

LA ÉTICA DE LA CONTEMPLACIÓN (Presencia reales de George Steiner)

Carmen González Marín

«C'est le mystère qui est si terriblement concret. Mais le mystère fait peur. Pour le conjurer, notre époque a cru trouver une parade: il suffit que la critique humilie le texte, que le commentaire le réduise à un pré-texte. Les gloses s'efforcent de masquer, comme le lierre jaloux recouvre le tronc vivant, l'irréductible scandale d'amour pour ce qui donne le sens et de nécessité d'intelligence autonome que sont le poème, le tableau ou la mélodie» (Prefacio a la edición francesa: París, Gallimard, n f r, 1990).*

Todo un credo estético reside en este párrafo, colocado premeditadamente, no como exergo decorativo, sino formando parte, anunciando

* Las citas literales que aparecen insertadas en el texto son traducción de esta versión francesa.

** Una primera versión de este trabajo fue presentado en el Instituto de Filosofía de CSIC, en el marco del seminario «Filosofía, Literatura y Ciencias Sociales».

el núcleo de un texto que habría que situar en el estante dedicado a la Crítica. Que el arte es misterioso, que representa un umbral en nuestras vidas ominosas comparable o idéntico al de cualquier experiencia radical, como la religiosa o la amorosa, es algo que los artistas, los poetas, han señalado muchas veces. ¿Por qué no habría de decir lo mismo la crítica? ¿Por qué la timidez, el prudente racionalismo, o el posmoderno cinismo deben ser los únicos compromisos en este fin de siglo?

La tesis que sostiene Steiner en su libro *Presencias Reales* es la de la plenitud del sentido, o la de la intencionalidad del signo en y fuera de las artes —con la salvedad de que «intencionalidad» no refiere a algo que pueda exhaustivamente interpretarse. La fábula se construye, alegóricamente, en dos estratos: la utopía de la ciudad de lo original frente a nuestro actual estado de cosas, y las reglas de educación de la recepción del arte. El núcleo del libro es, pues, la imagen de la recepción del arte como transcendencia, con las implicaciones éticas y políticas que ello comporta. Pero esta recepción está planteada ya en el límite de lo posible, en nuestra actual situación sociocultural. La principal virtud del libro de Steiner es precisamente su carácter no continuista respecto de la tónica habitual en el momento presente. La tesis del carácter inagotable del sentido, de la inaprehensibilidad final de la significación, se formula en el límite, en el extremo opuesto a la Deconstrucción, como máximo exponente del lugar (el no lugar) a que ha quedado relegado el sentido en su ausencia.

Desde la aceptación de las reglas de juego que el autor —como un desideratum— nos plantea, la nuestra es una lectura que comporta los compromisos de una *respuesta responsable*.

I. El comentario como droga

*Nature fits all her children with something to do.
He who would write and can't write, can surely review.*

James Russell Lowell: *A Fable for Critics*

En nuestras sociedades occidentales, el arte se ha convertido, como cualquier otro objeto, en un conjunto de bienes que el ciudadano con-

Carmen González Marín es doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona, visitante en Harvard y Princeton.

sume o puede consumir, y consumir, en general, ya digeridos. El extremo de esta situación es lo que puede ya atisbarse como futuro, en el momento en que la informatización alcance los domicilios de todo ciudadano, y el arte o la cultura hayan dejado de ser objetos de una actividad sometida a las constricciones naturales espacio-temporales de otras actividades humanas. Steiner lleva a cabo una descripción de nuestras sociedades inflacionarias culturalmente en dos ámbitos paralelos: el espacio público y el mundo académico, y la realiza sobre la base de intuiciones acerca de la psicología profunda del hombre contemporáneo. La principal característica de este mundo es lo que él denomina «locura mandarinesca del comentario». El alejamiento del texto —y «texto» tiene aquí un sentido general equivalente a obra de arte¹— se debe en último extremo a la prepotencia de la prensa. Y, si no es difícil asentir a esta afirmación, podemos incluso llevarla más lejos y advertir, sin gran esfuerzo, la consecuencia política, la textualización global del mundo a que asistimos —y ésta no deja de ser nuestra propia experiencia cotidiana— merced a la infiltración generalizada del comentario en nuestra vida pública, y también privada.

El «genio» periodístico es descrito en *Presencias reales* con unas características bien definidas, que infectan también la vida académica: la «simultaneidad» que se impone sobre sus diferentes objetos y la «nivelación», que producen una «anestesia» —del gusto, diríamos, en el receptor— y que advertimos muy bien en cualquiera de los múltiples congresos, por ejemplo sobre temas relacionados con la teoría o crítica literaria, donde tanto vale normalmente Garcilaso como el más reciente y escueto poeta de Almendralejo. Una segunda característica atañe a la elección del objeto en virtud de su «interés» pragmático y de su «novedad», y, como contrapartida inmediata, la velocidad en la pérdida de este interés —lo que hoy es noticia ya no lo será mañana—. El objeto del periodismo se manifiesta pues en la antípoda del arte «verdadero», cuya falta de interés pragmático, gratuidad, o «desinterés», en términos kantianos, han sido bien puestos de manifiesto, y cuya originalidad reside precisamente en el entronque con lo arcaico, con lo primigenio —naturalmente esta delimitación del mundo de lo artístico no deja lugar a la vanguardia en gran medida ni a todas sus secuelas, pero Steiner las considera exponentes de otra región o de otro tiempo en la historia del sen-

¹ El afán textualista, no obstante, es en cierto modo peligroso ya que deriva en último extremo en una propensión al malentendido cuando se trata de interpretar como lenguaje cualquier forma artística.

tido—. En lo que atañe a la recepción, la publicidad y la «diseminación» dan lugar a una falsa impresión de inmediatez, falsa porque en realidad todo se aprecia o se percibe sólo con la mediación de un «corredor» obligado, cuyo alcance refiere al valor funcional del arte y a sus virtuales implicaciones para la estabilidad social:

«Este intermediario, este corredor, es el periodista, que mantiene una distancia saludable entre las exigencias y las subversiones anárquicas, antiutilitarias, de la estética por una parte, y, por otra, la prudente prodigalidad de la imaginación cívica (...) que asegura la ligadura entre sistemas de valores que se necesitan uno al otro —las artes contribuyen a llenar los vacíos de la vida privada— pero cuyos objetivos son opuestos» (p. 50).

