

## Ídolos del arte\*

PETER J. LEITHART

En la cuarta de forros de *Presencias reales*, se describe a George Steiner como a un "Extraordinary Fellow" en Churchill College, Cambridge. Difícil sería encontrar una descripción más apropiada de Steiner. Sus libros tratan de filosofía, crítica literaria, historia, "ciencias sociales", teoría estética y hasta teología, y todos ellos se caracterizan por un estilo enérgico, si bien opaco, y una captación asombrosamente profunda de la historia y la literatura europeas.

En su libro más reciente, Steiner formula lo que podría llamarse un "argumento trascendental" en el ámbito de la teoría estética. Como él mismo lo resume,

Sin una suposición de las continuidades experimentales entre la creación de poesía y arte por un lado y el residuo o re-producción de la anterior creación de ser, por el otro, sugiero que no puede haber una visión inteligible de nuestra propia experiencia de lo estético, ni de nuestra libre respuesta a esa experiencia.

O, dicho más incisivamente, apostar al significado del significado es apostar a la trascendencia. En pocas palabras, la experiencia humana del arte y la literatura no puede explicarse sin recurrir a la teología. Una explicación coherente del lenguaje y del arte está "subyacente en la suposición de la presencia de Dios."

Para probar su tesis, Steiner comienza con un experimento mental. Imagina una comunidad en que "se prohibiera hablar acerca de las artes, la música y la literatura". La producción artística de la comunidad consistiría exclusivamente en textos básicos de literatura, pinturas y estatuas, en música escrita e interpretada, pero no incluiría ninguna reflexión culta y crítica de esa producción. Steiner plantea su comunidad hipotética para establecer varios puntos.

En primer lugar, sugiere que, pese a la prohibición a la crítica como tal, se interpretarían y evaluarían el arte y la literatura de semejante comunidad. Pero la interpretación y la evaluación tomarían la forma de adicionales obras de arte, música y literatura, en lugar de la forma de doctos estudios críticos. Y, como señala Steiner, este tipo de "crítica" ya existe dentro del arte, la música y la literatura occidentales. *La Eneida*, de Virgilio, es una lectura crítica de Homero; la *Divina Comedia*, a su vez, es la respuesta cristianizada de Dante a Virgilio; Milton reflexiona sobre Dante, Pope sobre Milton, y Pound y Joyce interactúan con toda la tradición. Existen similares cadenas de interacción en otras artes; la mejor "interpretación" de la música consiste en tocarla. En términos más generales, concluye Steiner que "las mejores interpretaciones de arte son arte".

En segundo lugar, Steiner presenta esta comunidad hipotética para subrayar la ausencia de contacto directo con el arte y la literatura en la cultura moderna. Predomina lo efímero; breves críticas de libros, películas, obras de

\*Comentario acerca del libro *Presencias reales* (1989) de George Steiner.

**Después de Babel**  
(fragmento del Prólogo a la segunda edición)

GEORGE STEINER

Este libro fue escrito en condiciones más o menos difíciles. En aquel entonces me vi paulatinamente marginado, y de hecho aislado, de la comunidad académica. Esto no constituye, por fuerza, una desventaja. Hoy día una cátedra en la academia, la aprobación de los colegas, su apoyo y reconocimiento son, con no poca frecuencia, síntomas del oportunismo y de la mediocridad corrientes. Tal vez la exclusión en parte, el alejamiento obligado, puedan establecer las condiciones de una obra valedera. La investigación científica y el desarrollo colaboran entre sí de manera sustancial y lógica. En las humanidades, en las disciplinas del discurso intuitivo, los comités, los coloquios, el circuito de conferencias son la perdición. Nada es más risible que la lista de los colegas académicos y de los patrocinadores exhibida en notas de agradecimiento al pie de trivialidades. En la poética, en la filosofía, en la hermenéutica, la obra que vale la pena se gesta las más de las veces contra la corriente y al margen.

Pero hay riesgos. *Después de Babel* quiere describir un nuevo campo, un nuevo ámbito para el razonamiento. Se han realizado (aunque todavía son poco frecuentes) profundas indagaciones sobre el acto de la traducción, acerca de los aspectos fenomenológicos y filosóficos de este acto desde los tiempos de Séneca hasta los de Walter Benjamin y W. V. O. Quine. Los traductores experimentados (aunque también son poco comunes) nos han dejado documentos descriptivos de su oficio. El mero caudal de las traducciones literarias, históricas y filosóficas sobre las que ha dependido la civilización occidental para rastrear su linaje y diseminarse, constituye un elemento del análisis sistemático y la reflexión. Sin embargo, antes de *Después de Babel* no se había acometido una empresa ambiciosa que relacionara ni que atendiera recíprocamente las distintas áreas de la retórica, de la historia literaria y de la crítica, de la lingüística y de la filosofía del lenguaje. Hasta entonces no se había presentado un intento ordenado o detallado por ubicar a la traducción en el centro de la comunicación humana o por explorar las vías mediante las cuales el apremio de traducir o las potencialidades de transferencia entre las lenguas entrañaran, en el plano más inmediato e intenso, la investigación filosófica de la conciencia y del significado del significado.

Es inevitable que un intento semejante de síntesis innovadora sea vulnerable. Los estudios académicos autorizados se han fragmentado de tal suerte que su especialización minúscula casi desafía el sentido común. La capilla se vuelve cada vez más pequeña con cada nombramiento académico y con cada investigación subvencionada. El punto de vista experto es microscópico. Cada vez se publica más, en revistas eruditas de editoriales académicas, acerca de cada vez menos. El tono general es de minucias bizantinas, de comentarios sobre comentarios sobre comentarios que se yerguen como pirámides invertidas en un solo punto con frecuencia efímero. El especialista enjuicia al "generalizador" o "erudito" con un desdén resentido. Y su autoridad y pericia técnica acerca de un centímetro de terreno puede, en efecto, revelar una confianza, una humildad inmacu-

teatro y exposiciones de pintura han sustituido a la experiencia real. Hay poca "ingestión": "Lo que prevalece es el 'digesto' [condensación]". El volumen de sustancial producción crítica es abrumador: ¡desde finales del siglo XVIII, se han escrito, exclusivamente sobre Hamlet, cerca de 25,000 libros, artículos, tesis y ensayos! Cuando las creaciones artísticas quedan enterradas bajo capa tras capa de crítica y comentario, desaparece todo encuentro directo con el arte. Lo secundario acaba por sofocar a lo primario, cuya presencia intentaba restaurar: "El árbol muere bajo el peso hambriento de las viñas." Esta "inflación de lo parasitario" es, según Steiner, una defensa intencional contra los misterios y el terror de un verdadero encuentro con la creación artística.

En su segundo capítulo, Steiner lanza el desafío deconstruccionista a la civilización occidental "logo-céntrica". Con la deconstrucción culmina un movimiento importante en la historia de Occidente, el cual comenzó a finales del siglo XIX al violarse el "pacto entre la palabra y el mundo". Antes de esa época, hasta los escépticos filosóficos de generaciones anteriores mantuvieron su confianza en la inteligibilidad del lenguaje. Con Mallarmé y Rimbaud, el Occidente entró en la época del "Tras-Mundo". La desconfianza de lo inteligible del lenguaje se ha reflejado en la moderna filosofía analítica, en la teoría lingüística, en el psicoanálisis y en diversas corrientes de la crítica literaria, la principal de las cuales es la deconstrucción.

Una de las mayores pretensiones de los partidarios del deconstruccionismo es que el "significado" es un concepto teológico. La noción de que las palabras significan una realidad no-lingüística es un engaño teológico. Los textos no se refieren a la realidad extra-textual, sino a otros textos. Los textos no poseen un significado determinable. La pretensión de verdad en los textos se disuelve en una "intertextualidad". Por consiguiente, la labor de los críticos no es aclarar el significado de un texto por métodos lingüísticos, históricos o de otra índole, sino sencillamente jugar interminablemente con el texto.

Steiner está de acuerdo con algunas de las pretensiones del deconstruccionismo e intenta forjar un papel para la crítica (lo que él llama "filología") que evite tanto el juego arbitrario como el cierre prematuro de la interpretación. En términos más generales, llega a la conclusión de que, basándose en estas suposiciones, los deconstruccionistas tienen toda la razón. En realidad, dice, el significado es un concepto teológico, y el negar la existencia de Dios sí socava la posibilidad de todo discurso coherente. Y sin embargo, Steiner pasa a argüir que el deconstruccionismo, por muy lógicamente consistente que

sea, no puede explicar la realidad de la experiencia humana del arte y la literatura. Por tanto, estas suposiciones deben ser erróneas.

A esa experiencia del arte la caracteriza Steiner como una "vacilación" en nuestra conciencia del tiempo, una experiencia de *déjà vu*, un sentido de volver a casa. Sostiene que esta experiencia esta arraigada en el hecho de que la creación artística es mimética del acto original de creación. El misterio del arte es el misterio de la creación: ¿por qué hay algo, y no nada? El libre encuentro con el arte imita la libertad del Creador original: el artista es libre de crear o de no crear, el espectador o el que escucha es libre de recibir con agrado la obra de arte o de resistirse a ella. Y aun cuando el artista se sitúa como rival del Creador, y presenta su obra como una recreación, el arte sigue siendo mimético: "ni siquiera un Van Gogh puede, por completo 'hacerlo nuevo'". El sentido de la presencia de la "otredad" en el arte es una "radiación en segundo plano" del acto original de creación. En suma, son la "poesía, la pintura y la música las que nos relacionan más directamente con aquello que existe que no es nuestro".

Confío en que éste haya sido un resumen bastante completo del principal argumento de Steiner. ¿Cómo debemos interpretarlo? El lector se queda preguntándose acerca de la significación del problema que Steiner enfoca. ¿Por qué es importante que la gente vaya a oír una sinfonía o escuche la radio, que examine las reproducciones de Rodin y de Picasso o vaya al museo a ver la obra original? Como respuesta, sugiere Steiner que "el eclipse de las humanidades, en su sentido y presencia primaria, en la cultura y la sociedad de hoy, implica el eclipse de lo humano". Pero Steiner sabe tan bien como cualquiera, habiendo sostenido el punto extensamente en sus conferencias Eliot (publicadas como *In Bluebeard's Castle*), que un cultivado sentido de la estética ha coexistido, en cada siglo —incluso en el nuestro— con la más horrible brutalidad. El arte ofrece poca protección contra la barbarie.

Esto nos conduce al conjunto de problemas más grave del análisis de Steiner. Aunque Steiner desea reintroducir el lenguaje teológico en la teoría estética, su "Dios" es una cifra, es lo que Van Til llamó un "concepto limitador". Este "Dios" es una suposición necesaria de la teoría estética, mas para Steiner este "Dios" no necesariamente es el Dios de las Sagradas Escrituras. Como insistió Calvino, semejante "Dios" es una creación del espíritu y, por tanto, es un ídolo.

De este modo, Steiner vuelve, en última instancia, a las ya rancias idolatrías de Matthew Arnold, quien buscó

luda que se le niega a quien compara, a quien se salta (torpemente o con una restricción perentoria) las vallas de los cotos.

