrepiento. Aunque por entonces no podía saberlo, la convicción de la que surgió aquel primer libro, esto es, que la crítica literaria y filosófica sería proviene de «una deuda de amor», que escribimos acerca de los libros o la música o el arte porque «un instinto primordial de comunión» nos impulsa a comunicar y a compartir con los demás un enriquecimiento incontenible, iba a ser la raíz de toda mi enseñanza y mi obra posteriores. Por otra parte, al releer *Tolstói o Dostoievski* casi treinta años después de que empezara a escribirlo encuentro la convicción explícita de que la literatura, la música y el arte más grandes poseen una doble trascendencia. A un nivel, obras de la categoría de la *Orestíada*, *El rey Lear*, *Ana Karénina* y *Los hermanos Karamázov* expresan una conciencia más o menos articulada de la presencia o la ausencia de Dios en los asuntos humanos. A otro nivel, el puro impacto de tales libros en nuestras vidas, la autoridad con que se apoderan de nuestros pensamientos, nuestros sentimientos y, desde luego, nuestra conducta nos llevan a la cuestión de la creación (*poiesis*). Nos preguntamos si en la génesis del arte mayor y en los efectos que causa en nosotros no habrá alguna analogía con el nacimiento mismo de la vida. La teología nos habla de «la presencia real» en el objeto simbólico, del «misterio» en la forma. Hoy, mi obra es cada vez más un intento de aclarar estos conceptos, de descubrir en qué marco racional sería posible sostener una teoría y práctica de la interpretación (hermenéutica) y una teoría y práctica de los juicios de valor (estética) sin una cobertura o subtexto teológico. *Tolstói o Dostoievski* ya planteaba esta misma pregunta, y, en cierto sentido, la respondía.

El libro lleva por subtítulo «Ensayo según la vieja crítica». Esta expresión aludía a los ideales y técnicas por entonces dominantes de los Nuevos Críticos (Allen Tate y R. P. Blackmur se contaban entre mis profesores; I. A. Richards se convertiría en amigo). La separación que hacía la nueva crítica entre texto literario y contexto histórico, ideológico, social y biográfico me parecía didácticamente ingeniosa pero esencialmente falsa. Este primer libro, pues, trata del papel central que las preocupaciones metafísicas, religiosas y políticas tienen en la literatura. Llama a la observancia de las relaciones orgánicas entre un poema, una obra de teatro o una novela y las realidades sociales, temporales y lingüísticas (en el sentido de la historia del lenguaje) que constituyen su matriz. No es preciso acogerse al «personalismo» romántico para saber que todo intento de inmunizar de la vida y circunstancias de un escritor los significados de una obra literaria es un mero artificio. De ahí mi alegato por una «vieja crítica», por un entendimiento de la literatura como una

«humanidad central»: entendimiento que recurre de manera simultánea a modelos filosóficos y lingüísticos de corte tradicional, en especial aquellos que se encuentran presentes en Coleridge y Roman Jakobson, y en el posicionamiento marxista-existencialista de Lukács y de Sartre.

Los aspectos polémicos de *Tolstói o Dostoievski* fueron debatidos por aquel entonces en el seno de un clima de mayor consenso humanístico. Aún regían criterios de inteligibilidad. Ese ya no es el caso. El relativo «aislacionismo» metodológico de los Nuevos Críticos se ha visto sucedido por fenómenos tales como el «posestructuralismo» y la «deconstrucción». La noción de *auctoritas*, de una intencionalidad privilegiada o legítima del poeta respecto a los significados de su poema, el postulado de que dichos significados están definitivamente fijados en el texto —por más que esa fijeza sea considerada como un ideal que nunca se alcanza del todo, siempre susceptible a los cuestionamientos y las revisiones de una evolutiva comunidad de lectores hermanados por lo que F. R. Leavis llamaba «la búsqueda común»— hoy están siendo suprimidos. Con la abolición deconstructiva del sujeto y de la referencia externa, el «significado» se presenta, por así decir, como una debilidad momentánea en ese juego de máscaras e indicadores semánticos que miran su propio reflejo. El mismo texto es, de hecho, un «pre-texto», una ocasión contingente para la descomposición.

Mi discrepancia con estas acrobacias bizantinas por motivos tanto *morales* como filosóficos y lingüísticos, mi convencimiento de que la actual subversión de las verdaderas relaciones entre poema y comentario (asuntos que *no* participan de la misma gravedad específica), entre literatura y crítica literaria, concluirán sin remedio en una infructuosa oscuridad, se ofrecen, someramente al menos, en «“Crítico”/“Lector”», un ensayo de 1979 incluido en esta antología. El fundamento de esta discrepancia y cierta anticipación de lo que nos aguarda cuando el estudio y la lectura de la literatura se desgajan de la historia, de la historia del lenguaje y de la ética del sentido común ya se encuentran en *Tolstói o Dostoievski*. Es posible que este haya sido el más oportuno de mis libros.