La principal función aseguradora por la mediación es en definitiva aliviar a la sociedad del «peso infernal» del misterio, nos dice Steiner.

Es lícito preguntarse por qué aludir hoy al «misterio» como propiedad esencial del arte. Steiner lo interpreta como el indicio de una *presencia* que en su caso adquiere un estatuto *teológico*. Pero si deseamos retraducir sin trivializar la expresión, es preciso liberarla en primer lugar de la virtual carga romántica que parece implicar. *Misterio*, creo, apunta simplemente a un hecho innegable, el carácter privado de la experiencia artística, de la experiencia propia del artista como tal; pero si algo convierte a esa experiencia en misteriosa es precisamente no el carácter privado sino el hecho igualmente innegable de que su resultado es un objeto público.

No sería, a mi juicio, extrapolar irresponsablemente las afirmaciones de Steiner el afirmar que las virtuales potencialidades subversivas de las artes están, en este momento, apantalladas por la aparente tolerancia y liberalidad de las sociedades actuales, donde prima la libertad de expresión; y, en un cierto sentido, acaso la subversión se interpreta como el asomo de indeseables dogmatismos, particularmente cuando el mundo cultural se convierte en un mundo oficial, subvencionado o subvencionable. Y aquí ciertamente entra en juego la labor de filtración de los medios de comunicación. Pero, en otro sentido más banal acaso, el miedo a lo inmediato, a la presentación de una intencionalidad (que para Steiner sería el arte también) está patente cotidianamente en nuestra manera de enfrentarnos al otro. Y de ello también pueden ser responsables los «media». La presencia del otro sin mediadores es intolerable. Bajo la mentira de la apertura pública de las entretelas del alma

reside una sintomática incapacidad de asimilación de la intencionalidad y, en términos estéticos, de la tragedia. El jugador que Dostoievski hace trágico es hoy sólo víctima de una patología que lo habita como un parásito dentro de una conciencia desmembrada.

Para Steiner, el periodismo desempeña una función social de sumo interés, llena el vacío político, en sociedades donde la participación ciudadana, en los regímenes democráticos delegatorios, queda relegada a una clase, la clase política, y sólo retóricamente está abierta a los ciudadanos ordinarios. Ciertamente, si, como recuerda Steiner, retomando a Platón, adulto es el que participa con su discurso en las leyes y la política, podemos nosotros considerarnos todos adolescentes estudiantes, lectores y oyentes de discursos ajenos. Así pues, de diversión se trata. La forma cultural por excelencia en nuestro tiempo ha logrado dar la vuelta y profanar el dictum horaciano: *delectare et devertere*. El periodismo divierte y hace llevar otros rumbos. No son necesarios argumentos para sostenerlo *hic et nunc*.

Dentro del mundo académico las revistas «científicas» en los terrenos de la estética desempeñan aproximadamente una función semejante a la del periodismo en lo que respecta al lugar en que se sitúa el objeto artístico. A la modernidad y la americanización que van parejas culpa Steiner de una situación académica –de la industria académica– en la que se ha perdido la diferencia entre la actualidad y el canon, con sus consecuencias bien conocidas de inmanentismo e igualitarismo –la democracia se opone al canon–, nos advierte Steiner. La profesionalización de las disciplinas académicas –en la que no deja de poner de manifiesto el hecho de la cohabitación de artistas y críticos o hermeneutas dentro de las universidades– se instala además en un ambiente de confusión, más que divorcio como sería de esperar, entre la cultura humanística y la ciencia². El potencial destructivo que introduce Steiner en su descripción del ámbito de las humanidades es acaso la llamada de atención más valiosa para nosotros. Denuncia Steiner el carácter mimético respecto de la ciencia adoptado por las humanidades, y, al mismo tiempo, su paradójica falta de rigor, que sencillamente yo reinterpretaría como una doble falta de fe: falta de fe en sí mismas y en su objeto de

² Las «dos culturas» a que hacía referencia C. P. Snow (*Two Cultures and a Second Look*, Cambridge University Press, 1969) son representadas en otro texto anterior de Steiner como irremediabilmente divorciadas. Mientras que la cultura de la ciencia, que se escribe en lenguaje matemático, ejerce el control sobre el mundo, quienes quedan fuera de ella se convierten en «habitantes de una ficción animada». Vid.: «El abandono de la palabra» (1961), *Palabra y silencio*, México, Gedisa, 1990, pp. 34-62.

estudio. En última instancia es el valor *real* del arte lo que queda depuesto en el inexorable proceso de academización de su recepción.