El intento por establecer una poética amplia de la traducción ya era bastante temerario. Hacerlo aislado del apoyo que, en otras circunstancias, hubiera venido de los lectores benévolos en los diferentes departamentos de la universidad era incurrir en riesgos manifiestos. La primera edición de *Después de Babel* contenía errores e imprecisiones; inexactitudes de redacción, particularmente en lo que se refiere a lo que entonces se llamaba gramática generativa transformacional. Carecía de claridad respecto del tópico esencial de la temporalidad en la sintaxis semítica e indoeuropea. No hay excusa posible frente a estos defectos, y sólo puedo agradecer a los que los señalaron (sobre todo al profesor Edward Ullendorff en un ensayo —también reseña— de rigurosidad magistral). Sin embargo, las respuestas académicas acerbas a *Después de Babel* no se debieron a una discrepancia en los detalles, sino que pusieron de manifiesto el desánimo profundo y preocupante respecto de la idea misma de una perspectiva más amplia, de una alianza entre los intereses filosóficos, la sensibilidad poética y la lingüística en el sentido más formal y técnico. Para Roman Jakobson, para William Empson en su *Structure of Complex Words*, para Kenneth Burke —un maestro olvidado en los estudios del lenguaje— una alianza semejante era un imperativo evidente de la hermenéutica. A mediados de los años setenta las vallas ya eran altas entre las especialidades enajenadas por una pretensión de *status* "científico", espuria en su mayor parte. Entre los filatelistas, los escritores de cartas no siempre son bien vistos.

Todavía más característico del oficio de los mandarines que el ataque directo al libro fue "dejarlo pasar en silencio" (como dicen los franceses). Una nota al pie de página en una reciente monografía (muy perspicaz) sobre la filosofía y la traducción es del todo representativa de esa estrategia: *Después de Babel* es considerado el texto más importante, sin duda, en todo el campo de los estudios sobre la traducción y sobre los asuntos filosóficos que éste comporta. Luego de lo cual no hay mención o cita alguna. Después de que apareció por vez primera, *Después de Babel* ha sido imitado y plagiado, las más de las veces sin reconocimiento. Una literatura secundaria abundante ha sido desarrollada en torno a los muchos temas que fueron mencionados por primera vez en el libro. Aunque parezca sorprendente y casi increíble, este estudio sobre la traducción, que insiste en la dificultad, en lo singular de los diferentes mundos del habla, y que es pródigo en ejemplos tomados de la poesía, ha sido a su vez traducido a idiomas que van del rumano al chino. Agradezco reverentemente a quienes han asumido esta exasperante labor. Cada traducción ha arrojado nueva luz sobre las proposiciones fundamentales del original. Sin embargo, y a pesar de que nunca se ha agotado, *Después de Babel* sigue siendo, para los lingüistas académicos, para quienes teorizan sobre la traducción o pretenden enseñarla, el afán irritante y anárquico de un forastero. ■

*Los agregados y el prólogo de esta segunda edición de Después de Babel, publicada por el FCE en 1995, fueron traducidos por Aurelio Major.*

la redención en la educación liberal, en el contacto con "lo mejor que se ha pensado y dicho". Steiner hace eco a Arnold con su afirmación de que "no llegaremos a los hechos de nuestro exilio, de nuestra expulsión de una humanidad central frente a las provocaciones de las corrientes de la barbarie política y la servidumbre tecnocrática si no redefinimos, si no reexperimentamos la vida del significado en el texto, en la música, en el arte". A la luz de tal afirmación se hace claro todo el significado de la interpretación sacramental de Steiner al arte (el arte es el principal médium de la presencia de Dios). Y en este plano, los símbolos humanos reemplazan a los símbolos de Dios como señales y sellos de Su presencia.

En parte, los argumentos de Steiner se los puede apropiarse el cristianismo. De hecho, la Biblia sí indica que la creación artística (y otras formas de la creatividad humana) forman parte de la imagen de Dios. La afirmación de Steiner en el sentido de que la creación artística imita la creación original es una visión sana, básica en cualquier teoría estética cristiana.

Si Steiner va demasiado lejos al exigir una categoría virtualmente sacramental para el arte, entonces, desde una perspectiva bíblica, ¿qué explica la intensidad de

nuestra respuesta a la pintura, la literatura y la música? Varias consideraciones parecen de primera importancia. Ante todo, no es obvio que un encuentro con el arte sea diferente, en especie, de un encuentro con la creación. La experiencia que tenemos al escuchar un concierto de violín de Mozart, ¿no es similar a la experiencia de contemplar un valle desde la cumbre de una montaña? En cuanto reconocemos la continuidad de nuestra experiencia, podemos explicar la intensidad y la calidad aparentemente "religiosa" de esa experiencia con sólo recordar que toda la creación revela al Creador. La razón de que sintamos un pavor reverencial al contemplar el cielo estrellado es que allí se revela el impresionante Creador. La pintura, la literatura y la música tienen una particular capacidad de provocar pavor reverencial porque el artista o el músico ha destilado y concentrado la revelación de Dios en la creación y en la historia.

Dicho todo esto, el cristiano es libre de reconocer que hay una cualidad misteriosa en el arte, como la ley en toda la creación. La creación del artista así como el artista mismo revela a Dios. Comprender por completo la atracción del arte sería trascender nuestra condición de criaturas. ■



# Entrevista a George Steiner\*

(30 de diciembre de 1991, Churchill College, Cambridge)

EVA L. CORREDOR

**E.L.C.:** El propósito de esta entrevista es situar la presencia actual de Lukács. Desearía preguntarle, por ejemplo, si Lukács pertenece a esas *Real Presences* que usted ha mencionado; cuán seminales cree usted que han sido sus teorías; qué importancia han tenido para usted en lo personal y qué lugar ocupan hoy. De acuerdo con su obra reciente, *Heidegger en 1991*, me gustaría pedirle que hiciera una evaluación de "Lukács a fines de 1991." ¿Puedo sugerirle que empecemos por su primer encuentro con la obra de Lukács?

**G.S.:** Sí, desde luego. Estaba en la Universidad de Chicago, a la que llegué muy joven, demasiado joven. En parte porque era un *campus* de finales de los cuarenta con una fuerte presencia marxista y radicalismo estudiantil, el nombre de Lukács empezó muy pronto a serme familiar, y el primer libro suyo que leí, y que me dejó abrumado, fue *La novela histórica*. Lo considero una obra maestra. Yo estaba muy interesado, sentía una curiosidad muy particular, desde muy joven, por el problema de las masas y el poder. Nadie, nadie había tomado tan en serio a Walter Scott como lo tomó Lukács, y nunca olvidaré el deleite que me produjo la comparación entre las grandes rebeliones multitudinarias que pueden verse en Scott, en *The Heart of Midlothian*, y luego en Dickens, que presenta los motines de Gordon en *Barnaby Rudge*. Se me abrió un mundo sobre cómo se escribe, sobre cómo se lee la literatura comparada. Por ello, probablemente, noté mucho menos el elemento marxista. Ese vino después. Primero fueron el enfoque comparativo de la crítica literaria, la inmensa cultura, la gama de lecturas, de conciencia y de referencias. Comenzó con toda naturalidad y luego me condujo, sucesivamente, a muchos otros libros.

En 1957 ocupaba yo una cátedra Fulbright en Austria, y viajé al Este. No había turistas. Sólo era posible visitar tres ciudades, etc., usted ya sabe todo eso. Llevaba, de París, algunas cartas personales de Lucien Goldmann para Lukács y se me había pedido llevarle ciertos libros y revistas, y yo era tan joven y tan estúpido que creí que eso no podía causar ningún peligro. Y no lo causó. Llegué a la casa —cubierta de impactos de bala— situada más allá del Puente de Cadenas en Belgrad Rackpart. Subí hasta donde me recibió una sirvienta, con delantal y cofia de encaje, al estilo de las que tenían los grandes profesores de Viena, Francfort y Berlín antes de Hitler, y me dijo que el "Herr Professor" me recibiría. Desde luego, yo tenía una cita. El "Herr Professor" se hallaba sentado ante su famoso escritorio, muy pequeño. Y cuando un joven idiota llegaba a quitarle el tiempo, a "Herr Professor" le gustaba causar un poco de embarazo. Detrás de él se hallaban los cuarenta y cinco volúmenes de la edición de la *Aufbau*, y él se limitó a mirarme sin decir nada. El temor, el embarazo y la timidez me hicieron decir estúpidamente: "Herr Professor, ¿cómo ha podido usted...?" "Muy fácil, Steiner, *Hausarrest, Hausarrest*." (arresto domiciliario)." Y casi me enamoré de él en ese mismo momento, por-

\*Tomada del libro: *After Communism. Interviews with Contemporary Intellectuals* de Eva L. Corredor, Duke University Press, 1997.

que fue la respuesta más maravillosa que podía darse, una respuesta absolutamente maravillosa. Le tendí entonces el material que llevaba de París, y él me preguntó en qué estaba yo trabajando, y qué había hecho, y yo le entregué mi primer libro, *Tolstoi o Dostoievski*, que creo que sí le interesó. Pareció divertido, lo tomó, me preguntó si conocía la obra de Merekovsky sobre el mismo tema, y pocos minutos después estábamos en plena conversación técnica. Durante mi estadía allí lo visité varias veces. La última fue particularmente conmovedora. Era Navidad, y estábamos a oscuras. ¡Aquella fue una época difícil para Budapest! Yo me alojaba en el Gellert, lo cual era un gran privilegio, pero, no necesito repetírselo, aquél fue un invierno difícil. Por todas partes había ruinas, debidas al bombardeo ruso. Luego, cuando me despedí, estaba yo muy conmovido y dije nuevamente algo pueril: que estaba preocupado por él, o que estábamos preocupados por él en Occidente. Lukács sonrió y me dijo: "En la silla que va usted a dejar ahora, *junger Herr*, dentro de media hora estará Kádár, estudiando conmigo a Hegel. Por tanto, no se preocupe. [Seien Sie nicht besorgt. In einer halben Stunde sitzt der Kádár hier]." Trabajaban juntos en Hegel, mientras él estaba en arresto domiciliario. Para tranquilizarme dijo: "La cosa es mucho más complicada de lo que usted piensa, y no estoy en peligro." Y así era. Por tanto, sentí un gran alivio. Nos escribíamos de cuando en cuando. Volví a verlo, creo, en 1963. Esta vez no aprobó en absoluto mi libro sobre la tragedia, que le pareció peligrosamente idealista, con una orientación que, desde luego, no era la suya, y enérgicamente me puso en guardia contra la enorme influencia que sobre mí ejercía Walter Benjamin. Dijo: "Hacia

allá va usted [Y das ist mystisch]." Ya entonces tenía yo más años y reconocimiento internacional y quizá un poco más de valor, así que discutimos más.

Permítame decirle de paso lo que para mí es de importancia seminal: el análisis de la historicidad que se introduce en la literatura del siglo XIX, el hecho de que el *ancien régime* se encuentre en otro tiempo, en otra categoría, posterior a la Revolución Francesa, posterior a 1830, a 1848. Tratar de comprender exactamente cómo la historia entró en la novela y en la poesía. En qué forma el romanticismo también es una forma de historicismo. Tal fue la primera y gran deuda desde que empecé con él; influyó sobre mí enormemente. En segundo lugar, le debo más de lo que puedo expresar a lo que me parece que es un toque de genio, a su distinción entre realismo y naturalismo. Eso ha ocupado un lugar central en mi propio pensamiento. Por qué, cuando Balzac enumera 28 detalles, importa y funciona; y por qué, cuando Zola enumera 117, es sólo un caos, algo que está muerto. Esa profunda visión —que no ha sido adoptada en Occidente donde es apenas comprendida— entre el realismo clásico y el análisis que él hace del gorro de Charles Bovary, del que he hablado a menudo, no ha sido superada. El análisis del comienzo de *Eugénie Grandet*, el volverse contra Zola, contra Maupassant, etcétera. Esto me lleva a hacer una divertida observación. La segunda vez que lo vi, Lukács señaló una pila de papeles que había sobre su escritorio, que era casi más alto que su "pequeña" nariz, y me dijo: "Ich Schreibe die Aesthetik des Films, Steiner" estaba escribiendo acerca de la estética cinematográfica. Entonces lo interrumpí, para hacerle una broma: "Usted nunca ha estado en un cine, *Meister*." Él me dijo: "Wie

können Sie das sagen? Ich habe einen Film gesehen, 'Der Blaue Engel'" ("¿Cómo puede decir eso? He visto una película, *El ángel azul*"). Eso es muy importante, porque creo que Aristóteles sólo vio una tragedia griega. No le importó un bledo que hubiera muchas. Si se es un Lukács o un Aristóteles, una basta. Se capta el punto, el punto estructural. Digo esto mitad en serio, mitad en broma, pero es maravilloso, porque entonces comprendí algo acerca de Aristóteles. Vea usted, siempre sospeché que Aristóteles odiaba el teatro, pero la *Poética* es nuestro gran libro sobre el teatro. Creo que Aristóteles vio *Edipo*, y que probablemente fue lo único que vio. Así pues, Lukács había visto *Der Blaue Engel*, y —maravilloso paralelismo— eso le bastó. Por ello, la cuestión del naturalismo y el realismo también significa mucho para mí.