Como *Tolstói o Dostoievski*, a *La muerte de la tragedia* (1961) no le han faltado traducciones. Utilizado en escuelas y universidades, ha sido un libro muy influyente. Al revisarlo, advierto un defecto mayúsculo. Todo su razonamiento se centra en «una visión trágica del hombre y el mundo» en sentido estricto. Plantea una visión, sostenida conceptual o metafóricamente, de un mundo por el que el hombre transita como un atormentado e indeseado huésped. Está sometido tanto a la gratuita malignidad de fuerzas elementales, de un «Dios» o «dioses oscuros», como a las constantes represalias del mal y el infortunio en un reino precariamente

repartido (el modelo maniqueo). Se trata de la misma cosmovisión examinada y representada en obras como *Edipo rey* y *Antígona* de Sófocles, las *Bacantes* de Eurípides, la *Fedra* de Racine y el *Woyzeck* de Büchner. Solo aquellos dramas que llegan hasta el corazón de la noche para quedarse, que se abstienen de proporcionar una promesa de esperanza o de compensación —como en el «cielo compensador» del *Fausto* de Goethe—, son, en la rigurosa definición del término, «tragedias».

Resulta difícil hasta extremos casi insoportables examinar con detenimiento y sostener estéticamente una visión de la condición humana bajo estos términos, lo cual es el motivo de que no haya tantas tragedias absolutas en la literatura mundial. Para ser más concretos: la noción de una tragedia absoluta, tal y como la encontramos en la Grecia clásica y en la Francia del siglo XVII, es del todo ajena al sesgo pluralista y fundamentalmente tragicómico de Shakespeare (cuando la hallamos en el drama de la época jacobina adopta la clave menor del horror). En el núcleo mismo de la empresa shakespeariana está la constatación irónica, indulgente, de que en el momento en que Agamenón cae bajo el hacha homicida se está celebrando una boda ahí al lado, de hecho, en las habitaciones de los criados del palacio de Atreo. Con la única excepción, a mi parecer, de *Timón de Atenas*, el maduro Shakespeare se niega a comprimir el universo en un «agujero negro». Pero es precisamente esta compactación, esta suspensión de toda relatividad y esperanza, lo que define las supremas expresiones formales de la nada y la desesperación humanas como pura tragedia. En *El rey Lear*, Shakespeare pone ante nosotros la tortura de Gloucester y la arbitraria y mezquina muerte de Cordelia; pero la contracorriente de la reconquista humana, el atisbo de un amanecer, aparece ya en el instante en que el criado se vuelve contra Cornwall.

Esta distinción se halla implícita en *La muerte de la tragedia*. Pero no está lo bastante elaborada ni se muestra con suficiente claridad. Sería preciso interpretar la *Orestíada* en particular como ese movimiento del alma a través de la noche y en pos de la mañana cuya naturaleza es justamente la que mi libro ya definía como «melodrama».

También se insistía en que un estudio de esta clase, en 1961, hubiera debido incluir el así llamado «teatro del absurdo»; que no debería haber concluido con Brecht y Claudel, sino con una apropiada valoración de dramaturgos como Ionesco, Beckett o Pinter. En este particular conservo mi escepticismo. Si ha habido algún avance reciente en dirección a la auténtica tragedia, este se encarna, muy probablemente, en las parábolas dramáticas de Edward Bond. Tampoco es casualidad que Bond haya escogido a Shakespeare como su objetivo y tema. El indudable genio

de Beckett, los talentos de Pinter siguen pareciéndome esencialmente formales. En sus obras encontramos un epílogo interiorizado para una visión trágica menoscabada. La brillantez y el dolor se encuentran en el lenguaje.

Esta recopilación incluye la coda en clave de ficción a *La muerte de la tragedia*. Esas pocas páginas (a partir de las cuales Barry Collins construyó un monólogo dramático que se estrenó en Londres en 1976) abordan frontalmente el tema de la inhumanidad política de nuestro tiempo. Al hablar del drama moderno, me preguntaba si había *alguna* forma de arte que pudiera reflejar desde la responsabilidad el terror político del siglo, que pudiera darle una respuesta, en la más plena connotación del término. El trasfondo de esta cuestión es, por supuesto, el de mi propia vida. Ya antes de comenzar a escribir, por no hablar de enseñar o publicar, me parecía que el problema de las relaciones entre cultura y política, entre la capacidad literaria humana y la política de la tortura y el asesinato en masa, era de tal envergadura que llegaba a cuestionar cada uno de los aspectos de la vida intelectual. Educado en el marco clásico de «las humanidades», tan absorto como me sentía en la vida del debate cultural y de las artes, de la filosofía y la poética, me enfrenté a una paradoja brutal, abrumadora. El edificio de la guerra total y de los campos de la muerte, de la tortura totalitaria y «la gran mentira», tenía sus cimientos, tenía sus triunfos contemporáneos, en el corazón mismo de la cultura occidental. Las esferas de Auschwitz-Birkenau y las de un recital de Beethoven, las de la cámara de torturas y la gran biblioteca eran contiguas en el espacio y el tiempo. La gente podía regresar a casa tras un día de carnicería y falsedad para llorar con Rilke o interpretar a Schubert. La promesa de Jefferson, de Arnold, de que la difusión de la educación y el cultivo de las artes y las ciencias humanizaría al hombre, traería consigo una política civilizada, había resultado ilusoria. ¿Cómo era posible?