Este mimetismo, exacerbado en el positivismo decimonónico y en los diferentes formalismos, ha derivado, sin duda, en la propia filosofía subyacente al trabajo académico, en la doble consecuencia que todos los dedicados a las humanidades reconocemos: por una parte se conserva un concepto de «investigación» cuando menos anómalo, y por otra parte se abrazan actitudes que niegan –y pretenden negarlo en todo nivel en definitiva– la posibilidad de alcanzar verdades objetivas. Cualquier versión de una historia de la crítica literaria contemporánea es una corroboración del pesimista apunte de Steiner. A grandes rasgos, podemos afirmar que lo que normalmente se pedía a las disciplinas críticas, antes de la irrupción del generalizado desencanto denominado postmodernidad, era objetividad, y no entendida como compromiso moral sino como prueba de control *científico*. La objetividad del crítico se enmarcaba dentro de una filosofía realista. Lo cual no deja de ser sorprendente, si se piensa que pocas cosas como la literatura o el arte puede más notoriamente poner en tela de juicio los presupuestos elementales de un realista, y pocas pueden ser más denostadas, como efectivamente ha ocurrido. Es cierto que la crítica que predicaba la cientificidad se subía a un tren que siempre ha pasado de largo de su objeto propio. Esta situación se mantiene incluso en el estructuralismo, que, por más que se esforzase en disociar el texto del mundo, se sigue inscribiendo en los límites del objetivismo, en tanto en cuanto presupone algo inequívocamente identificable y dado. Por ello la deconstrucción, que también predica la textualización universal, es su envés, puesto que considera los significados en el texto y no como un intrusismo del exterior o en el exterior, porque, es sabido, «il n'y a pas de hors texte». Este juego de significados en el tiempo, que propugna la deconstrucción, otro punto antiestructuralista en lo que aquél poseía de estático, crea una realidad antiobjetiva. El texto no responde a nada dado externamente, ni tampoco en sí mismo constituye *lo dado*, nada hay identificable como *lo dado*. No hay un mundo *ready made*. Es razonable acaso que el empeño cientifista que guió al estructuralismo, heredado con probabilidad del sentimiento de inseguridad creado por el avance de las ciencias empíricas, se vea rebasado y relevado por la tendencia opuesta: la filosofía y la ciencia son las que se aproximan a la crítica o incluso a la literatura y las artes. Entre la fronda antañona de prejuicios, y de la mano de Richard Rorty se abre hoy camino, en una pirueta, hija del

optimismo pragmatista, que invierte los términos tradicionales, la figura del *ironista* como crítico cultural.

Ciertamente la superabundancia del comentario, y la inadvertencia de su estatuto como acto de lenguaje es fruto y causa endémica, a su vez, de la confusión del objeto de la hermenéutica y de la ciencia, y, como productora de mediaciones sin fin, es responsable de lo que Steiner denomina, retomando una feliz expresión de Susan Sontag, «domesticación del arte».

II. «El animal dotado de la palabra» y la teoría

Condición última de la posibilidad de todo discurso y al tiempo cortapisa máxima es el carácter ilimitado de nuestro lenguaje. Instalado, en un gesto antinietzscheano, en la tradición judaico-helénica, Steiner concede al hombre dotado de la palabra el alcanzar su identidad humana precisamente en el juego de posibilidades que le abre el lenguaje. Para nosotros, hispanohablantes, no hay sino recordar la convención literaria de que nace la historia de Lázaro de Tormes («dar entera noticia» de su persona) o las veces en que en el *Quijote* se pide a los personajes recién encontrados que narren su historia y en consecuencia digan quiénes son. El currículum de lo humano sólo puede ser una construcción verbal. En la gramática y en la semántica del futuro reside, para Steiner, el germen de la evolución.

Pero la infinita apertura a la libertad del lenguaje posee también una cara negativa que es de lo más pertinente en el mundo de las artes: la creación de idiolectos como mensajes indescifrables (la poesía, estimo, plantea el problema de la manera más aguda) y la apertura al escepticismo, dado que el compromiso con la verdad objetiva del mundo no reside en el lenguaje mismo. La ilimitación conduce al nihilismo. Apunta Steiner cómo la liturgia y el discurso canónico nacen precisamente como freno del comentario ilimitado, mientras la herejía justamente se instala como la apertura de los límites.

En la tradicional discusión acerca de la interpretación³, Steiner adopta una postura relativamente equívoca al afirmar el carácter de proposiciones inverificables, inconfirmables, de los enunciados del comen-

³ El texto de Susan Sontag constituye un hito crucial en la disputa acerca de la posibilidad y validez de la interpretación. Su «Against Interpretation» (1961) con su exaspe-

tario. El punto de mira de su crítica no obstante es la *teoría*, que aparece como la *autoridad* que establece un canon (canon que no es un producto liberal de consenso, sino efecto de una oligarquía en la «política del gusto»).

No es difícil asentir a la tesis del carácter ilícito o ilusorio, en el mejor de los casos, de establecer una teoría crítica sobre el modelo de la ciencia tal como la plantea Steiner. Si por teoría científica entendemos la que posee como características esenciales la falsabilidad de sus enunciados y el poder de predicción, no cabe duda del carácter no científico de las teorías de las artes o la literatura. Pero, no obstante, la justificación del juicio de Steiner sobre la base de la inscripción del discurso teórico, al que califica de «parloteo distinguido», en el círculo del lenguaje al que no puede trascender, no es totalmente satisfactoria. También los enunciados de la ciencia se inscriben, al menos parcialmente, dentro del círculo del lenguaje, y al propio lenguaje matemático se aplica un principio de incompletitud, que convierte al menos a uno de sus enunciados en indecible. A menos que creamos platónicamente en algún tipo de conexión de las matemáticas con un mundo de ideas, tampoco la ciencia escapa a la limitación de todo lenguaje. Pero hay una estrategia sencilla que nos puede precisamente ayudar a replantear el tradicional enfrentamiento y arrojar una cierta luz: es considerar el objeto de la teoría de las artes frente al de la ciencia. El objeto de la ciencia es la naturaleza, el de la teoría del arte es un objeto cultural, que, lógicamente, es paralelo a la ciencia misma, y no a la naturaleza, en primer lugar; en segundo lugar, las posibilidades de la ciencia de transformación de la naturaleza no se pueden poner en paralelo a las de las teorías de las artes que no pueden ni deben transformarlas. A Steiner no se le escapa que el comentario engendra comentarios, no arte. Pero a lo que puede referirse es más bien al hecho de que los objetos culturales son patrimonio, en distinto sentido que la naturaleza, *de todos*. Que todos poseemos intuiciones tan válidas como las del crítico, porque nuestra comprensión deriva no de la eficacia de nuestras teorías sino de

rada versión de la interpretación como humillación del arte replantea la cuestión en nuevos términos. Pero, entre quienes sostienen la posibilidad de la interpretación, la discusión se plantea precisamente acerca de las propiedades de los enunciados de la interpretación: de una parte quienes sustentan la tesis de que éstos son enunciados verificables, paralelos a los de la ciencia, y en consecuencia la virtual univocidad de la interpretación misma; de la otra, quienes sostiene la indecibilidad de los enunciados hermenéuticos, y, en consecuencia, la multiplicidad de las interpretaciones.