**E.L.C.:** Entonces, ¿no le sorprendió lo de Zola?

**G.S.:** No. Absolutamente. Me gusta Zola, pero sé por qué no es un Balzac, un Stendhal o un Flaubert. Y esto nunca ha sido plenamente desarrollado por él —pero juzgo si los hombres son hombres o mujeres de genio, no necesariamente por el *corpus*, que es enorme, sino por el tipo de visión infinitamente más inteligente del que pueda tener una persona ordinaria como yo... ¡Lo digo en serio! Así proseguimos, y él estaba preparando su estudio de Zhivago, y le dije: "¿Y bien?" y él me dijo: "Absolutamente falso." Y añadió: "Ahora se lo demostraré". Lo que sigue es muy importante. Espero que usted lo publique y lo dé a conocer. Me dijo: "¿Recuerda usted los poemas que hay al final de la novela?" Le dije: "¡Desde luego, muy bien!" Me dijo: "¿Estamos de acuerdo en que tal vez sean la más grande poesía rusa lírica desde Pushkin?" Contesté: "No sé

leer ruso. Pero estoy de acuerdo. Hasta en traducción." Me dijo: "En eso radica toda la mentira. Ningún médico rural podría escribir esos poemas. Si Shakespeare hubiese creado a un médico rural que escribiera poesía, los poemas habrían sido los de un médico rural." Ésta es una de las grandes visiones de genio, que lo cambió todo para mí. Me dijo: "Ésa es la mentira, al atribuir esos poemas a un médico, convierte la actitud antirrevolucionaria del médico en algo abrumadoramente inspirado; Shakespeare nunca nos habría engañado de ese modo." Y tomé eso en cuenta, y he pensado en ello durante años y años, y lo sigo haciendo. No estoy seguro de que tenga razón, pero sigo luchando con eso, pensando en eso. Ese fue un gran momento. El otro gran momento fue éste. Lukács había escrito una frase —y llegaremos a ese libro dentro de un minuto, *El asalto a la razón*— sobre que un hombre es "verantwortlich bis zum Ende der Zeit, responsable hasta el fin del tiempo por el abuso, Misbrauch, y no por el uso dado a su obra." Entonces le dije: "Eso no puede ser, esa frase." Él dijo: "Sí puede ser, y puedo demostrarlo." Le encantaba decir: "Ich Kann es beweisen, puedo demostrarlo." Es como el maestro judío del Talmud que dice: "Puedo demostrarlo." Estaba enseñándome el Talmud. Me dijo: "No se puede abusar de una sola nota de Wolfgang Amadeus Mozart. No se la puede emplear para una ceremonia, para una velada, etcétera." Eso realmente me preocupó. Volví a Princeton, donde mi íntimo amigo era el gran compositor norteamericano Roger Sessions, quien también era un filósofo y un profundo pensador. Le dije: "Roger, por Dios, ayúdame con esta respuesta." Pues no sabía cómo responder. Estaba derrotado. Roger reflexionó, se sentó al piano y tocó la

segunda aria de la Reina de la Noche en *La flauta mágica*. Me dijo que de eso sí se podía abusar. Luego me sonrió y dijo: "Pero, de todos modos, Lukács tiene razón." Éste fue un momento maravilloso de mi relación con Sessions. Lo que quería decir Sessions era que ésta tal vez fuese la única aria que posiblemente pudiera tocar la banda en una ceremonia nazi. Es muy oscura y maligna. Mas luego me dijo: "Pero Lukács tiene razón." Y en realidad, es muy posible que no se pueda abusar de nada de Mozart o de Schubert hasta el fin de la humanidad en este planeta. Ésta no es una respuesta *justa*, pero es una respuesta *maravillosa*. De nuevo me planteó problemas, y más problemas, no respuestas. Nuestros grandes maestros nos presentan problemas, y no respuestas, y eso fue lo que me ocurrió.

Ahora deseo pasar a *El asalto a la razón*. Cualquiera Fulano o Mengano dice: "¡Qué horrible libro!" Y resulta que no lo han leído. Es un libro difícil. Es un fracaso, pero plantea las preguntas correctas. Y ofrece las respuestas erróneas. *Plantea las preguntas correctas*. Las preguntas sobre la relación entre la metafísica trascendental alemana y lo que ocurrió son preguntas de gran importancia. Las respuestas que da me parecen, a menudo, vulgares; me parece que traicionan sus propias y mejores visiones. Por eso estoy diciendo: plantea las preguntas correctas como nadie más lo ha hecho. Ese libro, que tal vez es su obra más floja, plantea preguntas sumamente fuertes. Y son preguntas que el caso Heidegger, el caso Paul de Man han vuelto a poner en primera fila: la relación entre el pensamiento absoluto, metafísico, y el fascismo.

**E.L.C.:** ¿Cree usted en el pensamiento absoluto?

**G.S.:** Por eso soy heideggeriano.

Desde luego, creo en él. También creyó en él Lukács, y también todos los judíos. Lo digo para darle un ejemplo de cómo hasta su obra más endeble —y yo rechazo este libro— ha sido importante para mí. ¿Se puede saber lo que está mal aquí? ¿Lo que salió mal? Sólo las grandes figuras nos ayudan cuando se equivocan. Es una de las mejores pruebas. El *Flaubert* de Sartre es un caos, un caos muy importante. Se necesitarán siglos para saber por qué esos cuatro volúmenes, esas cuatro mil páginas, se han equivocado tanto. Entre personas pequeñas como nosotros, cuando hay un error, resulta efímero. Al bote de la basura. Esto es muy importante: cuando las personas de gran nivel se equivocan, es muy interesante.

**E.L.C.:** Estoy aquí porque todo lo que he leído de usted acerca de Lukács me pareció acertado.

**G.S.:** Eso no descalifica lo que le estoy diciendo, en absoluto. Recuerde los ensayos que escribí cuando era muy joven, uno sobre el metamarxismo, sobre el pacto con el diablo, hace treinta años.

**E.L.C.:** Su frase sobre el pacto de Lukács con el diablo, con la historia, probablemente sea la frase crítica más frecuentemente citada sobre la obra de Lukács.

**G.S.:** Recuerde cuánto hace de eso y lo poco que yo había leído de él. En aquellos días, ni siquiera era fácil conseguir muchas cosas suyas. En mi opinión, apenas empiezan a aparecer hoy obras críticas. En los últimos años han aparecido tres libros importantes sobre el primer Lukács, por ejemplo, el de Lee Congdon.<sup>1</sup> Apenas ahora, *Die Seele und die Formen*, el libro sobre el teatro moderno y los primeros ensayos empiezan a conseguirse fuera de las

mejores bibliotecas.<sup>2</sup> Aún me estoy abriendo paso por las primeras obras. *Die Seele und die Formen* es un libro asombroso. Por ejemplo, la comprensión del rompimiento de Kierkegaard con Regina y de Nietzsche con Lou es hoy día un tópico que cualquier estudiante conoce. Esto se debe a Lukács. El primero que lo vio fue Lukács, un Lukács terriblemente joven. Además, conocí bien a Ernst Bloch hasta su muerte, y a Adorno. Así entraron en mi vida otros "Lukács", los Lukács que ellos estaban combatiendo. Asimismo, hay que juzgar a un hombre por sus adversarios. Cuando sus adversarios son muy grandes, el hombre es importante. Los hombres pequeños tienen adversarios pequeños. Los grandes hombres tienen grandes adversarios. Así, durante toda mi vida Lukács ha constituido una influencia muy importante. Tal vez pueda decirlo de una manera muy sencilla. Lo importante, cuando se escribe una frase, es preguntarse a sí mismo: "¿Quién sabrá que es una estupidez?" Y la mayor soledad del mundo sobreviene cuando han muerto quienes creíamos podrían saberlo. En este país hay una o dos personas a quienes yo solía enviar mis cosas antes de publicarlas, y ellos decían: "Esto es una estupidez." Koestler era uno de ellos, y su inteligencia era prodigiosa. Aborrecía a Lukács por razones interesantes.<sup>3</sup> Había otros, un hombre de ciencia, un filósofo, un puñado de personas. Y ahora me quedan uno o dos de quienes sé que probablemente les parecería una estupidez. Y eso tal vez sea lo más importante, ¿cómo decirlo?, catarsis o acto de probidad moral cuando se trabaja; es decir, saber que hay alguien, como Lukács lo fue para mí cuando yo publicaba algo, aun cuando no se lo enviara. Y me decía: "¡Dios mío! ¿Qué dirá cuando

lo lea?" Y echo eso de menos. A él lo echo de menos muy profundamente. Había alguien cuya lectura sería tan hostilmente generosa, tan generosamente desdeñosa. Digo generosamente porque puede haber un generoso "No", que dice que debería uno hacerlo mucho mejor, o que uno no lo ha pensado debidamente. Y hoy sé lo que está mal en *La muerte de la tragedia*, que ha aparecido en catorce idiomas y se ha impuesto en las escuelas de muchas partes del mundo. Sé lo que está mal, y él me ayudó a verlo. Nuestra gratitud es infinita para aquellos que saben más. Y en eso, que es mucho, consiste, en términos generales, la influencia que recibí de Lukács.

**E.L.C.:** No ha trabajado usted tanto sobre el primer Lukács como sobre el último.

**G.S.:** No, porque sólo recientemente se ha puesto a nuestro alcance. Y hay ciertas cosas en las que soy muy malo; por ejemplo, aún no puedo soportar a Stefan George, quien fue muy importante para él. Ahora, finalmente, ha aparecido una buena edición de Simmel en la Suhrkamp, sobre el tema del dinero. Es muy difícil.

**E.L.C.:** Simmel fue de gran importancia para Lukács, en particular por su influencia en *La teoría de la novela*.

**G.S.:** Muy importante. Estoy intentando comprender a Simmel. Es muy malo mi conocimiento de Mannheim. Y sólo muy lentamente —con las cartas, con los libros sobre el primer Lukács en Heidelberg, con todo lo que ha ocurrido desde el descubrimiento de los archivos, con las cartas de Bloch que sí revisé— empieza a revelárseme el material de apoyo que tanto necesito para comprender esa teoría infinitamente

complicada. Y tengo mis propios libros, no me queda tanto tiempo, pero me causa gran alegría intentar al menos aproximarme a una parte de la primera obra.

**E.L.C.:** Deseo que me hable usted acerca de Lucien Goldmann.

**G.S.:** Lo conocí muy poco. *Le Dieu caché* fue de suma importancia para mí. Ese es mi otro lado, el lado de Racine. *La sociología de la novela* me pareció ilegible, totalmente ilegible. No le encontré ningún interés.

**E.L.C.:** Sin embargo, fue muy lukácsseana.

**G.S.:** Sí, pero, a mi parecer, un mal ejemplo de lo lukácsseano. Y tampoco le gustó a Lukács.

**E.L.C.:** Era la teoría de *Historia y conciencia de clase* aplicada a la teoría de la novela.

**G.S.:** Sí, pero en mi opinión muy artificialmente. El pequeño estudio de Goldmann sobre Heidegger es interesante, pero nada más. Goldmann sólo es *Le Dieu caché*, y creo que hoy está totalmente olvidado. No conozco a nadie en Francia que lo lea o se refiera a él.