Podría ser que las dos categorías de la experiencia, la de la actividad cultural y de conocimiento por un lado, y la del poder y la política por otro, nunca hayan ido de la mano. Podría ser un error asumir la existencia de una genuina interacción entre ambas, ya sea en la psique individual o en la comunidad en su conjunto. Esta posibilidad, que implica una drástica refutación de buena parte del helenismo, de la doctrina renacentista acerca del potencial del hombre para lograr la excelencia, de la Ilustración y del meliorismo del siglo XIX, ya era bastante grave. Pero yo intuía algo peor. Quizá *existiera* una verdadera relación —del tipo contrastivo pero interactivo expresado en la palabra «dialéctica»— entre determinadas energías de la «alta cultura» y la barbarie. Era po-

sible que la alta cultura, la especulación abstracta, la obsesiva práctica y estudio de las artes, pudiera infectar a la conciencia humana con un virus de *ennui*, de tedio febril, que desarrollara a su vez una fascinación por el salvajismo (esta es la hipótesis expresada en 1971 en *En el castillo de Barba Azul*). En vez de ser una garantía contra la inhumanidad, lo cierto es que las humanidades y los ideales de la abstracción desinteresada en los que educaban las disciplinas humanísticas y científicas bien podrían volvernó más propensos a la indiferencia político-social —¿no somos cómplices de todo cuanto nos deja indiferentes?—, y convertirnos, *de facto*, en compañeros de viaje de la barbarie. Me preguntaba si toda mi formación académica y los valores formales e intelectuales que esta encarnaba no habrían hecho que el llanto en el poema, la desolación en la sonata me parecieran más reales, más próximos en mi imaginación, que los lamentos de la calle.

Quienes encontraban irrelevante esta cuestión para sus propósitos pedagógicos o espirituales, quienes desvinculaban la práctica y el estudio de las humanidades de los acontecimientos de la época, me parecían profundamente irresponsables. ¿Cómo podemos «enseñar literatura» (ya de por sí un concepto enormemente problemático), cómo podemos dedicar nuestros mejores talentos a la explicación y transmisión de valores filosóficos o estéticos, si no tratamos de averiguar qué efectos tendrá, si los hay, en la calidad y la supervivencia de la sociedad? ¿Cómo pueden divorciarse la erudición y la crítica de la crisis de lo humano sin quedar, a causa de ese mismo divorcio, reducidas a banalidades académicas? No se me ocurre ninguna obra seria que yo haya podido emprender, como escritor de ficción, como crítico, como estudioso y profesor, en la que este no haya sido el asunto cardinal.

En el ensayo «La formación cultural de nuestros caballeros» (1965), traté de aplicar la noción de un humanismo responsable a los estudios del inglés, y a lo que ya empezaba a percibirse mayoritariamente como una crisis de moral y de estándares en el estudio y la enseñanza de la literatura inglesa. La alarma, las untuosas evasivas que este y otros ensayos y conferencias similares provocaron entre los principales miembros de la Facultad de Inglés de la Universidad de Cambridge, son bien conocidas. Un hombre tan falto de tacto como para tomarse la literatura y la universidad *tan* en serio, que creía, al igual que Kafka, que los «libros que debemos tener» y tratar de leer juntos «son aquellos libros que llegan hasta nosotros como un desastre y nos producen una angustia profunda, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos», porque «un libro tiene que ser un hacha que rompa el mar helado que hay dentro de nosotros», era un hombre del que debía prescindirse.

El ensayo sobre Lukács de 1960, la reflexión sobre algunas de las vías empleadas por los pensadores y críticos «paramarxistas» (la Escuela de Fráncfort) para incorporar la historia al juicio estético, es muy anterior. En mi ensayo hay bastantes cosas con las que ya no me siento satisfecho y que deberían reconsiderarse a la luz de un cuarto de siglo de nuevos materiales. El caso de Georg Lukács, en particular, es todavía más ambiguo y, en algunos aspectos, más trágico de lo que en un principio entendí. Pero sigo creyendo que el empeño marxista de cederle al debate filosófico, de la literatura y de las artes, de la crítica y del estudio, un espacio fundamental y una función central en la sociedad, y los intentos marxistas por situar conciencia y forma en el seno de la historia, aportan lecciones vitales a la imaginación liberal y antimarxista. Es más, gran parte de lo que es mendaz o está de moda en nuestras privilegiadas Arcadias puede verse y sentirse con más sinceridad bajo la presión del desafío marxista.

Haber conocido a Lukács personalmente, haber estudiado sus escritos supone enfrentarse —esta vez desde el plano de la conducta individual— a la paradoja de la coexistencia, de la interpenetración, de la más alta distinción intelectual y el terrorismo moral. ¿Qué es lo que posibilita que un hombre pueda explicar a Goethe o a Balzac por la mañana y sea un abanderado del estalinismo por la tarde? En los estudios sobre Martin Heidegger (el más profundo lector de poesía y lenguaje de nuestro tiempo) y sobre Anthony Blunt, ambos publicados en 1980 y reeditados en esta selección, vuelvo sobre esa antinomia. Es algo que me obsesiona.

La cuestión de las relaciones existentes entre política y cultura, entre las humanidades y lo humano, puede ser planteada a cualquier sistema político o época histórica. Gran parte de mi obra concierne al fenómeno del nazismo y al papel que la cultura y la sociedad alemanas desempeñaron en la destrucción del judaísmo europeo. Y es así porque sucede que soy, antes que nada, «Una especie de superviviente» (1965). Proceso del mundo singularmente productivo del judaísmo centroeuropeo emancipado. El siglo xx occidental ha sido el principal heredero de este mundo: de sus ciencias, de sus escuelas de psicología, de su sociología y de su atmósfera de sensibilidad nerviosa (trasladadas ahora a Nueva York, Chicago o San Francisco). Los reflejos de conciencia, las formas de la elocuencia que generaron el marxismo mesiánico, el psicoanálisis freudiano, las filosofías del discurso de Wittgenstein, el arte de Mahler y de Kafka tocaban muy de cerca mi infancia y mi educación. En este escenario, los hábitos políglotas, las ironías y las premoniciones peregrinas, el casi inexplorado capital de orgullo, de energías familiares, invertido en el intelecto y en las artes, me han convertido en lo que soy. Sin inten-