nuestra experiencia. En el terreno de la estética, pues, todo lo que se puede hacer es describir, y señala Steiner cómo toda tentativa de análisis formal o cuantitativo conduce en definitiva al fracaso, porque el nivel del sentido es inaprehensible en esos términos. Su tesis se sostiene sobre la intuición de una sobrecarga semántica en todo hecho artístico, que se apoya a su vez en un holismo lingüístico y una visión orgánica del lenguaje. En este contexto, se puede definir las artes y la literatura como «maximalización del infinito semántico en lo que respecta a los medios formales de la expresión» (p. 110). Una postura de buen sentido meramente, desde el momento en que el hecho de que las proposiciones evaluativas o hermenéuticas «no sean candidatos» a valores de verdad no invalida el análisis formal que siempre «enriquece» y «disciplina». Pero ha de ser consciente quien practica la crítica del estatuto secundario de su discurso, intuitivo y subjetivo –recuérdese el orgulloso concepto de G. Hartman de «work of lecture» paralelo al de «Work of art»⁴. En el mejor de los casos, afirma Steiner, la calidad de relatos «de la experiencia formal», o de mitos, «fábulas de la comprensión» de los discursos críticos. Aunque Aristóteles en la sección XVIII de sus *Problemas* dejara bien claro la preferencia de ejemplos y fábulas sobre los entimemas, porque los hombres «gustan de aprender y aprender rápidamente», y porque ejemplos y fábulas «se parecen a las demostraciones», en definitiva Steiner se deja atrapar por lo que él mismo califica de carácter subsidiario, instalado de manera paradójica en un texto que es no otra cosa que teoría de las artes y de su recepción, pero que se guarda en un límite propedéutico, el que separa la paciencia de la «impaciencia», la acción de la contemplación.

Si el discurso sobre las artes suele ser la «sistematización de la impaciencia», el discurso de Steiner es un ejercicio ascético, la búsqueda de las buenas maneras.

La fábula de las relaciones del lenguaje y el mundo es una fábula de confianza y de compromiso –que hace de nuestra historia una historia del sentido–. La arbitrariedad del signo, pues, tal como la define Saussure, tiene como contrapartida necesaria la responsabilidad y la fidelidad al sentido una vez instaurado. La idea central, alrededor de la cual gira la búsqueda de Steiner, es que el momento inicial de confianza hace necesaria una *respuesta responsable*. El receptor de un mensaje, en nuestro caso el receptor del arte, debe *responder a* (porque la obra de

⁴ *Criticism in the Wilderness*, Yale University Press, 1980.

arte permite o contiene la posibilidad de la respuesta) y *responder de* (porque su reacción no puede ser gratuita). Y naturalmente el proceso de la comprensión se convierte en un acto moral. La identificación de la ética y la estética arranca de la fe en la decibilidad del ser. Y esta visión es para Steiner la visión del mundo y del lenguaje antes, diríamos nosotros, del apocalipsis. Apocalipsis tiene el significado del «gala» hebrero, como revelación de lo oculto, de lo que debe quedar oculto o inaudible, como señala Derrida⁵. Y el apocalipsis adviene justamente cuando la ligadura del lenguaje y el mundo se rompe: lo que se hace visible es la infranqueable barrera entre nuestro lenguaje y sus referentes, la distinción categorial que ninguna magia del nombrar logrará vencer —y se hace visible dolorosamente por cuanto que el hombre pierde la oportunidad de alcanzar la libertad máxima que representa el arte y su recepción, pierde su estatuto supremo de humanidad y se convierte en un emigrante perpetuo. Heidegger resuena al fondo. Entre los años 1870 y 1930 sitúa Steiner esta ruptura y la inauguración de la modernidad.

Efectivamente, en todo escepticismo anterior a estas fechas había sido puesta en tela de juicio la naturaleza o la posibilidad de este gesto de confianza inicial en el que Steiner deposita en último extremo la verdad de nuestros enunciados. Y si la garantía última representada por el dios cartesiano es desmantelada por Kant, el hecho es que todo discurso escéptico antes del siglo XIX se articula en un conjunto de tesis inteligibles, lo cual para Steiner es una simple autorrefutación. El inicio de la modernidad, por el contrario, sí señala un cambio de orden, la entrada en una nueva etapa. De la etapa del Logos pasamos a la etapa del Epílogo. Justamente, y paradójicamente, los principales responsables serán los poetas: Mallarmé y Rimbaud inauguran una forma de interpretar la poesía que articula la separación perfecta del lenguaje y su referente (en el caso de la poesía pura), y del yo y sus múltiples otros. La poesía pura representa la búsqueda teórica de la autonomía del lenguaje poético puesto en parangón con la música. El significado del proceso de disolución de la identidad que se anuncia con el «Je est un autre» es escandaloso en el marco de referencia de Steiner, porque evidentemente supone destruir del significado de la tautología divina en la zarza ardiente. Incidentalmente, en la disolución del yo se instala el germen de la desaparición del autor. Mallarmé escribe a su amigo Henri Cazallis (en carta del

⁵ *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée, 1983.