**E.L.C.:** Hay unos cuantos. Desde luego, está su viuda, Annie, y Michael Löwy, quien fue uno de sus discípulos pero que hoy trabaja, naturalmente, mucho más sobre Lukács. Criticó usted a Goldmann.

**G.S.:** Pero sólo de paso. Nunca me adentré en el asunto.

**E.L.C.:** Goldmann fue importante para mí. Hizo la clase de preguntas que usted mencionó, que me llevaron a Lukács. Me hizo preguntas sobre mi ensayo —para obtener la maestría— sobre Flaubert, que nadie me había hecho antes, y con ello me abrió un mundo nuevo.



**G.S.:** En lo personal, lo admiré. Su muerte temprana fue sin duda una gran pérdida; pero no es mi campo. Si he hecho un trabajo detallado, fue en la Escuela de Francfort, con relación, desde luego, a Lukács.

**E.L.C.:** Creo que usted admira mucho a Adorno. ¿Se interesa usted también por la música, como él?

**G.S.:** Sí, desde luego. Sin ella no habría existido nuestro siglo. Y luego, además, la disputa entre ellos, el "Misverstandene Realismus" y la jerga de Adorno, es una disputa de maravillosa importancia, así como la disputa de Bloch con Lukács sobre el expresionismo y la modernidad, como cuando Lukács hablaba de la modernidad, su odio a la modernidad.

**E.L.C.:** ¿Qué opina usted sobre el rechazo del modernismo por Lukács? Escribió usted un maravilloso prólogo a *El realismo en nuestro tiempo*, que es una de las primeras cosas de usted que leí, y que me fue muy útil.

**G.S.:** Mire, mi corazón y mi educación están con Lukács. Me criaron en la tradición clásica judía de la Europa Central, en griego y latín desde el principio, en un liceo francés, en el sistema clásico. Mi padre empezó a enseñarme el griego y el latín desde antes de ir a la escuela. Estoy empapado en los clásicos. Por otra parte, la música muy moderna me resulta indispensable.

**E.L.C.:** ¿Pierre Boulez?

**G.S.:** A quien conozco, con quien he trabajado y a quien admiro inmensamente; pero más aún la música de Ligeti, de Nono, y especialmente de Kurtág, quien me parece el compositor más interesante fuera de Budapest. No, no comparto el rechazo de Lukács, pero sí lo comprendo, y no lo atribuyo al marxismo. Lo atribuyo al judaísmo de Europa Central,

que fue la cultura que llega a su fin con Thomas Mann, que vio en Thomas Mann, en realidad, su mayor esperanza y realización. Y como están las cosas, supongo que me llevaría conmigo *La montaña mágica* y *El Doctor Fausto*, antes que *Finnegans Wake*. Y no creo que nadie haya leído *Finnegans Wake*. Ese es otro enorme bluff. Además, tres o cuatro de las cosas en prosa de Beckett me parecen supremas, supremas. Las obras de ficción *Molloy*, *Muere Malone* y *El innombrable* le añaden algo a la lengua inglesa al mismo tiempo que se lo sustráen, lo cual es una paradoja que yo defendería. *Esperando a Godot* y *Fin de partida*, sí, pero muchas otras cosas; dejemos que el tiempo juzgue. Yo no estoy seguro. Y, desde luego, muchísimo del arte moderno es un cruel kitsch, un kitsch sádico. Y Lukács tuvo razón cuando vio en esto una relación con la norteamericanización del planeta, con la industrialización, con la *Kitscherei*. Es Disneylandia, y él vio ese peligro, pronto y muy claramente. En cierto sentido previó, sin desearlo, a Zhivago y Solzhenitzyn. Auguró que de ese harén surgirían grandes actos clásicos de imaginación.

**E.L.C.:** Al leerlo a usted y al escucharlo, veo que admira a Lukács más por su inteligencia que por lo que hizo, por ejemplo, dentro del marxismo.

**G.S.:** Sí, mucho más. Lo que admiro supremamente es que vivió nuestro siglo como pocos hombres en todo el planeta.<sup>4</sup> Hay un relato sobre él y Becker, quien fue un verdadero cerdo stalinista —Becker es otra historia, un verdadero cerdo, pero un poeta muy bueno—; él y Becker pasaban junto al Kremlin una noche de 1942, en invierno, cuando los nazis estaban muy cerca de Moscú y cuando a diario poetas, escritores y

críticos alemanes se perdían en el Gulag, y ellos lo sabían. Llegaba uno a la residencia de la prensa internacional, y la oficina estaba vacía; no hacía falta ser un genio: Lukács me contó la historia. Nunca hablaba uno en casa, nunca, ni siquiera con la propia esposa en la cama, porque había micrófonos por todas partes, las paredes oían. El viento aullaba, hacía frío, y creyeron que morirían camino a casa. Dijo Becker: "Georg, Georg, nur überleben, nur überleben, sólo sobrevivir, sólo sobrevivir." Y luego, otra vez, al pasar cerca del río, "Nur überleben, nur überleben." Sí, desde luego, éste es uno de los relatos que prefiero de los que me contó, y me contó miles acerca de su vida. "Nur überleben." Hizo más que eso. Fue un testigo del siglo, por sus errores, por sus porquerías, que fueron considerables, muy considerables.

**E.L.C.:** ¿Cuándo? ¿En 1918?

**G.S.:** No, no, no. En la época estalinista. Con el yerno. ¿Sabe usted cómo se salvó? Esta anécdota es absolutamente cierta. Todo ocurrió en una partida de bridge con alguien más y con Beria,<sup>5</sup> al final del período ruso de Lukács, cuando habían arrestado al yerno de Lukács y se lo habían llevado al Gulag, y entonces, en una partida de bridge dijo alguien a Beria: "Vamos, haga algo por Lukács." Lukács negó lo que sabía acerca de los campos de concentración. También fue él quien dijo: "Lo peor del socialismo es preferible a lo mejor del capitalismo." Me dijo: daría mi vida por esa verdad. Fue él quien citó delante de mí —y en la pared lo tenía escrito con letras de fuego, no con letras reales, sino con letras de fuego: "Bertold Brecht: más vale lo malo por nuevo que lo bueno por conocido, verlasse immer das gute Alte für das schlechte Neue." Y eso lo vivió —no estoy de

acuerdo, no— pero no fue un marxista de salón, lo vivió poniéndose en peligro. Cuando salió y fue festejado en los *Rencontres Internationales* en Ginebra, con su esposa, el mundo le dijo: “Herr Professor, por favor, la cátedra que usted quiera...” pero él contestó: “Voy a regresar.”<sup>6</sup> Él conocía el peligro, pero siempre regresó. Oh, no, no. Se sentía rodeado por personas cuyo valor civil era infinitamente menor a cero y que, por temor a perder su empleo durante el periodo de McCarthy —de 1947 a 1957— se humillaban, se humillaban, andaban histéricos de miedo por la corrección política, pues temían que el Rector los llamara a cuentas si se atrevían a enseñar la verdad. No, gracias. Era un hombre de aspecto insignificante, con frecuentes enfermedades graves, un judío, un judío alrededor del cual todos habían sido masacrados; un hombre que vivió a la altura de sus convicciones, con las que no hay que estar de acuerdo para darse cuenta de que él encarna lo que el término griego “martyros” significa originalmente: no “mártir”, sino “testigo”. Fue un testigo de nuestro tiempo, uno de los testigos más importantes del infierno de nuestra época.

**E.L.C.:** Me gustan sus metáforas, y acaba usted de mencionar “llama” y “fuego”. Muy a menudo, al describir la atmósfera en que usted vivió, evoca el color “gris.” Sin duda, le disgusta el color gris.

**G.S.:** Así es.

**E.L.C.:** También habla usted de la llama y el fuego de Lukács.

**G.S.:** Sí, en el gris, en el gris terrible, en el polvo frío, él ardió. Me contó una anécdota magnífica: uno debía tener su pequeño maletín, pasta dentífrica, papel higiénico, dos navajas de afeitar, una para rasurar

se y otra para matarse si la tortura era insoportable. Éste es el mundo de verdad, no Estados Unidos, no California. De eso está hecho el mundo. Me dijo que tenía ya sus maletas hechas, en Moscú, listo para cuando tocaran a la puerta, y tocaron. Y entonces dijo a su esposa, con toda calma: “Es ist gekommen. Ya llegó. Adiós.” El auto, de la KGB, tenía cortinas, y el avión tenía todas las luces apagadas, desde luego. Él se preguntó a qué campo de concentración iban a llevarlo. Se dijo a sí mismo: “Esto es interesante. Aún me tratan lo bastante bien para llevarme por avión al Gador. Aún se le llamaba Gador, no Gulag. Luego, enormes cercas de alambre de púas a lo largo de kilómetros y kilómetros. Entra, todos lo saludan y le dicen: “Usted es el Professor Lukács. Estos son los generales alemanes capturados en Stalingrado, el estado mayor de Von Paulus. A usted se le ha elegido para enseñarles historia y literatura de Alemania.” Me dijo que estuvo a punto de desmayarse. Con orgullo me dijo que apenas pudo agarrarse de la maleta para no caer. Una hora después empezó con una conferencia sobre Heine. Frente a Von Paulus y los otros dos mil oficiales capturados del estado mayor alemán, su primera conferencia fue sobre Heine.

**E.L.C.:** ¿Le dieron siquiera libros?

**G.S.:** Le preguntaron qué necesitaba. Era capaz de dar una conferencia sobre Heine, una sobre Lessing — me gustaría poder hacer lo mismo— sin necesidad de libros. No hacían falta. Pero entonces llegaron los libros. ¡Es tan reveladora esta anécdota! Estaba muy orgulloso de no haberse desmayado.

**E.L.C.:** Es usted generoso, y generoso en el sentido de que parece admirar algo en Lukács que está

más allá del bien y del mal y que lo redimía. En alguna parte leí que usted criticaba acremente a quienes carecían de estilo o elegancia. ¿Ayudó esto a Lukács? Dice algunas cosas bastante duras acerca de él, de su lenguaje, de lo impenetrable que es, como una ciudadela donde uno debe penetrar; pero una vez adentro, uno dice: “He aquí la riqueza de Dios.”

**G.S.:** Sí, desde luego. Mire usted, me salvé en 1940. Pude huir a Nueva York. Estuve seguro en mi cama durante Auschwitz, de niño, cuando debería de haber muerto. Murieron todos mis camaradas judíos del liceo. No sé cómo me habría portado, por lo cual, sobre esas cuestiones, no acepto la opinión de nadie que no sepa lo que hubiera hecho. ¿Me entiende? [Aquí, la conversación fue interrumpida por una llamada telefónica.]

**E.L.C.:** Para alguien que no ha vivido o sufrido una situación parecida resulta difícil comprenderla o siquiera conceptualizarla. Lukács dice que hay hombres que pueden comprender mejor que otros la realidad y conceptualizarla o incluso convertirla en ficción, en particular sus “grandes escritores realistas”. Sin embargo, sus normas me parecen arbitrarias. Aunque suele juzgar las novelas de Balzac, Flaubert y Zola de acuerdo con el periodo histórico que las hizo surgir, entre sus novelistas realistas también incluye a escritores del siglo XX como Thomas Mann y Gorky. ¿Qué piensa de este problema? ¿Depende el realismo de un cierto momento histórico o puede existir y existe en todo momento?