ción de entrar en comparaciones, puedo decir que libros como *Lenguaje y silencio* (1967), *En el castillo de Barba Azul*, *Extraterritorial* (1975), *Después de Babel* (1975) o *Sobre la dificultad* (1978) —todos los cuales aparecen en esta recopilación— toman su sustancia y buena parte de su «voz» del legado de Ernst Bloch, de Adorno, de Walter Benjamin, y de la herencia de las investigaciones poético-filosóficas judías en torno a la palabra tal y como se manifiesta en Roman Jakobson, Karl Kraus, Fritz Mauthner y Noam Chomsky. El mapa de mi identidad, los puntos cardinales interiores siguen siendo los circunscritos por Leningrado, Odesa, Praga y Viena por un lado, y Fráncfort, Milán y París por otro.

Hasta un extremo que nubla la comprensión, todo este crisol de creación y esperanza es ahora mera ceniza. Y cada día que pasa el olvido le echa más tierra encima. Incluso allí donde perduran las casas, en Cracovia o Praga, estas parecen arrojar sombras vacías (de haber contado con más espacio, hubiera querido incluir en este volumen una de las novelas cortas de *Anno Domini*, 1964, que trata específicamente de esa vida de ultratumba de las sombras). Varios de los textos presentes en esta recopilación constituyen un recordatorio (un *kaddish*). Tal es, por encima de todo, el significado y el fin del lamento de Lieber en el corazón de la novela *El traslado de A. H. a San Cristóbal*, publicada en 1979. Hay un esfuerzo en estos textos por salvar del olvido uno de los más grandes periodos en la historia del pensamiento humano, del lenguaje y de los sueños, y por recordar los crímenes cometidos contra millones de individuos. Creo que esta es la labor y la dignidad de aquellos que, por dispensa del azar o del milagro, han sobrevivido para convertirse en recordatorios contra el paso del tiempo. Ha sido, en gran medida, el *necesario* descargo de responsabilidades de Israel de emprender esta labor, ha sido el compromiso *necesario* del sionismo con el presente y el futuro lo que me ha llevado a decidir que Europa sea mi lugar donde vivir y trabajar. Sin duda habrá hombres y mujeres, independientemente de su aptitud, que digan los nombres y señalen los lugares tras el paso del «Torbellino»: término hebreo preferible, con mucho, a «Holocausto», expresión griega, engañosa en nuestro contexto, que designa sacrificio y ofrenda ceremonial.

El enfoque recurrente que he adoptado en estos asuntos e inquietudes ha sido «lingüístico». Cabe decir que he abordado, sobre todo en «El milagro hueco» (1959), así como en *Después de Babel*, la corrosión de la lengua alemana y de la lengua en general a causa de la enormidad y las mentiras políticas. El nazismo encontró sus instrumentos en el seno del idioma alemán y, a su vez, infectó ese idioma de obscenidad política y jerga homicida. Es comprensible, pues, que «El milagro hueco» suscitara una

avalancha de comentarios y polémicas a menudo enconadas. Sigo creyendo que mi diagnóstico histórico-semántico es correcto, y que el método de análisis empleado en este ensayo ha dado sus frutos. Pero en lo que concierne al aspecto profético fue, afortunadamente, miope. La prosa alemana ha adquirido una vitalidad agresiva en Günter Grass. Paul Celan es uno de los mayores poetas líricos de la literatura occidental, después de Hölderlin y Rilke. Con todo, es preciso detenernos en el caso del propio Celan. Se trata de un políglota que sobrevivió a los campos de la muerte y escribió en un alemán completamente nuevo. Por usar dos imágenes suyas: los últimos poemas de Celan parecen cosechar «piedras de silencio» para reconstruir un lenguaje devastado por el engaño sádico. Dicha reconstrucción se extiende «al norte del futuro»; solo allí estas piedras mudas y la lengua alemana recuperarán el verdadero decir.

Mi enfoque también ha sido «lingüístico» en otro sentido. En el ensayo sobre el *Moisés y Aarón* de Schönberg (1965), en «Posdata» (1966), en la monografía sobre Heidegger, me pregunto si el idioma puede comunicar, expresar, proporcionar adecuados constructos racionales o metafóricos a las realidades de la tortura y el exterminio modernos. ¿Deberíamos aceptar la famosa máxima de Adorno: «Es imposible la poesía después de Auschwitz»? ¿Cuál es el precio (que resultó literalmente suicida) exigido a los poemas de Paul Celan, y, a un nivel menor, a los de Sylvia Plath, a cambio del derecho al discurso y a las imágenes de los campos de la muerte por parte de esta poesía? En repetidas ocasiones he preguntado si el lenguaje, al ser la quintaesencia de nuestra humanidad, no debe, o no debería, guardar silencio ante los límites de lo monstruoso.