14 de mayo de 1867): «C'est t'apprends que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu –mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi». Lo que en última instancia representa la poesía pura es un intento de afirmar una aprehensión universal, y a efectos retóricos abre la posibilidad de «la terreur dans les lettres» de que hablaba Jean Paulhan. El poema se convierte en un símbolo que acaso, con Heidegger, manifiesta más, es más que las propias cosas del mundo; pero si el abate Brémond introdujo un componente místico en el debate de la poesía pura, éste no existe cuando realmente se postula la autonomía del poema; el símbolo así no remite a nada ajeno al propio lenguaje. «Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu» es en definitiva desligarse de las contingencias de la intencionalidad.

Este viejo problema de la modernidad que se instaura en la justificación metafísica y antirrománica de la desaparición del autor es, a mi juicio, en resumidas cuentas un esfuerzo –baldío probablemente– de conferir un estatuto objetivo al texto o a la obra de arte. Si al texto se le asimila un autor o se le hace dependiente, como informe intencional, de un autor, es automáticamente incorregible, y por tanto automáticamente válido, pero sólo como reflejo de una subjetividad. Cuando el arte pierde o abandona su estatuto mimético o representativo no puede ser candidato a un elemento válido para el conocimiento, si ya no es con carácter esotérico. Para otorgar al arte el valor de descubrimiento objetivo, por tanto de *ciencia nueva*, es preciso devolverle lo que poseía inicialmente, la aristotélica universalidad de una verdad por encima de las contingencias de la historia. Pero esta versión convencional, a mi juicio, sencillamente está enmascarando un problema de fondo bien distinto. Es la dificultad de articular el carácter privado de la experiencia del artista y el carácter público del objeto artístico lo que produce un efecto doble, y acaso indeseable: la caracterización de la obra como objeto inmanente, en cuanto desligada del autor, y al mismo tiempo la formulación de la inefabilidad del sentido del arte. Se trata de una grave confusión, pero una confusión soluble en todo caso. Lo inefable refiere a la privacidad de la experiencia; lo objetivo, al carácter público del objeto artístico. La obra de arte es inteligible, o pública, su origen es privado o sea inalcanzable y/o irrelevante.

Pero en definitiva lo que interesa a Steiner no son sino las consecuencias de los gestos personificados por Mallarmé y Rimbaud: el abandono de la mimesis y la borradura del carácter ético de nuestra respuesta al lenguaje y al arte.

El nuevo orden del «Epílogo», lo que sigue a la era del Logos, tiene según Steiner, y como era esperable, cuatro ámbitos de desarrollo: la demarcación de lo decible por parte del Wittgenstein del *Tractatus*; la lingüística moderna, el psicoanálisis y la crítica del lenguaje centroeuropea. Y es en el paisaje de lo que hay «después de la palabra» donde se genera como era de esperar la semiótica negativa y su culminación, las tesis de Derrida.

En lo que el signo tiene de inteligible, Derrida lo confiesa, se vuelve hacia la cara de Dios. La Deconstrucción es interpretada por Steiner, pues, como la necesaria «vía purgativa» en los tiempos del epílogo. Repite, cree Steiner, en un cierto sentido el gesto inconoclasta, al abogar por la «pureza» de un lenguaje que *no representa al mundo*. En tanto en cuanto la tesis básica de Derrida es que los signos no son vehículo de una presencia sino de una ausencia, la deconstrucción se sitúa en la órbita de un método apofático o *aphairético*. Steiner interpreta, consiguientemente, el concepto de *différance* como el núcleo de la contrateología de la ausencia. La *différance* se convierte en la versión deconstruccionista del acto inicial de confianza que *Presencias Reales* asume en la instauración del sentido. Lo característico de la etapa final del «epílogo» es la transformación del sujeto en un *homo ludens* y de la confianza en nihilismo. En cualquier caso, Steiner parece participar de un cierto malentendido frecuente entre quienes más o menos acerbamente atacan la Deconstrucción —un ejemplo conocido es Lyotard, que lee a Derrida exclusivamente como un caso de nihilismo postnietzscheano—. Pero lo cierto es que, a mi entender, es necesario establecer una clara diferenciación entre los trabajos deconstruccionistas que han surgido de departamentos universitarios de literatura o teoría literaria y el propio trabajo de Derrida. La deconstrucción no es necesariamente nihilista: negar la univocidad del significado no es negar la significación. Steiner parece acusar al deconstruccionismo académico de gratitud y de frivolarizar la actividad de recepción de la literatura, de jugar a deconstruir el sentido de los textos —si bien es cierto que este juego está soportado por la afirmación metafísica de la negación del sentido—. La acusación fundamental que puede esgrimirse contra el deconstruccionismo académico es que se ha constituido —en flagrante contradicción con los propios presupuestos derrideanos— en una metodología de producción de textos perfectamente banal. ¿Para qué seguir repitiendo el gesto inicial que nos manifestó la imposibilidad de determinar un sentido o el sentido del texto? En efecto, la deconstrucción posee un valor *performativo*: no es tanto un acto destructivo-nihilista sino algo como «abrir el texto», o, en

otro nivel, la apertura –como el desmantelamiento del edificio bien cimentado de la significación como directa e inequívocamente accesible– que alude a la integración de nuevas formas de experiencia en terrenos que comprenden incluso lo sociopolítico. Es cierto que no es conjugable la crítica de la metafísica de la presencia y la postulación de una *presencia real*, una plenitud del sentido en el arte. Pero en último extremo, «presencia» es una metáfora y deberíamos acaso tratar de entenderla en uno y otro contexto. Steiner da una versión de la deconstrucción como respuesta y rechazo al modelo de Logos que soporta la situación ontológica de la plenitud del sentido. La deconstrucción es un intento de purificación, una vuelta a la vieja prohibición de la representación, «no adorarás imágenes». No obstante, como señalaba más arriba, es preciso interpretar correctamente esta «presencia» –que no necesariamente es la que supone el Logos objetivo de la crítica a la metafísica de Derrida. Acaso la presencia de Steiner no debiera comprenderse como un concepto ontológico sino textual, y, en ese momento, la tesis de Derrida no está tan lejos como lo parece, si nos dejamos –e interpretamos a Derrida como dejándose– llevar por el prejuicio logocéntrico de una presencia ontologizada. La *real presencia* no es en resumidas cuentas sino la del mecanismo mismo de la significación, patente en todas y cada una de las formas de textualidad –entre las que se cuenta naturalmente el arte.