**G.S.:** El realismo es un concepto eterno. Homero es un realista. Siguiendo a Hegel, Lukács hace un celebre análisis, como lo hizo Hegel, del momento en que Odiseo construye una balsa después de dejar a Calipso. Cuando Hegel leyó

ese pasaje dijo, vemos que se trata de alguien que sabía cómo construir una balsa. El realismo es una relación con el mundo, es una relación de esas personas que tienen un compromiso responsable con aquello que están invocando y describiendo. Y eso no equivale a estar sometido a la historia. En ciertos periodos, se convierte en una estética, en la época mercantil-industrial, y Lukács no es el único en haber dicho esto. El análisis ya se había hecho antes de Lukács, mucho antes de Lukács. En la literatura francesa, el prólogo a la *Comedia Humana* hace muchas de estas referencias y juegos de palabras. En las cartas de Marx se hacen con respecto a Balzac y a Shakespeare. Creo que para él, el realismo es una posibilidad constante.

**E.L.C.:** Entonces, ¿qué ocurre con el historicismo? La pregunta es si en realidad el realismo puede existir hoy día y si no resultaría anacrónico. Según Adorno, la idea de un realismo actual es ridícula.

**G.S.:** Pero ¡eso es absolutamente absurdo. El noventa y ocho por ciento de todas las películas, los periódicos y la televisión es documental. Y de hecho, con más fuerza que nunca, lo documental ha invadido la ficción con el nombre de “*fact-fiction*”, cosa que Adorno no pudo prever.

**E.L.C.:** Por tanto el realismo, según usted, ¿no necesariamente tiene una sola forma, un solo estilo?

**G.S.:** No: tiene muchos instrumentos. Y siempre habrá lugar para ese elemento y para otros contrarios.

**E.L.C.:** Eso es lo que no aceptó Lukács. Criticó siempre a todos los novelistas modernos, como por ejemplo lo hizo en la obra para la cual usted escribió un prefacio, *El realismo en nuestra época*.

**G.S.:** Por una razón mucho más profunda. Y por motivos utópicos judíos mucho más profundos. Pensó que se estaban regodeando en la derrota y la suciedad. Y esto no tiene nada que ver con ninguna teoría literaria. Es un prejuicio ético. Éste es un compromiso ético con la esperanza positiva, con la edificación (palabra que despreciamos). Pero, sucede que *edificare* en latín significa “alimentar”.

**E.L.C.:** Ve a Lukács como encarnación del judío.

**G.S.:** Mil por ciento.

**E.L.C.:** Apenas hoy empiezan los críticos a hablar de esa faceta de Lukács.

**G.S.:** Eso no me preocupa. Yo empecé a hablar de eso desde que comencé.

**E.L.C.:** Él mismo también pareció rechazar su importancia, y hasta llega a decirlo en buena parte de su correspondencia.

**G.S.:** Desde luego, así como las complicaciones de la actitud de Freud para con el judaísmo, y de Marx con el antisemitismo. ¿Y qué? ¿Y qué? Cada reflejo, cada gesto de esa maravillosa cabeza y esas manos, toda esa vida estuvo bajo la sombra de las muertes del pueblo judío en Europa. Sabía que el marxismo era una herejía judía, junto con el cristianismo, una de las grandes herejías que brotaron del judaísmo ortodoxo. Su compromiso mismo con una posibilidad utópica, con una utopía pesimista, fue radicalmente judaico. La forma en que leía, en que comentaba, en que enseñaba y, en sus últimos años, su terrible tristeza después de la muerte de su esposa: todos los que lo visitaron —yo no lo hice— todos los que lo vieron, los que estuvieron en contacto con él dijeron que se había converti-

do en un judío errante que, desde luego, ya no erraba.

**E.L.C.:** Nunca se escribió acerca de eso sino hasta hace poco, cuando lo hizo su biógrafo Kadarkay.

**G.S.:** Irma Seidler, Ernst Bloch, Mannheim, Simmel, no hubo ninguno que no fuera judío. Lukács es mil por ciento judío, judío, judío. No me diga que Adorno, Bloch, Benjamin, Horkheimer, son un puro accidente. Toda la Escuela de Frankfurt. Éstas son las ramas de las herejías paródicas y trágicas de los talmúdicos en la época del fin del judaísmo europeo.

**E.L.C.:** ¿Cómo ve usted la continuación?

**G.S.:** Pregunta difícil. Pregunta muy difícil. Me hace usted esa pregunta en las semanas del “desplome del marxismo”... citas, citas, citas. No sé si dentro de pocos años nos llegue un meta-marxismo, salido de África o de América Latina, de dimensiones enormes. Pero habría que ser un idiota sin remedio para no darse cuenta de que es concebible. Es posible. No lo sabemos. Pero asumamos... citas, citas, citas “el desplome” del clásico marxismo ruso de Europa Central; habrá un horrible periodo de McDonald y Disneylandias, y Joan Collins será leída en todo el planeta. Sí, desde luego, eso es lo que quieren. ¿Usted no ha ido, no ha visto lo que está ocurriendo en Berlín Oriental? Debiera ir. Debiera ver adónde se han ido los libros de Goethe y de Schiller. Ya no están. Ahora hay en su lugar video cassettes de porno.

**E.L.C.:** Acabo de oír en Bremen que la mayoría de los jóvenes que se gradúan con *Abitur* no han leído a Schiller ni a Goethe.

**G.S.:** Desde luego, el alemán, que tanto queremos usted y yo, está desapareciendo y se está convirtiendo en algo como el *franglais* en Fran-

cia, o como ese esperanto dialectal de los nuevos californianos. En estas circunstancias, no creo que nadie vaya a leer a Lukács en mucho tiempo, salvo algunos pequeños círculos en torno de Martin Jay y de *Telos*; pero, para el caso, no están leyendo casi nada. ¿Por qué? a) Lukács es inmensamente anticuado en cuanto a la forma. b) El campo de referencia: quedamos muy pocos que hayamos leído lo que él leyó y que reconocamos sus referencias, que son toda la literatura clásica europea, el mundo que termina con Roman Jakobson, Thomas Mann, René Wellek; no necesito enumerar los nombres obvios. Así, la cámara de ecos de lo que se supone que reconocemos ha desaparecido, además del marxismo que, por un tiempo previsible, probablemente será objeto de un minúsculo interés académico, al igual que otras herejías agnósticas cuando triunfa el cristianismo. ¿Es cierto esto? El tiempo es un animal mucho más irónico y mucho más paciente que nosotros. El tiempo puede tener en sus grandes ojos una visión que nosotros no podemos siquiera empezar a ver, horizontes de los que no sabemos nada, cuál será el lugar un día, cuáles de las obras sobrevivirán. No me pondré en ridículo tratando de hacer un horóscopo. Por otra parte, resulta notable que haya ciertas personas, como usted, que están trabajando sobre Lukács de una manera u otra en Occidente.

**E.L.C.:** Me gustaría terminar con algo que usted y Lukács señalaron como muy importante; es decir, haberse acercado al marxismo, haber leído a Marx. Aunque usted critica a los marxistas y comunistas, favorece a aquellos que han pasado por eso y han salido, casi como si fueran mejores personas. Lukács dijo algo similar acerca de Thomas Mann, es-

critor burgués a quien, sin embargo, incluyó entre sus muy admirados realistas porque había sido tocado por el socialismo. Alcanzo a ver la importancia de ese proceso de aprendizaje, pero quizá más aún en el caso de quienes han leído a Hegel.

**G.S.:** Si uno no ha leído *La fenomenología del espíritu*, uno no pertenece a nuestra época. Y leído en serio, no sólo esas tonterías post-deconstructivistas acerca de él. Estoy, creo, respetuosamente en desacuerdo con cada coma y cada sílaba del psicoanálisis, que es la versión judía de la ciencia cristiana; según yo, una gran venganza judía contra los cristianos. Pero no haber leído a Freud y no leerlo a menudo y cuidadosamente para ver por qué no puedo aceptarlo, me descalificaría como un adulto de nuestro siglo. Y lo mismo puede decirse de otras obras. No haber leído el *Dieciocho Brumario*, *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, por Engels —obra, muy, muy importante— no haber leído una parte de los *Grundrisse*, no haber leído acerca de la Revolución Francesa, nos privaría de uno de los maestros de la narración y de la invectiva épicas, lo cual equivale a haberse perdido el momento crucial de la historia moderna, aun cuando se esté en total desacuerdo. ¡Por Dios! Me parece a mí que antes de que llegue un invitado, uno se lava las manos. Antes de aspirar a un mínimo de cultura, hay que tratar de justificar esa esperanza. Lukács conoce toda la historia de la filosofía utópica, protomesiánica y radical. Su conocimiento de Kautsky, de Plejánov, etc., da a sus lecturas una formidable densidad. He leído a poca gente que demuestre, en cada página, que ha hecho una enorme cantidad de tarea. Es un hombre que, a diferencia de tanto que está de moda hoy, no trató de engañar. Ahora

bien, el resultado a menudo era intolerable, inaceptable, lo que usted quiera. Pero uno sabe contra qué está luchando, uno conoce la intensidad de la materia prima y de dónde viene Lukács. Pone sus cartas sobre la mesa, sí, pero no siempre, no siempre. Y desde luego, haber sobrevivido al periodo estalinista y luego haber sobrevivido cuando lo vi en 1957 a 1959, etcétera, etcétera. Fue un salto mortal sobre el abismo, pero él lo logró.

**E.L.C.:** Me sorprende que no haya incluido a Lukács entre los autores que analizó en *Real Presences*.

**G.S.:** No, no pude. Esos siete libros gigantescos que mencioné, no veo nada de Lukács en esos años. Si hubiera escrito el que estaba planeando, antes del suicidio de Irma Seidler, cuando estaba planeando un libro enorme sobre el significado de la verdad y de la belleza, ése habría podido caber en la lista. No lo tenemos. Pero tenemos mucho. El suyo fue un legado enorme. ■

## NOTAS

1. Lee Congdon, *The Early Lukács* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1983).

2. Georg von Lukács, *Die Seele und die Formen: Essays* (Berlín: Egon Fleischel, 1911); en inglés: Georg Lukács, *Soul and Form: Essays* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974) Georg Lukács, *A modern dráma fejlődésének története* (Budapest: Franklin Társulat, 1911); en alemán: Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, trad. Dénes Zalán, vol. 15 de *Werke* (Neuwied: Luchterhand, 1981).

3. George Steiner probablemente se refiere a las actividades de Arthur Koestler durante la época del terror estalinista (1934-1939), cuando Koestler se convirtió en portavoz de la izquierda ex-comunista y anti-estalinista en Europa Occidental, mientras Lukács lograba —diplomáticamente— sobrevivir en la Rusia

soviética. En su novela, *Darkness at Noon* (1941), Koestler denunció los procesos de Moscú —y a todos los que no se les opusieron activamente— con una descripción de la purga de un viejo bolchevique por su creencia “desviacionista” en el individuo.

4. Cuando los nazis llegaron al poder, Lukács era vicepresidente del grupo de Berlín de la Asociación de Escritores Alemanes y uno de los miembros principales de la Liga de Escritores Proletarios-Revolucionarios. Cuando supo que los nazis lo buscaban, escapó a Moscú, donde llegó a ser colaborador importante del Instituto de Filosofía de la Academia Soviética de Ciencias. Escribió *El joven Hegel* y llevó a cabo una autocrítica de las opiniones expresadas en sus primeras obras, en particular *Historia y conciencia de clase*. Durante el periodo de 1933 a 1944, que Lukács pasó en la Unión Soviética estalinista como refugiado apenas tolerado, intentó mantenerse apartado de la política y no

escribió sobre literatura rusa. Continuó el debate sobre el expresionismo y aprovechó su tiempo para elaborar el concepto de realismo en varios ensayos, sobre todo acerca de obras de ficción francesas y alemanas del siglo XIX. La mayor parte de estas obras sólo se publicaron mucho después, en los años cincuenta.