Pero esta cuestión se extiende más allá de las fenomenologías de los sistemas totalitarios del nazismo y del estalinismo y más allá de sus víctimas. En «El abandono de la palabra», uno de los textos más antiguos de esta antología, publicado por primera vez en 1961, sostengo que la creciente incapacidad mostrada por el discurso común, la vulgata tal y como la hemos heredado y practicado, para englobar, para comunicar en general, para metaforizar en provecho de las necesidades del arte y de la imaginación ordinaria, los dominios de las ciencias exactas, los procesos de los descubrimientos matemáticos y del simbolismo lógico y las verdades de la tecnología, limitará profundamente la autoridad otrora cardinal de la literatura, de la retórica, de la narrativa y de la descripción verbal. Cuando escribía este ensayo era solo vagamente consciente de la inminencia de las computadoras, de las nuevas ciencias de la codificación y la información, y de las revoluciones semánticas que tales cosas traen ahora consigo.

Pese a todo, fue suficiente la sospecha de que al habla y la escritura les faltaba nervio para guiarme hasta esa «franqueza como nunca antes» —en la clarividente frase de Ezra Pound— que, desde principios de la década de 1960 en adelante, ha caracterizado tanto el lenguaje oral como el escrito. En posteriores ensayos, desde «Palabras de la noche» (1965) a «Eros y lenguaje», escrito diez años después (ambos se encuentran en esta recopilación), intenté interpretar desde la disensión la nueva permisividad, la nueva ubicuidad de la sexualidad y el erotismo teñido de sadismo de nuestra cultura y nuestro arte. Aquí, de nuevo, las réplicas fueron numerosas y a menudo desdeñosas. En ninguna parte, sin embargo, he visto respuesta a mis dos preocupaciones principales. Al despojar el habla y los gestos físicos de sus *personae* de toda privacidad sexual, el novelista, el dramaturgo, el director de cine, desde *El amante de lady Chatterley*, ha destruido en gran medida la autonomía, el misterio de la vida autónoma, del personaje imaginario. El cómplice saber del novelista en esta segunda mitad del siglo xx, su literal «exhibición» del sexo, imposibilita la creación de personajes como los que encontramos en las novelas de George Eliot o de Balzac, dotados de la fuerza vital integral de una Ana Karénina o un Dimitri Karamázov. Tampoco quienes me criticaban reflexionaron lo bastante acerca de las muy ciertas, aunque frecuentemente oblicuas, afinidades entre la exhibición sexual y la explotación del lenguaje y del gesto en la literatura, la escena y el cine actuales, y la exhibición sexual y la explotación de hombres y mujeres vivos en todos los aparatos políticos y sociales represivos tanto de Oriente como de Occidente. La crueldad florece antes que nada en la imaginación del *voyeur*.

Dicho en pocas palabras: lo que se nos está arrebatando es el contrapeso de la privacidad, la «reserva», en ambos sentidos de la palabra, de la libertad interior, inherente a las más clásicas convenciones del lenguaje y la representación (véase en este libro «La distribución del discurso», 1978). Ahora hablamos más y en voz más alta para decir menos.

Al haber sido educado en tres idiomas, en una comunidad y una cultura de la palabra escrita, y haber tratado de sumar a mi educación clásica una mínima familiaridad con los lenguajes de las matemáticas y de la física, supe muy pronto que el estudio del lenguaje, del lenguaje en la filosofía, la literatura y la política, iba a ocupar buena parte de mi existencia. Pero una de las principales diferencias entre el genio y el vulgo reside en la energía desperdiciada. El genio economiza desde el principio. Hasta que en 1966 compilé *The Penguin Book of Modern Verse Translation* y escribí su prefacio, no descubrí un territorio nuevo y esencialmente mío. Solo entonces comprendí que el estudio del fenómeno de Babel —la magnífica prodigalidad, y redundante multiplicidad, de lenguas humanas mu-

tuamente incomprensibles— podría proporcionar un decisivo enfoque a la naturaleza tanto del pensamiento especulativo como de la invención poética.

Escribir *Después de Babel* me llevó muchos años. Puede que el libro sea demasiado largo (¿pero no debería uno escribir, al menos una vez en el curso de su carrera, un libro que *sea* demasiado largo?). No era solo que las referencias se extendieran a los campos de la antropología, la lingüística, la historia, la estética y la psicología, además de los estudios literarios; también descubrí que tenía que definir mis temas y la metodología que les era apropiada a medida que avanzaba. Con la salvedad de un artículo numinoso pero esotérico de Walter Benjamin y algunas ocasionales alusiones tomadas de, digamos, san Jeremías a Mandelstam e Ivor Richards, me encontré con pocos precedentes genuinos. Porque lo que está en liza en *Después de Babel* es nada menos que una «poética del sentido», un intento de proponer un modelo para el propio acto de la comprensión a través de una investigación en torno a los desplazamientos de sentido entre idiomas y en el seno de estos.

Los lingüistas y gramáticos ortodoxos, así como los vinculados a la gramática generativa transformacional, brindaron a *Después de Babel* una incómoda recepción. Entre esas luminarias cierto mandarín me acusó, no del todo injustamente, de pretender hacer lo que solo «un equipo de estudiosos y especialistas debería llevar a cabo»; otro comenzó su reseña describiendo «este pésimo libro, que es también, ay, un clásico» (condena que se lleva con agradecimiento). Pero la literatura secundaria en torno al libro está creciendo, y me figuro que llevará algún tiempo aclarar los defectos y méritos de mi intento.