Pero el pesimismo de Steiner –que ciertamente no comparte las posibilidades conciliadoras esbozadas– hace referencia a la imposibilidad de alcanzar una experiencia del arte en tiempos nihilistas. La pregunta recogida por Heidegger («Wozu Dichter in dürftiger Zeit?») es de lo más pertinente. Sólo que no son poetas lo que Steiner solicita sino lectores, amantes del arte.

III. La ciudad de lo original

Una utopía de un mundo donde el arte no se entiende como la «presencia de la no-presencia» –ese arte que se definió tan acertadamente para el caso de la poesía como un objeto que «must not mean. But be»– es la que Steiner describe como la *ciudad de lo original*. Las propiedades de este mundo son fáciles de definir: en lo que respecta a la ontología del arte, originalidad (que ya sabemos se opone a novedad), objetos de primera mano y enraizados con lo primigenio; en lo que toca a la recepción del arte: ingestión, haciendo uso de la metá-

fora nutricional inventada por Ben Johnson. El arte así desempeña una función específica, la de modificar la identidad (la metáfora nutricional nos sugiere que el producto *natural* es más efectivo). El receptor ideal es un intérprete. La hermenéutica es para Steiner una «comprensión analítica y crítica» (p. 26). Y sus propiedades morales son la responsabilidad y el constituirse como acción. Contra la actitud heideggeriana que asume la violencia hecha al texto por parte del intérprete, Steiner lo identifica con figuras cotidianas cuyas características esenciales son la experiencia inmediata y activa del texto: el traductor, el ejecutante y el actor. El intérprete «realiza la inversión de su propio ser en el proceso de la ejecución» (p. 27). El intérprete esencialmente responde y es responsable de su respuesta, y así se fundamenta el valor moral de su acción.

La utopía comporta algunas consideraciones en lo que concierne a la acción implícita en la interpretación. Evidentemente en las artes escénicas, en la música, hay un sentido inmediato del intérprete. Para conservarlo en el resto de las formas artísticas Steiner recurre a una conceptualización de la oralidad y de la memoria de indudable alcance político, en tanto en cuanto la falta de un sustrato cultural común implica la desmembración social, al tiempo que el empobrecimiento del individuo, cuya identidad se «estabiliza», se «complejiza», se «crea» en la ingestión del arte.

La figura del intérprete es diferente en todo del analista de cualquier formalismo que debe dar cuenta del texto y no interpretarlo⁶. Por otra parte, la acentuación de su actividad activa y comprometida moralmente es interesante en contraste con la del teórico que analizábamos más arriba. De alguna manera Steiner parece situarse en la órbita del discurso de Foucault en su diálogo con Deleuze:

El papel del intelectual ya no consiste en colocarse «un poco adelante o al lado» para decir la verdad muda de todos; más bien consiste en luchar contra las formas de poder allí donde es a la vez su objeto e instrumento: en el orden del «saber», de la «verdad», de la «conciencia», del «discurso». Por ello la teoría no expresará, no traducirá, no aplicará una práctica, es una práctica⁷.

⁶ J. Molino: «Interpréter», *L'interprétation des textes*, París, Minuit, 1989.

⁷ *Un diálogo sobre el poder*, Madrid, Alianza, 1981, p. 9. Incidentalmente, también la deconstrucción es una práctica.

La ingestión del arte implica la ingestión de la crítica contenida en él, y la modificación del intérprete, al menos virtualmente: «El universo del artista se afirma contra el mundo tal como es» (p. 30). El terreno del arte es el de las infinitas posibilidades, y, con Aristóteles, podemos asumir el carácter (más) universal de sus verdades, e incluso con los románticos asumir que el incremento de conocimiento –incluso de conocimiento empírico– precisa de la ayuda de la imaginación⁸. En un sentido epistemológico, pues, el arte es siempre crítica, pero también lo es como praxis en tanto en cuanto supone una reflexión o un juicio de valor sobre el mundo, su contexto y su tradición. Aquí se incluyen dos afirmaciones importantes: la primera refiere al estatuto del objeto artístico, la segunda a las características de la labor creadora del artista. El objeto artístico se define necesariamente como un objeto privado, de referente privado, pero cuya validez es inmediatamente pública: «La traducción de lo inteligible y de lo individual en una generalidad en la que todos pueden reconocer algo exige la más extrema cristalización y la inversión más extrema en introspección y en dominio» (p. 31).

La figura del creador que subyace adquiere características del genio romántico, en lo que refiere a su potencia y al polimorfismo de su inteligencia. Los ejemplos son Nerval o Coleridge. Esta inteligencia del artista «de una suprema potencia» es la mejor dotada para ejercer la crítica del arte naturalmente. La crítica del mundo se hace crítica de arte en manos del artista. El «acto de arte» es el paralelo de los actos de habla, es la actualización de una visión del mundo, una intencionalidad en ejercicio. La resonancia de Eliot, y de tantos otros en lo que respecta al valor reconocido al artista como crítico del arte, es obvia, y el ataque a las fórmulas postmodernas –del tipo «to view criticism... as within literature, not outside of it looking in»⁹– inevitable. Pero este concepto de una crítica en acción es también aplicable al intérprete que responde con responsabilidad.