5. Lavrenti Pavlovich Beria, 1899-1953, fue un dirigente comunista soviético en Georgia, donde cobró importancia en la Cheka, la policía secreta. Llegó a ser secretario del Partido y, después, jefe de la policía secreta. Como ministro del interior y luego, en 1946, miembro del Politburó, Beria gozó de gran poder. Tras la muerte de Stalin en 1953, Beria pasó a ser viceprimer ministro del premier Georgy Malénkov, pero fue arrestado por cargos de conspiración, juzgado en secreto y fusilado en diciembre de 1953.

6. De 1946 a 1949, Lukács participó activamente en discusiones y enfrentamientos filosóficos, por ejemplo, con Karl

Jaspers en los “Rencontres internationales de Genève.” Esto fue seguido en 1947, en la cúspide de la influencia filosófica de Sartre, por las grandes polémicas de Lukács con el existencialismo que culminaron en la publicación de *Existentialisme ou marxisme*, trad. E. Kelmen (París: Nagel, 1948). En 1949, Lukács participó en la conferencia sobre Hegel en París, donde se encontró con Roger Garaudy, Henri Lefèvre, Lucien Goldmann, Jean Hyppolite y Maurice Merleau-Ponty. Pero ese mismo año se renovaron los ataques a Lukács por parte de Rudas, Révai y Horváth, quienes lo acusaron de “revisionismo”, “desviacionismo derechista” y de ser un “sirviente del imperialismo”. Esto indujo a Lukács a demostrar su arrepentimiento y a retirarse de la política activa.

*Traducción de Mónica Utrilla*





# Entrevista con George Steiner\*

FELIPE LÓPEZ VENERONI

LAS HUMANIDADES EN EL MUNDO DE HOY

**E**n su ensayo *En el Castillo de Barba Azul*, usted señala que el "abrir puertas, es el trágico mérito de nuestra condición". ¿Hemos llegado a ese punto en la historia en que, más bien, estamos comenzando a cerrar las puertas, especialmente en lo que toca al pensamiento humanístico?

**G.S.:** No. Seguimos abriendo puertas. Más en las ciencias que en las humanidades. Las puertas de las ciencias, que están conectadas con la creación artificial de la vida, con el rediseño genético de la persona humana, o con la posibilidad de destruir el planeta por medios nucleares o por la vía de la guerra bacteriológica, son puertas que, de abrirse, realmente podrían llevarnos al aniquilamiento de la humanidad. Es la primera vez en la historia del hombre que esa terrible fantasía apocalíptica se puede convertir en una realidad, una realidad práctica y empírica.

En las humanidades, en cambio, yo me atrevería a decir que hay varios temas tabú, muy peligrosos. Por ejemplo, la relación entre raza y ciertas facultades o capacidades humanas. Desde luego es una pregunta que tiene una orientación científica, pero también tiene un lado humanístico y filosófico. Pero recuérdese, las humanidades hoy están prácticamente abocadas en su totalidad a ver hacia el pasado. Nunca antes en la historia del pensamiento humanístico había sido esto tan cierto como hoy.

Con base en los datos más recientes, observamos que en la radio de calidad de los Estados Unidos y de Gran Bretaña, por ejemplo, 96% de la música que se programa fue compuesta antes de 1900...¡96%! Nuestros museos hoy son más grandes que nunca, repletos con obras del pasado, nuestras ediciones sobre los grandes clásicos del pasado son más voluminosas y están mejor informadas; vamos, yo lo he planteado de la siguiente forma: intuitivamente, en la cultura occidental (y eso incluye a la gran civilización mexicana), presuponemos que ya no habrá un nuevo Mozart, o un nuevo Shakespeare o Dante o Goethe.

Ésta es una lógica idiota, porque mañana mismo podríamos tener un nuevo genio de esa estirpe. Pero, en el fondo, realmente no pensamos que esto sea posible. Y este escepticismo autoasumido significa que nosotros los humanistas siempre estamos caminando con la cabeza vuelta hacia atrás, nuestra mirada fija en la puesta del sol. Somos, en realidad, archivistas de museo. Eso, por supuesto, es una diferencia fundamental con los científicos.

*Usted ha tocado el tema del arte. ¿Puede decirse que la producción artística contemporánea se encuentra divorciada del gran público, de lo que la gente por lo general consideraría algo valioso y con sentido?*

**G.S.:** Permítame ser muy cuidadoso en esto. Tenemos que plantear una dis-

\*Entrevista realizada el pasado 15 de marzo en el Hotel Camino Real, durante la estancia de Steiner en nuestro país.

Mi padre nació en el norte de Praga e hizo sus estudios en Viena. El apellido de soltera de mi madre, Franzos, sugiere un origen alsaciano, pero las generaciones más cercanas provienen de la comarca de Galitzia. Karl Emil Franzos, el novelista y primer editor del *Wozzeck* de Büchner, era mi tío-abuelo. Yo nací en París y crecí allí y en Nueva York.

No guardo recuerdo alguno de una primera lengua. En la medida en que soy consciente, poseo igual facilidad en inglés, francés y alemán. Lo que hablo, escribo o leo en otras lenguas ha llegado más tarde, y está marcado por ese aprendizaje consciente. Pero siento mis tres primeras lenguas como centros perfectamente equivalentes de mí mismo. Las hablo y escribo con la misma facilidad. Al evaluar mi habilidad para realizar mentalmente cálculos rutinarios en cada una de ellas, no se observan variaciones significativas en cuanto a la rapidez o la exactitud. Sueño con igual densidad verbal y excitación lingüística simbólica en las tres. La única diferencia reside en que el sueño adopta con mayor frecuencia la lengua que he estado practicando durante el día (pero en muchas ocasiones he soñado en inglés o en francés a pesar de encontrarme en un medio alemán y a la inversa). El empleo de la hipnosis para ensayar la ubicación de la "primera lengua" no ha tenido ningún éxito. El resultado fue trivial: se descubrió que yo respondía en el idioma del hipnotizador. Durante un accidente automovilístico, mi automóvil fue arrojado en medio del carril que venía en sentido contrario y al parecer grité una frase bastante larga. Mi esposa no recuerda en qué idioma. De otra parte, no es seguro que una impresión como ésta constituya una prueba relevante en cuanto a la prioridad lingüística. La hipótesis según la cual un impacto brutal desencadena el habla fundamental y más profundamente arraigada parte del principio de que existe un habla tal en las situaciones multilingües. Pude haber gritado en la lengua que acababa de emplear, un instante antes, o en inglés, pues ésa es la lengua que hablo con mi mujer.

Mi condición natural fue la de un polígloto, como la de los niños del Val d'Aosta, en el País Vasco, de algunas partes de Flandes o como la de los hablantes del guaraní y el español en el Paraguay. Como era una práctica habitual, a nadie sorprendería que mi madre empezara una oración en una lengua y la terminara en otra. En casa, las conversaciones se desarrollaban en varias lenguas no sólo dentro de las mismas frases o expresiones, sino también entre los hablantes. Sólo una interrupción o un sobresalto de la conciencia me hubiese llevado a caer en la cuenta de que estaba respondiendo en francés a una pregunta hecha en alemán o en inglés, o a la inversa. Pero incluso estas tres "lenguas" maternas sólo eran una parte del espectro lingüístico de mis primeros años. Grandes fragmentos de checo y de yiddish austriaco continuaban flotando en el idioma de mi padre. Y, más allá, como el eco familiar de una voz distante, estaba el hebreo.

Esta matriz políglota fue para mí mucho más que un azar de la situación privada y familiar. Organizaba, orientaba mi sentimiento de la identidad personal imprimiendo en ella el paisaje afectivo, formidablemente complejo y lleno de recursos, del humanismo judío de Europa central. La lengua era, tangiblemente, opción, poder de selección entre coordenadas y exigencias de la conciencia tan diversificadas como esenciales. Al mismo tiempo, la falta de una lengua materna única me ponía en cierto modo aparte de los otros niños franceses, confiriéndome cierta inmunidad extraterritorial ante la comunidad histórica y social que me rodeaba. Para quienes se han desarrollado entre varios

tinción. Cualquier niño hoy responde ante un Picasso. Y la forma en que esto sucede es muy interesante. Cuando Picasso comenzó a exponer su obra, gente como usted o como yo señalábamos que había siete narices, ocho ojos, que era algo absurdo. El niño dice, en cambio, es como en un programa de televisión: esa mujer está girando su cabeza. El niño no tiene problema alguno para comprender esa forma de movimiento "congelado", para relacionarse con la multidimensionalidad simultánea en la obra de Picasso. Por ello, es difícil decir que el arte que hoy se nos presenta como problemática en cuanto a su significado o su forma no pueda convertirse, en un lapso breve, en algo clásico. Para la mayoría del público hoy, Stravinsky ya no representa ningún problema. Quizás no guste, pero desde luego se admite su grandiosidad.

Yo plantearía el problema en otros términos. Picasso utiliza mil formas pictóricas del pasado: Velázquez y Manet, Goya y Fra Angélico. Picasso es la antología más grande del arte occidental. Es como si un artista dijera, "yo seré el museo del pasado total. A través de mis obras, se podrá conocer la historia de toda la pintura, desde lo rupestre y los altorrelieves griegos, hasta lo más actual". Si se ha dado alguna obra realmente nueva, realmente distinta... no lo sé, tal vez esté equivocado, pero pienso en Bacon. Posiblemente la obra de Bacon sea algo realmente terrible y nuevo. Es un tipo de pintura horrorizante que no se encuentra prefigurada o expresada en Picasso. Bacon ha dado un paso diferente.

Sin embargo, si usted me preguntara cuáles son las grandes formas creativas, plásticas, de la actualidad, seguramente son el cine y la televisión. Es decir, estamos ante una situación completamente distinta. Yo siempre le señalo a mis alumnos que Shakespeare habría sido el guionista de televisión más grandioso. No habría tenido reparo alguno ni ningún temor en utilizar ese medio, transformándolo, llevándolo a una metamorfosis completa. Somos un tanto esnobs en este asunto, pero en realidad la gran pregunta que nos queda es si la producción mediática es efímera... Si la más grande producción televisual resulta efímera.

Ésa es la pregunta. ¿Puede verse una película más de tres o cuatro veces antes de que pierda un valor significativo para nuestra percepción interna? Uno puede leer un poema miles de veces, uno puede ver muchas veces una obra de teatro determinada, o apreciar un Rembrandt sin que éste agote todas sus posibilidades significativas. Y esto es precisamente sobre lo que voy a hablar aquí, en México.

Es decir, mi tema se refiere a que nuestra relación tradicional con la muerte está cambiando. Que hoy en día la



mayor parte de los artistas y quizás de un vasto público no podría sino reírse ante la pretensión, propia de los artistas de antaño, de que la obra trascienda al creador, que permanezca en el tiempo o en el espacio más allá del momento mismo de su creación. Mis alumnos simplemente dirían ¿a quién demonios le importa eso? Nosotros queremos *estar* y *agotarnos* en el presente, en el ahora.

Por eso me atrevo a aventurar que quien mejor ejemplifica la ruptura radical en el arte contemporáneo es Marcel Duchamp y el artista francés de la autodestrucción, Tanguy, que elabora esas grandes estatuas en metal, diseñadas específicamente para colapsarse, es decir, para ser efímeras. Son un *happening* y Tanguy dice “no quiero ser inmortal. Quiero ser ahorita, una sola vez. Me importa tener un profundo gozo metafísico inmediato y para nada me interesa terminar, en un futuro, como parte del cementerio de un museo”.

*¿No es ésa una posición semejante a la que vaticinó Warhol respecto de los medios electrónicos, en el sentido de que éstos permitirán a todo el mundo alcanzar 15 minutos de fama mundial instantánea?*

**G.S.:** Por supuesto. Y eso es algo muy difícil de refutar. Sin una teología religiosa uno realmente no puede refutar esa posición. Después de todo, quizás estos artistas y estos jóvenes tengan razón. Pero los últimos dos o tres mil años, el arte occidental ha operado con base en la ambición de ser eterno, de sobrevivir y tal vez eso ha sido un gran error... No lo podemos saber.