Es difícil separar secciones independientes pero representativas de un libro de este cariz. El entramado organizativo de *Después de Babel* está concebido para ilustrar, para representar, el tema subyacente de la transformación metamórfica y la transferencia semántica. Lo que espero mostrar en este «compendio» son algunos de los motivos y formas dominantes del razonamiento. Esto incluye la tesis según la cual los procesos de traducción, en el sentido más férreo, concurren en *todos* los actos de la comprensión; junto con un breve estudio del problema, irritante en Wittgenstein y crucial para la comprensión general del modernismo en la literatura y las artes, del «lenguaje» o «lenguajes privados», de las experiencias y percepciones solo parcialmente comunicables. Las selecciones también abundan, en mayor o menor medida, en el uso de las «mentiras» y los «señuelos» entendidos como elementos decisivos para la creación lingüística: un tema iniciado por Platón y mencionado por Nietzsche; y adelantan una breve conjetura a manera de cierre acerca

del futuro del inglés como «lenguaje mundial». Pero en ninguna otra parte de esta antología tengo una sensación tan intensa de que seleccionar, o incluso hacer una secuencia de selecciones, pueda llegar a reflejar, más que de un modo harto inadecuado, la organización y la presencia de un texto unificado.

En la estela de la cábala y de las ontologías del lenguaje de Jacob Böhm y de Heidegger, *Después de Babel* examina el concepto del logos, de «la Palabra» como fuerza y medio de creación. Pero si la Palabra puede crear, ¿no podrá también, de idéntica manera, deshacer y aniquilar? Este es el concepto que, entre la seriedad y la parodia, se expone en el monólogo de A. H., al final de *El traslado*. Reimpreso aquí, este parlamento, este asalto de las palabras a la Palabra, ganó mucho con la abrumadora interpretación de Alec McCowen en la dramatización que de la novela hizo Christopher Hampton, puesta en escena por primera vez en Londres durante el invierno de 1982. Con una simetría en la que solo ahora he reparado, el texto se remonta, a través de *Después de Babel*, a los inicios de mi carrera con «El abandono de la palabra».

Por cuestiones de espacio solo pueden aparecer aquí someramente algunas de mis pasiones; otras han tenido que quedarse fuera.

La música desempeña un destacado papel en mi vida, y el breve texto sobre Schönberg solo es uno entre tantos que hubiera querido incluir. Cualquier pensamiento que aborde las formas del significado ha de lidiar con la música. Si bien los avances en la neurofisiología de la visión, en la comprensión de los códigos simbólicos, en la sociología de los géneros estéticos han aumentado y refinado considerablemente nuestra respuesta a las artes plásticas, es justo decir que nuestra percepción de la naturaleza de la música, nuestros análisis de las formas en que la música llega a «poseer» y afectar nuestra psique no han mostrado un decisivo avance desde Platón. Lévi-Strauss ha descrito la invención de la melodía como «el supremo misterio en la ciencia del hombre». A un nivel más concreto, me parece que el problema de si es posible escribir razonadamente acerca de los significados de la música, o de si pueden aplicarse criterios lingüísticos en un medio en el que contenido y forma constituyen una unidad, es un asunto de primordial interés. Tengo el presentimiento de que una hermenéutica de la música verbalmente inteligible y, a su vez, verdaderamente penetrante ayudaría a echar abajo el dualismo cartesiano cuerpo-mente, las abstractas clasificaciones y disociaciones en nuestro modelo de lo psicosomático, que parecen obstaculizar un mejor conocimiento de nosotros mismos.

Si estuviera en mi mano, nada me gustaría tanto como ayudar a encontrar una explicación algo más satisfactoria de las relaciones existentes entre clave, tono, ritmo, tonalidad en música, por un lado, y el carácter y el flujo de la consciencia del oyente por otro. Personalmente, siento que *necesito* la música cada vez más. Disminuye el número de libros que uno entiende que *debe* leer; es la relectura lo que importa. La música, por el contrario, se va haciendo indispensable, como si se hubiera convertido en la compañera electa de la identidad, en un regreso a casa de esa parte interior de cada uno que el tiempo tiene a su cuidado.

Varios pasajes de esta antología se refieren a las profundísimas pero poco entendidas afinidades que hay entre el ajedrez y la música. Desde niño he jugado al ajedrez y lo he estudiado con gran pasión, pero con una bisonñez imperdonable. La elaboración de una actividad humana inagotable en sus variantes y elementos formales, intelectualmente profunda y hermosa, pero a su vez estrictamente trivial en cualquier sentido moral, social y existencial, exige una cuidadosa atención. Sospecho que la escasa contribución histórica de la mujer al ajedrez —así como a la metafísica, la composición musical, la lógica matemática— brinda una clave vital para entender las diferencias-de-ser y las diferencias-de-estar de los dos sexos. Pues en cada uno de estos terrenos hay una negación expresa del mundo externo y material, una negación que, en última instancia, el sentido común de la mujer, su arraigo en la realidad total, rechaza por pueril (que ya de por sí es una palabra reveladora). El eros del ajedrez es, pese a que por lo general participan dos personas, autista.

No he podido extraer de mi librito sobre el encuentro Fischer y Spassky por el campeonato mundial (*Campos de fuerza, Fisher y Spasski en Reykjavik*) ningún pasaje que incorporar a esta antología. Pero mi adicción queda de manifiesto en «Una muerte de reyes» (1968).