El problema nace cuando se piensa en el caso de la música. Si en el caso de la literatura es evidente, algo menos en el de las artes plásticas, la música parece plantear una cuestión insoluble, y sin embargo Steiner la utiliza precisamente como clave de su tesis: la irreducibilidad a la razón de la experiencia de la música, la imposibilidad de expresar en

⁸ D. Novitz: *Knowledge, Fiction & Imagination*, Filadelfia, Temple University Press, 1987.

⁹ G. Hartman: *Criticism in the Wilderness*, cit. p. 1. Se entiende por crítica la crítica académica, no la ejercida por los propios escritores.

lenguaje ordinario lo que puede haber de crítico en el intérprete o en el compositor es el centro de un argumento que avanza hacia una consideración paradójica, teológicamente negativa, de la contemplación, de la epistemología de la estética.

IV. *El receptor cortés*

El hombre medieval disponía de dos libros para captar el sentido del mundo: el libro de la naturaleza y la Biblia, el libro de Dios. Todo, como signo, remite a un significado último y sostenido teológicamente. En la *Theologia Naturalis* o *Liber creaturarum* de Ramón Sibiuda o Sebunde se lee: «Dios nos ha dado dos libros: el del orden universal de las cosas o de la Naturaleza, y el de la Biblia» (I, X). La divinidad, nos dice, ha construido el mundo visible «para enseñarnos la sabiduría y la ciencia de nuestra salvación» (I, XI). Las criaturas y las cosas materiales son signos de una realidad transcendente a que llega el espíritu por la fe. Como nos enseñara S. Agustín, «sacramenta, id est signa sacra». Y en el marco de esta pedagogía divina se instala una iconolatría que ha transcendido los límites de la experiencia religiosa y acaso forzándolos se ha introducido en el terreno del arte. La historia de la reflexión estética desde los griegos nos enseña que la pregunta sobre el arte ha sido en buena medida una interrogación metafísica. Y «metafísica» y «teológica» son, en un momento al menos, coextensivas.

En un momento en que parece necesario afirmar o asumir un cierto escepticismo como fatalidad epistemológica —de la misma manera que en otro terreno se asume como fatalidad un cierto tipo de *progreso* definido como liberalismo—, Steiner viene a recordarnos algo que no deberíamos haber olvidado: que los artistas no son deconstruccionistas ni escépticos. En este sentido, la pregunta acerca de la posibilidad del arte posee un sentido y una resonancia peculiar: ¿Cómo es posible el arte cuando hemos olvidado lo que es, lo que significa y a quienes lo hacen? ¿Cómo es posible recibir todavía el arte si somos incapaces de dar cuenta de él? La paradoja de nuestros días es, si damos crédito a la tesis dura de Steiner, que el arte sigue soportado teológicamente por un dios que no es «un fantasma gramatical», mientras que el discurso sobre el arte crece desde el escepticismo y la negación de la plenitud del sentido. ¿Cómo es posible el arte y su recepción desde el nihilismo? Este nihilismo que Steiner denuncia está acaso más próximo de la situación de alienación del ser que Heidegger leyó en Nietzsche que del *Verfallen*

heideggeriano. Es precisamente el propio Steiner quien se enfrenta desde el «temor» (*Angst*) del «declinar de lo humano» a la confiscación del Ser, que hemos de traducir como la plenitud del sentido en nuestro lenguaje, en nuestros sistemas de símbolos.

La respuesta es, a mi juicio, evidentemente, que el arte es posible como siempre lo fue –en esencia el arte es inmune a la teoría–, pero nosotros, sus receptores, debemos en estos tiempos de miseria llevar a cabo un ejercicio ascético de olvido de nuestros vicios postmodernos, un ejercicio de lucha contra el escepticismo. La respuesta sólo puede nacer de una reflexión radical, y sin concesiones, acerca del estatuto ontológico del objeto artístico y de las consecuencias necesarias que ello comporta. El arte se define de nuevo, en un gesto de modestia, como fruto de una intencionalidad, pero en contacto con «el otro»; y al postular la existencia necesaria del otro se salva del solipsismo y así también se caracteriza como el espacio de la paradoja a la que ya me he referido más arriba: lo universal que buscaba Mallarmé, el valor público, no deriva de la ruptura con lo privado. El caso de la poesía, la lírica, vuelve a ser el más ejemplar.

La acción del artista, que recupera su identidad romántica, es una imitación de la acción creadora de Dios. Pero el artista de Steiner no es «un pequeño dios» herderiano, sino un dios «rabioso» porque su creación, su «contracreación», es siempre posterior. En cualquier caso su gesto es el de la más extrema libertad, y sólo como un encuentro entre dos libertades, la primera y extrema del artista, y la segunda y derivada de la otra, del receptor, puede interpretarse la experiencia del arte.

Todo el empeño de Steiner está dirigido hacia una reinterpretación del papel del intérprete del arte, del receptor *público* –diríamos–, el receptor privado probablemente acoge el arte las más de las veces con la actitud adecuada. De las propias características de la obra de arte derivan el tipo de recepción y de discurso apropiados. Así pues, nos recuerda Steiner que la aceptación de su tesis de la plenitud del sentido comporta consecuencias ineludibles en tres niveles: el primero afecta al discurso sobre el arte; el segundo, al método en la recepción del arte, y el tercero, a la caracterización del sentido de la obra de arte. El arte no puede ser un pre-texto del comentario; es anterior a él, y la distinción jerárquica entre ambos es también categorial y ontológica. La caracterización del arte –y aquí es el que Hegel denominaba simbólico– como creación de la última de las creaciones divinas, precisamente, es el intento de ganar su libertad y su identidad como ser primero. El arte acaso no alcance a ser la morada del Ser pero *hace sujeto*. Y como en la vida, porque el arte sólo existe en virtud del otro, y como en el amor o

la mística, los dos «otros» son recíprocamente sujetos, el receptor intérprete realiza un acto de libertad cuando actúa como anfitrión correcto. Las reglas de cortesía en la acogida, el interés acerca de la historia y la identidad del otro cuya presencia es inalienable e infinitamente comprometedor –podemos acaso percibir a Lévinas al fondo– se puede dar solamente en una forma de recepción, la *filología*, que en su etimología contiene el amor al logos, a la palabra, a la presencia.