*Más allá de ser un campo académico, el pensamiento humanístico presupone una forma de concebir el mundo y de establecer, por así decirlo, una relación peculiar con el tiempo y la comunicación. En su artículo-conferencia sobre El fin de la cultura libresca, usted argumenta que las condiciones actuales de vida hacen poco menos que imposible establecer esa relación con el silencio, la concentración y el tiempo de reflexión propios de la lectura. ¿Se ha modificado en ese sentido el carácter del pensamiento o de la actitud humanística respecto de la cultura?*

**G.S.:** Sí. La noción de cultura vigente se ha volcado hacia lo público, hacia lo colectivo, como algo más bien social. Cada vez hay menos intimidad, sólo aquellos que gozan de una posición económica desahogada pueden aspirar a cierta vida privada, al silencio, a la propiedad de sus libros y su espacio. La consecuencia de esto es la concepción de que ese tipo de relación con la cultura —encarnada en el acto de leer, por ejemplo, bajo ciertas condiciones de silencio y con el tiempo suficiente— corresponde a un mundo fenecido, propio de una élite ca-

centros, la idea misma de un *milieu*, de una raigambre singular o privilegiada, resulta sospechosa. Nadie viene de un “reino intermedio”, cada uno de nosotros es el invitado de los demás. La sensación de que el castaño que estaba en el muelle fuera de mi casa era igual un *marronnier* que un *Kastanienbaum* (sucede que en inglés este árbol lleva un *flambeau* francés) y que estos tres esquemas coexistan, aunque en diversos grados de equivalencia y presencia concreta cuando yo pronunciaba la palabra, fue esencial para mi sentido de un mundo reticulado y compuesto de elementos solidarios. Por lejos que remonte mi memoria, he pasado por la vida sabiendo instintivamente que *ein Pferd*, a *horse* y un *cheval* eran idénticos y diferentes o que estaban situados en puntos diversos de una gama que iba desde la equivalencia más perfecta hasta la disparidad absoluta. La idea de que una de estas realizaciones fonéticas pudiese preceder a las otras o arrogarse el título de la más profunda era algo que no me venía a la cabeza. Más tarde llegué a adquirir las mismas reacciones ante un *cavallo* y un *albero castagno*.

Cuando empecé a reflexionar sobre el lenguaje, a saltar fuera de mi propia sombra, con la idea de escrutar la epidermis del adentro y del afuera, acto al que muy pocas culturas han estado dispuestas, empezaron a surgir preguntas elementales. Preguntas ineludibles si se tiene en cuenta mi propia circunstancia, pero que no carecen de un interés teórico mucho más amplio.

¿Disponía yo, a pesar de mi ineptitud para “sentirla físicamente”, de una lengua madre, una *Muttersprache* verticalmente más profunda que las otras dos? O bien, ¿era exacto mi sentido de una paridad y simultaneidad completas? Las dos respuestas llevaban a modelos problemáticos. Una disposición vertical sugiere una sucesión continua de estratos. En tal caso, ¿cuál lengua está en segundo lugar, cuál en tercero? Si, por otra parte, mis tres lenguas son igualmente maternas y originales, ¿en qué espacio múltiple coexisten? ¿Podemos imaginarlas como un continuo sobre una suerte de cinta de Moebius que se corta a sí misma sin romper la unidad y la topografía específica de su superficie? ¿O es más exacto buscar despliegues e interpenetraciones dinámicas de estratos geológicos en un terreno modelado por múltiples sismos? ¿Las lenguas que hablo, luego de haberse ramificado en entidades distintas a partir de un solo centro que las empuja hacia lo alto, se combinan en diversos espesores, de modo que cada lengua se encuentra en contacto horizontal con las otras y al mismo tiempo se mantiene continua y sin fracturas? Ese mecanismo de envolvimiento sería constante. Y al hablar, pensar, soñar en francés, yo buscaría, para condensarlo y animarlo con la energía de reserva y los aportes del momento, el estrato o hendidura más “cercano” del componente francés en mi consciente e inconsciente. Bajo la presión de la generación y el estímulo recíproco (pues el francés también viene del exterior), ese estrato se “desdoblaría hacia arriba”, convirtiéndose en la superficie monetaria, en el perfil visible del terreno mental. Un fenómeno semejante tendría lugar al volverme hacia el alemán o el inglés. Pero cada desplazamiento lingüístico o cada “nuevo pliegue” altera en parte la estratificación subyacente. Cada vez que una corriente de carga alcanza la superficie inteligible, el plano del lenguaje más recientemente empleado debe ser atravesado o envuelto, y la más reciente “corteza” rota. ■

*Traducción de Adolfo Castañón*

Tomado de George Steiner, *Después de Babel*, segunda edición, colección Lengua y Estudios Literarios, FCE, 1995.

da día más reducida, y supone una perspectiva de cultura que ya no opera en nuestro mundo.

Los jóvenes hoy quieren estar juntos. Se asumen como tales en la multitud de un concierto de rock, de un *rave*. Éstos son prácticamente idénticos, no importa si se dan en Valparaíso o Murmansk, en Estocolmo o Johannesburgo. Aun sin compartir la misma lengua, estos jóvenes se entienden mutuamente, cosa que no podrían hacer a partir de un texto.

Es decir, sus espacios de relación y comunicación se dan en el contexto del éxtasis colectivo, propio de esta época del *posjazz*, incluso del *posrock*; se identifican en el mundo del *heavy metal*, del *rave* y del éxtasis. Decir que lo detesto, que más que música se trata del ruido de animales, no constituye una respuesta. Porque para muchos de estos jóvenes nada podría ser más aburrido que un concierto de Bach o una sinfonía de Mahler.

*¿Podría pensarse entonces que nos estamos moviendo hacia formas de interrelación cultural más horizontales, más democráticas?*

**G.S.:** La democracia es una palabra complicada. Yo diría, más bien, formas populistas y colectivas. Prefiero esos términos, porque dan una idea más exacta de que el principio, profundamente político, subyacente en esta actitud contemporánea es que *cualquiera* tiene el derecho —en el sentido warholiano del término al que nos referíamos antes— a acceder a ocupar un lugar (y a los medios para lograrlo) en el espectáculo público.

Ahora bien, uno de los aspectos más interesantes respecto de los *raves* —que, por cierto, también se dan aquí en México— es que, en otras formas de expresión cultural, por ejemplo, en un concierto de Toscanini, uno por lo general se sienta, se calla y escucha. Vamos, se trata de no hacer ruido, de no interrumpir la interpretación, ni siquiera con un ligero carraspeo. En el *rave*, en cambio, el público responde a y se mueve con cada nota. Es una suerte de colaboración *activa* que influye en (y se requiere para) el resultado final.

Los participantes actúan dentro de un rito que ellos mismos ayudan a plantear y a ejecutar. No es el caso de un concierto de música clásica, o aun de jazz, en el que la suposición básica es que el espectador sea precisamente eso: alguien que no interviene, que debe guardar silencio. Para mí ésta es una diferencia *política*, una diferencia que está en el centro mismo de la política. No olvidemos que las formas estéticas son la expresión visible de las crisis políticas.

*No quisiera adentrarme mucho en este asunto pero, de*

*acuerdo con lo que usted señala, ¿no hay cierta relación entre estas expresiones colectivas como el rave y los mítines propios de los fascistas o los nacional-socialistas?*

**G.S.:** O tal vez estamos presenciando actos rituales parecidos a los que se daban en la Grecia clásica... ¡cuidado! Vamos, entiendo el sentido de la pregunta y comparto esa inquietud, pero no quisiera ser tan contundente en esta apreciación. Quizás muchas de las formas artísticas más representativas de Occidente han tenido su origen en formas parecidas de abandono colectivo, en el que, para bien o para mal, existía un *cuerpo* común, una unidad corpórea. En los últimos dos mil años, la cultura occidental ha perdido esa corporeidad. Creo que eso ha terminado.

Cuando yo era un niño en el liceo en Francia, cuando era *niño*, nos enseñaron una sentencia de ese gran filósofo Alain, que dijo: “toda verdad es un olvidar el cuerpo humano”. ¡Decirle eso a un niño es criminal! Es una sentencia profundamente socrática pero de carácter un tanto fascista; muy irónica, muy complicada. Sobre todo porque ahora sabemos, también, que toda verdad es un recuperar el cuerpo humano.

*Muchos de los escritores de mediados de este siglo —pienso en Camus o Miller— presentan una imagen del hombre contemporáneo como alguien profundamente solo, incapaz de relacionarse con sus semejantes o de construir un espacio de significación para su vida.*

**G.S.:** Sí, como en *La Caída* o en *La muerte de un vendedor*. Pero yo soy un tanto escéptico sobre esta imagen del hombre moderno. Siempre ha habido una enorme soledad. Rilke anduvo solo por el mundo, Kierkegaard no podía relacionarse con nadie... La soledad de Rimbaud o de Baudelaire... Hubo una gran soledad en Góngora. Lo que sí es nuevo es que autores como los que menciona vieron que, en el contexto de las dos grandes guerras de este siglo y ante el Holocausto y los campos de exterminio masivo, alguien que se considera como un ser profundamente moralista necesariamente es un solitario. Y esos dos escritores eran, en realidad, moralistas. Siempre he creído que incluso Henry Miller es uno de los puritanos norteamericanos más moralistas, en ese sentido tradicional de la cultura anglosajona.

Ahora bien, quienes hoy en día realmente *entienden* las motivaciones de la conducta humana, quienes mejor comprenden cómo está compuesto y estructurado el mundo, no son los escritores, los poetas, ni mucho menos los sociólogos o antropólogos, sino los *publicistas*. Los publicistas y la gente que trabaja en los medios electrónicos de entretenimiento masivo realmente captan el

sentir colectivo actual, los deseos del público. Tal vez porque ellos mismos ayudan a moldear esos deseos, o tal vez porque han sido capaces de hurgar en los rincones más oscuros, más infantiles, de la percepción. Lo cierto es que, ante una transmisión de televisión, ante una serie de caricaturas o de comedias, la literatura, el arte o la música formal han perdido terreno. Poco o nada tienen que proponer.

Lo que estoy tratando de decir es que probablemente hoy no sólo haya tanto talento en el mundo como en otras grandes épocas, sino que ese talento ha encontrado una vía de canalización preocupante. Lo que asusta, en efecto, es la *forma* en que ese talento se aplica. Y qué duda cabe que los medios electrónicos son uno de los puntos de referencia más contundentes de cómo se aplican las nuevas formas de talento.

Me parece incluso que alguien como Shakespeare, de vivir hoy, no tendría ningún reparo en utilizar los medios electrónicos, en valerse de ellos para *crear*. Tal vez las líneas que escribió para *Romeo y Julieta* tendrían un efecto extraordinario en la venta de perfumes. Bueno, en realidad, se están utilizando parlamentos de *Romeo y Julieta* para vender perfumes. Y es que, a final de cuentas, el arte va a donde haya dinero. No se puede vivir del aire. ¿No son los dueños de las grandes corporaciones de medios electrónicos los nuevos *condottieri*, los nuevos Medici? De hecho, ¿no son ellos quienes están produciendo las nuevas formas de riqueza?