Soy una «persona de montaña», diferente de aquella que encuentra eco y espejo en el mar. Me siento verdaderamente en mi piel cuando estoy cerca de las montañas, o rodeado de ellas. Esto, junto con su natural multilingüismo, ha hecho que para mí Ginebra y su universidad sean una felicísima sede. Las montañas las tengo a la puerta. Estoy convencido de que existen vínculos de conciencia entre el amor a las montañas y las elecciones que hace un individuo entre las opciones filosóficas, musicales y estéticas. Estas conexiones espirituales se extienden también a la política. El igualitarismo, el populismo, las utopías de fraternidad pertenecen al mar y a sus puertos abiertos. Las montañas tienen una visión más oscura y selectiva del hombre. Una o dos veces he contribuido, un poco desde la periferia, a la rica literatura del montañismo o de los paseos por la montaña. Me hubiera gustado incluir aquí alguno de esos artículos.

Es evidente que los lenguajes han llenado mi vida y estudios. He buscado sin cesar la expresividad y la flexibilidad verbal. Pero existen otros modos de comunicación. Hay «dicciones de silencio» tan intensas y quizá tan elocuentes como las proporcionadas por el habla. Nuestra relación con los animales ofrece un ejemplo crucial. La cercanía de los animales me ha brindado absolutos de reconocimiento recíproco e intercambios pacíficos como muy rara vez, y eso con suerte, permite el diálogo humano. Así pues, hay en esta recopilación una ausencia capital. Solo podría colmarla si reimprimiera mi contribución al *Anuario y guía del Club del Bobtail* de 1976 (!).

He de mencionar una omisión más. Tengo ahora en imprenta un libro que trata de los encuentros entre Antígona y Creonte, tanto en Sófocles como en autores posteriores. Pero han sido constantes mi labor y mi interés en los clásicos. De haber tenido espacio, habría incluido en esta colección un ensayo titulado «Homero y los eruditos», que se publicó por primera vez en 1962. En él planteo tres supuestos. Los poemas épicos de Homero parecen coincidir sin apenas fisuras con la transición de la poesía oral a la «literatura» escrita. Inventan la «literatura» porque indican el lugar exacto en el cual el triunfo de la palabra (escrita) sobre el tiempo y el olvido queda al alcance del poeta. La «ceguera» de Homero sería así el indicador y la encarnación simbólica de su analfabetismo, de su subordinación a los nuevos artífices de la escritura imperecedera. En tercer lugar, sugiero que podríamos valorar mucho más certeramente las interrelaciones entre la *Iliada* y la *Odisea* si viésemos en «Homero» al compilador y redactor del material oral de la primera epopeya y al autor de la segunda. De esta manera la *Odisea* pasaría a ser la primera de las meditaciones (en parte críticas) y de las variaciones literarias sobre el tema de la *Iliada* que se extienden por el arte y la literatura de Occidente desde el siglo VI a. C. hasta Joyce y Pound. Quizá estas diversas conjeturas todavía merezcan un examen.

Un prefacio ha de ser breve. Tratar de hacer balance sería pretencioso por mi parte. Al volver la vista atrás, sin embargo, siento tristeza.

Desde finales de la década de 1950 y hasta finales de los sesenta escribí y publiqué ensayos que abrieron nuevos espacios a la atención, principalmente en el ámbito de habla inglesa. Si las bibliografías son exactas, solo en una ocasión había aparecido el nombre de Walter Benjamin en un contexto de habla inglesa antes de que yo comenzara a escribir sobre los pensadores y críticos «paramarxistas» (en una nota a pie de página presente en la traducción de un libro sobre sociología del arte, que no

tardó en ser saldado). A «Palabras de la noche» le siguió un inmediato aluvión de simposios, debates y opúsculos sobre pornografía, censura y las nuevas totalidades de corte lingüístico y figurativo. Más allá del material profesional antropológico y etnográfico, hubo escasas referencias, con anterioridad a los artículos que escribí para el *Times Literary Supplement*, a Claude Lévi-Strauss y al impacto que el estructuralismo iba a tener en otras disciplinas humanísticas. Puede que yo haya sido, junto a John Wain, de los primeros en fascinarse y sentirse cautamente persuadidos por algunos aspectos de los primeros libros de Marshall McLuhan (*La novia mecánica* sigue siendo el mejor).

En todos estos casos hubo otros que tomaron el relevo. Hoy son un diluvio los artículos y monografías existentes sobre Benjamin, Adorno, Horkheimer y su constelación. Pero la mayor parte de lo que hoy se dice y escribe acerca de la Escuela de Fráncfort, principalmente en Gran Bretaña, ya sea en el ámbito académico o el de la «Nueva Izquierda», resulta intelectualmente superficial y políticamente oportunista, pues desconoce el trasfondo determinante del idealismo filosófico alemán y los esfuerzos judaicos por apropiarse de él. El debate sobre la pornografía degeneró por un lado en sociología simplista —¿puede alguien cuantificar el monto de violencia mimética provocado por las novelas y las películas sadomasoquistas?— y en chismorreos chic por otro. Las cuestiones subyacentes de la creatividad humana y el estado del lenguaje siguen, en esencia, vírgenes. Por el contrario, a las explicaciones y debates en torno al estructuralismo y las nuevas semánticas rara vez les ha faltado autoridad y eficacia. *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, por su parte, ha tenido muy numerosos y cualificados imitadores (*The Oxford Book of English Verse Translation* no esconde su deuda en lo que concierne al enfoque, el método y, en muchos puntos, el contenido). Pero solo en este último caso —*Después de Babel* apareció más tarde— saqué buen provecho de mis «aperturas». Más allá de esos ejemplos, dejé que fueran otros quienes divulgaran y cosecharan cada sucesiva siembra.