Es lícito ahora preguntarnos si se trata de una regresión. ¿Es mera cuestión de buenos modales, huir de los excesos del impresionismo decimonónico al tiempo que de los cinismos de la era del epílogo? ¿Se trata solamente de librarse del estatuto paradójico a que se condena necesariamente todo discurso teórico, que siempre es autodeconstruible, sobre todo desde el momento en que se postula el carácter de relato o de mito de todo comentario sobre el arte?

La filología nace ligada históricamente a la exégesis de los textos sagrados. Y el texto de Steiner, con su apología de la filología, se religa también al cuerpo textual de lo sagrado. De alguna manera su crítica acerba de la era del epílogo tal como la describe trata de poner de manifiesto las consecuencias a que ha conducido un modo literalista de exégesis. El fetichismo del texto, cuya más exacerbada postulación es el estructuralismo, es protestantismo, y el literalismo protestante es, como nos enseña Normal Brown, *judaísmo*. Por ello la desmantelación del literalismo que viene del prejuicio mismo protestante-judaico es nihilista. Esa es la visión de la deconstrucción elaborada por Steiner, frente a una posible visión redentora, simbolista: «Symbolical consciousness begins with the perception of the invisible reality of our present situation: we are dead and our life is hid. Real life is life after death, or resurrection. The deadness with which we are dead here and now is the real death; of which literal death is only a shadow, a bogey. Literalism, and futurism, are to distract us from the reality of the present». Normal Brown sólo lee el capítulo III, versículo 3 de la epístola a los Colosenses¹⁰.

V. Símbolos

C. S. Lewis, en *The Allegory of Love*, definía el símbolo en contraposición a la alegoría, que no consiste sino en *visibilia*, como la apuesta por una infinitud de sentido: «It is possible that our natural world is

¹⁰ *Love's Body*, Berkeley, University of California Press, 1966, p. 207.

the copy of an invisible world. The attempt to read that something else through its sensible imitations, to see the archetype in the copy is what I mean by symbolism or sacramentalism»¹¹. Es una aproximación romántica a una realidad que está más allá y cuya aprehensión sólo puede alcanzarse por medio de otras potencias diferentes de la mera razón.

En cuanto el arte es la respuesta (responsable) a la más absoluta alteridad que representa la muerte, se hace trascendente, y se formula como un símbolo cuyo sentido no es agotable.

La potencialidad infinita de sentido hace necesaria una hermenéutica como lenguaje segundo, como quería el poeta José Ángel Valente. La cortedad del decir implica siempre un discurso, pero este discurso en Steiner presenta el aspecto de una transformación también, una auto-metamorfosis, un trabajo interior en la órbita de una mística acaso cabalista.

El libro de Steiner es un intento de devolver la experiencia inmediata (o la posibilidad al menos) de una plenitud de sentido, en nuestra era, y es natural que la figura alegórica en este caso sea la del filólogo, intérprete-cortés. La pregunta acerca de la posibilidad de un mundo sin comentarios, nos recuerda Steiner, se ha formulado tres veces, dos de ellas en el ámbito de lo religioso: el judaísmo y la escolástica (la tercera en el psicoanálisis). La respuesta escolástica del fin del comentario, de la delimitación de la interpretación como salvaguarda del canon, y, en contrapartida, la cabalista de la potencialidad transformadora de la experiencia textual convienen para la distinción entre el «temos» y el deseo de metamorfosis que en el texto de Steiner se hacen patentes. El Dios de Steiner es un dios de la herejía, el de lo infinito, o es el dios que reside en el texto de Récanati: «Dios no es ... algo más allá de la Torá; la Torá no está fuera de él, él no está fuera de ella, y por eso podían decir los sabios de la Cábala que el Ser Santo, alabado sea, es él mismo la Torá»¹².

El receptor del sentido pleno, por otra parte, puede acaso ser conducido al silencio, como el personaje del cuento de Hoffmannsthal, pero el silencio no es nunca el lote del artista, porque el sentido pleno acaso no reside en definitiva sino en el texto y él es su hacedor.

¹¹ *The Allegory of Love*, Oxford University Press, 1936, pp. 44-45.

¹² *De Ta'amé haMisvot* (Basilea, 1581, f.3a), citado por Scholem, H.: *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, Siglo XXI, p. 137.

Arte e intérprete son las dos condiciones necesarias para construir una situación de vértigo, una *mise en abyme*, sin la cual no (nos) comprendemos (en) el mundo.

El último gesto profundamente melancólico de un texto teórico que no puede serlo, es avisarnos del juego de *make-believe* a que nos entregamos si asentimos: sólo podemos ser receptores del arte, sólo somos testigos de la plenitud del sentido, si lo contemplamos como si la presencia en el texto fuera realmente la presencia de Dios.

Pero el libro no se autorrefuta. A su favor contamos con nuestra experiencia efectiva de la poesía, del arte, y con la de quienes nos han enseñado a experimentarlo así. En el mejor de nuestros relatos, la historia de Don Quijote, aprendemos cómo la experiencia del lector es un acto de posesión recíproca¹³. Lo que en el texto se hace presencia real no es acaso la palabra, el Logos encarnado en la escritura, sino el yo virtual del sujeto-lector, que es interpretado, que se hace carne en el texto. El texto así, efectivamente, se ingiere y, paradójicamente, en una metáfora invertida, es el texto el que engulle al lector en esa definitiva *mise en abyme*. La indefinida recurrencia de la lectura se hace imperativo ético: mírate leyendo.

¹³ Leer como «ser poseído» por «otra presencia» aparece formulado en «La cultura y lo humano» (1963), en *Lenguaje y silencio*, cit. p. 32.