*Éste es precisamente el sentido de la última pregunta en relación con las humanidades en este mundo. Como nunca antes se cuenta hoy con una enorme riqueza, no sólo intelectual o científica, sino abiertamente monetaria y material. Sin embargo, la distribución social de esta riqueza no guarda un equilibrio social...*

**G.S.:** ¡Caray! Los Estados Unidos tienen actualmente reservas de grano suficientes para alimentar a todo el mundo... Y, en efecto, más de la mitad de la población del mundo está padeciendo hambruna... Pero aquí hemos llegado a la pregunta medular que compete a las humanidades... Siempre ha existido injusticia; el mundo siempre ha estado dividido entre quienes tienen y no tienen. Lo que ha cambiado es que hoy *tenemos* más información que antes sobre esta inequidad. Hoy vemos, precisamente a través de los medios, todo lo que pasa de aberrante en el mundo: los niños muertos de hambre, la venta de esclavos, la tragedia cotidiana que diariamente viven millones de personas...

Podríamos hacer mucho al respecto. Pero no lo hacemos. Esto es lo que me parece terrible. Nuestro conoci-

miento actual sobre el estado del mundo es abundante. Y pudiendo hacer algo, realmente *hacer* algo para aliviar el sufrimiento, no hacemos nada o hacemos realmente muy poco. Y si no encontramos algún modo para equilibrar el bienestar —y por favor, no sólo entre el Norte y el Sur, sino aun dentro de los mismos países considerados como ricos, donde hoy tenemos graves deficiencias y, en buena medida por la política de gente como Thatcher, han resurgido enfermedades que no se veían desde la época de Dickens— algo realmente grave va a pasar.

Y esto es algo para lo que, me temo, las humanidades no han desarrollado una respuesta. Regreso al principio. Estamos tan ocupados con la belleza del pasado, con la gran literatura, con la filología, que nos olvidamos de la realidad que *hoy* vivimos. Podemos sentir la belleza en el *Rey Lear*, nos azoramos con los parlamentos de Cordelia. Los leemos en voz alta, opinamos, nos dejamos llevar por una melodía profunda. La clase termina y es como si saliéramos de un trance. Un trance que nos ha marcado emocionalmente y nos acompaña de regreso a nuestra casa. Y estamos tan profundamente inmersos en la elocuencia poética, que no somos capaces de escuchar a los que, desde la calle, nos piden ayudan, nos piden ser escuchados, a quienes no participan de esas formas de belleza.

Hay veces que pienso, *pienso* más que afirmar, que las humanidades *deshumanizan*. Cuando uno tiene la oportunidad de viajar por el mundo, como lo hago yo con frecuencia, es impresionante encontrarse con un vasto universo de carencias sociales, de carencias humanas. Tal vez, no hace mucho, esta gente desheredada, esta gente marginal, todavía tenía una esperanza. La modernidad, nuestro mundo de riqueza cultural y económica, los alcanzaría... Algún beneficio les brindaría. Pero ya no. Me temo que la paciencia de los jóvenes, sobre todo de aquellos que carecen de acceso a los bienes más concretos del bienestar (y no me estoy refiriendo a un automóvil de marca, sino simplemente a un par de zapatos), se ha agotado. Lo ven a uno y uno ve en ellos no a un congénere —dispuesto a dialogar o a escuchar algo sobre el *Rey Lear*— sino a un ser profundamente cargado de rabia, de odio.

¿Cuál es la respuesta a esto? No lo sé. ¿Pueden las humanidades, puede la literatura, ofrecer algo para comprender o paliar esta situación, este desequilibrio? Creo que no. Creo que estamos ya en la frontera de una nueva época, en la que no habrá mucho espacio para la cultura occidental tal y como la entendemos ahora. ¿Qué va a pasar, adónde nos dirigimos? Repito, no lo sé. Tengo 69 años y todavía hoy, a mi edad, es algo para lo que no puedo encontrar sino silencio. ■

# Lenguaje y silencio\*

ROBERT S. LEVENTHAL

George Steiner, crítico literario de la Universidad de Cambridge, publicó en 1967 *Lenguaje y silencio*, libro que en cierto sentido desarrolla toda una poética en torno de lo que él llama la demolición o destrucción del lenguaje a la luz de las atrocidades históricas del siglo XX, especialmente el genocidio de los judíos perpetrado por los nazis. En su ensayo sobre Kafka intitulado "K" en *Lenguaje y silencio*, afirmó Steiner: "El mundo de Auschwitz se encuentra más allá del habla, como se encuentra más allá de la razón. Hablar de lo *indecible* es arriesgar la supervivencia del lenguaje como creador y portador de la verdad humana y racional. Las palabras que están saturadas de mentiras o de atrocidad no recuperan fácilmente la vida." Según Steiner, Auschwitz y las atrocidades del Tercer Reich son literalmente indecibles, no se les puede expresar o comunicar adecuadamente con palabras, y ello por dos razones. La primera, porque debido al abuso del lenguaje durante el régimen nazi, el lenguaje, y particularmente la lengua alemana, ha sufrido una destrucción tan total que ya no puede reanudar su función anterior de vehículo de la racionalidad y la verdad humanas. En segundo lugar, las atrocidades cometidas por el régimen nazi fueron de tal naturaleza que trascendieron cualesquiera palabras que pudiéramos usar para caracterizarlas. Su barbarie va más allá de la capacidad referencial y representacional del lenguaje. En un ensayo contenido en el mismo volumen, "The Retreat from the Word", Steiner nos pide aplicar la metafísica oriental y seguir a Wittgenstein y considerar el silencio como respuesta a lo inefable. Y en "Silence and the Poet" considera Steiner la modernidad poética como un intento por poner en escena o por "mostrar" los límites de lo expresable, el umbral del significado, permitiendo que surja como tal el silencio del lenguaje, donde el lenguaje sólo puede expresar su ineficacia. En "The Hollow Miracle", afirmó Steiner: "Todo olvida. Pero no el lenguaje. Cuando se le ha inyectado falsedad, sólo la verdad más drástica puede limpiarlo. En cambio, la historia de posguerra de la lengua alemana ha sido de disimulo y de olvido deliberado." Ahora bien, en una de las afirmaciones más poderosas y perturbadoras del libro afirmó Steiner: "Las lenguas tienen grandes reservas de vida. Pueden absorber masas de histeria, analfabetismo y baratura [...] pero llegan a un punto de rompimiento. Utilícese una lengua para concebir, organizar y justificar a Belsen. Utilícesela para hacer indicaciones sobre hornos de gas; utilícesela para deshumanizar al hombre durante doce años de bestialidad calculada. Algo le ocurrirá [...] Algo sucederá a las palabras. Algunas de las mentiras y del sadismo penetrarán hasta la médula del lenguaje. Imperceptiblemente al principio, como los venenos de la radiación que van penetrando en silencio hasta el hueso. Pero el cáncer comenzará, así como la profunda destrucción. El lenguaje ya no podrá crecer ni renovarse. Ya no desempeñará, tan bien como antes lo hacía sus dos funciones principales: la transmisión del orden humano al que llamamos ley, y la comunicación del meollo del espíritu humano al que llamamos gracia." Steiner ha sido censurado por cierto número de historiadores y críticos, y por muy diferentes

\*Reseña del libro *Lenguaje y silencio*, que publicó Steiner en 1967.

razones. En primer lugar, y tal vez especialmente, Saul Friedländer ha afirmado que las observaciones de Steiner son imprecisas, que se debe distinguir entre, por ejemplo, la demolición de la lengua alemana y la demolición del lenguaje en general. Además, Friedländer ha insistido en que reducir Auschwitz al silencio es participar en otro disimulo y en otro borrón de la historia. En contra del “silencio”, Friedländer ha pedido continuamente un discurso auto-reflexivo y un psicoanálisis de las formas mismas en que han ocurrido la negación, el desplazamiento y el rechazo en nuestros varios “discursos”. A ese respecto, véase *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, de Friedländer.

Otra crítica de suma importancia va dirigida contra la propia “retórica del silencio”. Afirmar que “Auschwitz se encuentra fuera del habla como se encuentra fuera de la razón” es, según muchos, sencillamente relegar el Holocausto al olvido, robarle toda articulación y con ello continuar, por otros medios, lo que los nazis desearon hacer desde el principio: borrar, suprimir y anular el idioma de los judíos. De esta manera, Sander Gilman ha afirmado en su libro *Jewish Self-Hatred* que la tarea de la bibliografía sobre el Holocausto consiste en registrar y luego en superar el silencio, como lo logró *The Painted Bird*, de Jerzy Kosinski, o, más recientemente, *Shoah*, de Claude Lanzmann. Para mayores datos sobre esta interpre-

tación de “el retorno de la voz” y la interrupción del silencio como posible argumento contra Steiner, véase la interpretación de *Shoah* de Lanzmann, dada por Shoshana Felman y Dorie Laub en *Testimony: Psychoanalysis, Literature, History*.

El discurso de Steiner puede considerarse como un discurso de duelo, en que el crítico lamenta la muerte del lenguaje. Sin embargo, el lenguaje en cuestión es principalmente el alemán, y puede dudarse de que éste sea el enfoque apropiado del duelo, es decir, si a la luz de la destrucción del lenguaje de quienes sufrieron, la tarea del duelo no debe ir dirigida a la pérdida del lenguaje de los propios judíos europeos, y no de los perpetradores. ■

¿Por qué George Steiner es una de las figuras claves de la crítica y de las humanidades de nuestro tiempo? ¿Cómo un filósofo del lenguaje y profesor de literatura comparada llega a tener esa influyente presencia, ese poder para guiar y orientar la conversación de la cultura? ¿Qué dicen libros como: *En el castillo de Barba Azul*, *Tolstoi o Dostoievsky*, *La muerte de la tragedia*, *Lenguaje y silencio*, *Después de Babel*, *Antígonas*, *Presencias reales*? ¿Cómo definir esa fusión inimitable de rigor intelectual, erudición simultáneamente especializada, sentido estético, integridad moral y vivacidad imaginativa?

No basta recordar que Steiner, nacido en París en 1929, en el seno de una familia judía esmeradamente cultivada y naturalmente políglota, se educó en diversos colegios y universidades europeos y norteamericanos. Tampoco resulta sencillo explicar cómo se combina su ejercicio de la crítica textual con una aguda sensibilidad de la condición trágica del hombre y de la cultura en este siglo XX marcado por la prueba devastadora del Holocausto, la Shoah, la guerra y el inquietante fenómeno del nazismo, ni es fácil expresar la profundidad con que libros como *Después de Babel*, *Sobre la dificultad*, *Presencias reales*, han dado sendos giros al debate crítico sobre la creación artística y filosófica de nuestro tiempo. Quizá su condición cosmopolita nos ayude a definir su figura, si por cosmopolitismo se entiende no sólo una familiaridad con diversas lenguas y naciones (el inglés, el francés, el alemán) sino una pluralidad de registros y educaciones: la literatura, el teatro, la poesía, la filosofía, la música, la historia, la mitología y las creencias religiosas, el pensamiento político, el psicoanálisis, la lingüística son algunos de los ámbitos en los que, sin perder nunca de vista el eje moral y ético, el meollo humano de la creación, Steiner evoluciona con soltura. La idea de la cultura como un santuario de la humanidad y del crítico y lector como el custodio y depositario de una grave responsabilidad ante la historia pasada, presente y futura —cuyo proyecto profundo no deja de tener alguna afinidad con la de Franz Kafka— alienta en los ensayos y ficciones de este escritor imprimiéndoles un peso y una autoridad moral poco frecuentes en nuestros días agobiados por la confusión mercantil y el culto a la banalidad. Autor de una obra propia como escritor, George Steiner en sus narraciones, como por ejemplo en los relatos de *Anno Domini*, hace reaparecer la urgencia trágica del diálogo entre los hombres, urgencia enmarcada por los horrores de la guerra y de la cual él es dolorosa y agudamente consciente. A partir de esa conciencia del desamparo, Steiner cobra conciencia de la necesidad de una crítica capaz de restablecer el sentido y de abrir las puertas de la memoria y de la comunicación. ■

ADOLFO CASTAÑÓN

Palabras pronunciadas el 16 de marzo pasado, con motivo de la conferencia de George Steiner en el Palacio de Bellas Artes.