No he escrito el libro que aún necesitamos acerca del trágico epílogo intelectual al humanismo mesiánico judío y la crítica utópica, el libro que necesitamos sobre Praga-Viena-Fráncfort como las capitales interiores del siglo xx. No he escrito ese libro tan necesario acerca de la libertad y la censura en las artes, acerca de la servidumbre que trae consigo la permisividad total. Muchos de mis ensayos hablan del «giro del lenguaje» o la «revolución» que tan esenciales son para nuestra sensibilidad actual; pero cuanto se enuncia es fragmentario. Al cumplir con el deber de escribir este prefacio me pregunto: ¿por qué?

Cabe adelantar varias respuestas. Puedo haber pecado de impaciente en mi manera de abordar el tema, una extraña irritación ante algo en lo que había reconocido una primordial importancia y que, hasta cierto humilde extremo, había conseguido dominar, pero no quería exponer metódicamente. Recuerdo con claridad que había cierta ansiedad, tal vez arrogante, por aquello que a lo largo de los años parecía un aislamiento británico de las grandes corrientes de los descubrimientos y debates intelectuales que tenían lugar en el continente europeo, y, hasta cierto punto, en los Estados Unidos. El ambiente que se respiraba en Cambridge agudizó esta sensación de aislamiento y complacencia provincianos. Conscientemente o no, me veía a mí mismo como una especie de correo que llevaba cartas e indicaciones urgentes a los pocos que podrían responder con interés y, a su vez, pasar el testigo de tan estimulantes noticias. Pushkin describe a los traductores como los caballos de postas de la cultura. La verdadera importancia del crítico reside en su ocasional capacidad para anunciar y preparar la recepción de «las noticias que siguen siendo nuevas». Una tercera razón bien puede haber sido mi renuencia a unirme a trabajos en colaboración. Mantengo mi convicción de que en las humanidades, a diferencia de lo que ocurre en las ciencias y en actividades técnicas como la recensión editorial o la lexicografía, la calidad del pensamiento y del estilo es directamente proporcional a la soledad del escritor.

Pero, sea como sea, esta recopilación no puede sino dejarme con una idea más clara de las ocasiones perdidas.

No obstante, si esta recopilación es representativa indicará el camino a seguir. Como ya he mencionado, lo que es preciso pensar y expresar sin ambigüedades es la «cobertura» que prestan nuestras interpretaciones y juicios del lenguaje. Los dos sumos lectores de este siglo, Walter Benjamin y Heidegger, apelaban enfáticamente en su idioma metafórico, en sus traducciones y en su práctica hermenéutica, a una no declarada teología. Benjamin compara en un fascinante símil esta teología con un «papel secante» que sostiene sus escritos al tiempo que amenaza con absorberlos. Pero hasta donde alcanzo, ni uno ni otro han dejado un depósito suficiente que pueda cubrir sus préstamos. El crítico, el intérprete, el lector comprometido recurren, por así decir, al crédito bancario de la teología, a lo que es, a la postre, una cobertura teológica del concepto mismo de sentido, sin ofrecer a cambio el colateral de una confesión de fe. ¿Podemos avanzar mucho más en nuestra poética de la comprensión, en nuestra búsqueda común de la identificación, interpretación y transmisión de aquello que es indispensable en la literatura y las artes, sin el reconocimiento de su trascendencia? ¿O son los deportes narcisistas de

la deconstrucción la consecuencia, necesaria y honesta, del paso de nuestra cultura al agnosticismo (el ateísmo se rebela con seriedad mortal, no juega con las palabras)?

Mientras tratamos de elucidar este problema, central a las humanidades y a la educación, el lugar que ocupa Shakespeare en la cultura occidental se convierte en desafío ejemplar. Siguiendo la estela de Kierkegaard y Tolstói, Wittgenstein tuvo la sinceridad absoluta de confesar que poco provecho podía sacar él de Shakespeare, que sus obras le parecían el logro del más dotado «creador de palabras» entre los hombres conocidos, más que las de un *Dichter*, de un perceptor, y, ciertamente, un engendrador de verdades. Las categorías de lo trascendente parecen íntimamente relacionadas con su uso del término *Dichter*, o «poeta». Para Wittgenstein, parece evidente que el arte supremo exige una dimensión abiertamente ético-metafísica. ¿Cómo, pues, el arte y la visión de Shakespeare difieren de los de Esquilo, o Sófocles, o Dante o de Racine, y de qué crucial manera? Soberano del lenguaje, Shakespeare abarrota de palabras el mundo que conoce nuestra experiencia. ¿Excluye esta plenitud ciertas magnitudes? El hecho de que la voz y la inventiva de Shakespeare se encuentren incardinadas en cada fibra de la conciencia anglosajona hace que resulte difícil plantearse esta cuestión en serio. Le acompaña un aura de pura provocación. Con todo, hay un sentido en el que el alcance filosófico-religioso de, digamos, la *Antígona* de Sófocles, las *Bacantes* de Eurípides, la más impecable de todas las tragedias que es la *Bérénice* de Racine, o el *Tristan und Isolde* de Wagner no solo es no-shakespeariano, sino antishakespeariano. ¿Sería cosa de demostrar la validez de esta cuestión?

El lector alerta, el generoso lector (ambos son uno y el mismo) encontrarán en este libro una declaración provisional, un informe sobre una obra en marcha.

G. S.

Junio de 1983