PRESENCIAS REALES

STEINER, GEORGE

DESTINO EDITORIAL

Barcelona, 1991

Este material se utiliza con fines
exclusivamente didácticos

I. UNA CIUDAD SECUNDARIA

1

Seguimos hablando todavía de la «salida» y la «puesta» del sol. Y lo hacemos como si el modelo ptolomeico del sistema solar no hubiese sido sustituido, de forma irreversible, por el copernicano. En ,nuestro vocabulario y nuestra gramática habitan metáforas vacías gastadas figuras retóricas que están y firmemente atrapadas en los andamiajes y recovecos del habla de cada día, por donde erran corno vagabundos o como fantasmas de desván.

Por esta razón, los hombres y las mujeres racionales -en especial en las realidades científicas y tecnológicas de Occidente -se siguen refiriendo a «Dios». Por esto el postulado de la existencia de Dios persiste en tantos giros irreflexivos de expresión y alusión. No hay reflexión o creencia plausible que garantice Su presencia. Ni tampoco prueba inteligible alguna. Allá donde Dios se aferra a nuestra cultura, a nuestras rutinas del discurso, es un fantasma de la gramática, un fósil fijado en la infancia del habla racional. Hasta aquí Nietzsche (y muchos tras él).

Este ensayo argumenta lo contrarío.

Plantea que cualquier comprensión coherente de lo que es el lenguaje y de cómo actúa, que cualquier explicación coherente de la capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento está, en última instancia, garantizada por el supuesto de la presencia de Dios. Mi hipótesis es que la experiencia del significado estético- en particular el de la literatura, las artes y la forma musical -infiere la posibilidad necesaria esta "presencia real". La aparente paradoja de una «posibilidad necesaria» es, precisamente, la que el poema, la pintura o la composición musical tienen derecho a explorar y poner en acto.

Este estudio se propone sostener que la apuesta a favor del significado del significado, en favor del potencial de percepción y respuesta cuando una voz humana se dirige a otra, cuando nos enfrentamos al texto, la obra de arte o la pieza musical, es decir, cuando encontramos al *otro* en su condición de libertad, es una apuesta a favor de la trascendencia.

Esta apuesta -es la de Descartes, la de Kant y la de cualquier poeta, artista, compositor de quien tengamos constancia explícita- afirma la presencia de una realidad, de una «sustanciación» (es patente la resonancia teológica de esta palabra) en el lenguaje y la forma. Supone un paso, más allá de lo ficticio o lo puramente pragmático, desde el significado a la significatividad. Según esta conjetura, «Dios» es, pero no porque nuestra gramática esté gastada; sino que por el contrario, esta gramática vive y genera mundos porque existe la apuesta a favor de Dios.

Semejante conjetura, dondequiera que haya sido o sea emitida, quizá resulte completamente errónea. Y, de ser incómoda, lo será en grado sumo.

2

Uno de los espíritus radicales del pensamiento actual ha definido la tarea de esta edad oscura como la de «aprender de nuevo a ser humano». En una escala más restringida, debemos, a mi entender, aprender de nuevo lo que está comprendido en una plena experiencia del sentido creado, del enigma de la creación tal como se hace sensible en el poema, la pintura y la exposición musical.

Para ello, quiero empezar con una parábola o ficción racional.

Imaginemos una sociedad en la que esté prohibida toda conversación acerca de arte, música y literatura. En dicha sociedad, todo discurso, oral o escrito, sobre libros, pinturas o piezas musicales serios sera considerado palabrería ilícita.

En esta comunidad imaginaria, las únicas críticas de libros serían las que encontramos en las gacetas filosóficas del siglo XVIII y en las publicaciones trimestrales del siglo XIX: resúmenes desapasionados de las nuevas publicaciones, junto con extractos y citas representativos. No habría revistas de crítica literaria; ni seminarios académicos, conferencias o coloquios sobre este o aquel poeta, dramaturgo o novelista; ni revistas especializadas en Joyce o en Faulkner; ni interpretaciones ni ensayos sobre la sensibilidad en Keats o la fuerza en Fielding.

Los textos, donde fuesen necesarios, continuarían siendo establecidos y recopilados en la forma más rigurosa y lúcida. Esta forma es *filológica*, un término y un concepto cruciales que deseo articular en este

ensayo. Lo prohibido sería el milésimo artículo o libro sobre los verdaderos significados de *Hamlet* y el inmediato artículo posterior que lo refuta, lo restringe o lo aumenta. Estoy imaginando una república contraplatónica en la que críticos y reseñadores han sido prohibidos; una república para escritores lectores.

Así, habría catálogos, razonados y escrupulosos, de la obra de un artista, de exposiciones de arte, museos v colecciones públicas y privadas. Estarían fácilmente disponibles reproducciones de la mejor calidad; en cambio, estarían prohibidas la crítica de arte, las reseñas periodísticas de pintores, escultores o arquitectos. Se acabarían los tomos sobre el simbolismo en Giorgione, los ensayos sobre la psique de Goya o los ensayos sobre esos ensayos. De nuevo, el orden de comentario permitido sería "filológico", es decir, de un tipo explicativo e históricamente contextual. Y aquí constituye sin duda un reto el problema que surge del hecho de que toda explicación es, en alguna medida, valorativa y crítica.

La prohibición principal haría referencia a las reseñas, las críticas y las interpretaciones discursivas (en tanto opuestas a los análisis) de las composiciones musicales. Creo que la cuestión de la música es central para la de los significados del hombre, de su acceso o no a la experiencia metafísica. Nuestras aptitudes para componer y responder a la forma y el sentido musicales implican de modo directo el misterio de la condición humana. Preguntar «¿Qué es la música?» puede perfectamente ser un modo de preguntar «¿Qué es el hombre?». No debemos acobardarnos ante tales términos y ante las impropiedades semánticas fundamentales que puedan traer consigo. Las escurridizas -pero también inmediatas- categorías del habla, de la interrogación, tienen un imperativo y una claridad propios. La cuestión es que estas categorías necesitan ser vividas antes de poder ser dichas.

De este modo, en nuestra ficción, habría una prodigalidad de partituras musicales, de pautas para la ejecución y la audición; por el contrario, no habrá, cada noche o cada semana, veredictos sobre nuevas obras, ni descripciones verbales de lo daimónico en Beethoven o de los deseos de muerte en Schubert. Allí donde haga falta el análisis, éste será pragmático y anónimo. Una vez más, el formato permitido será el que intentaré definir y caracterizar como «filológico».

En resumen, estoy construyendo una sociedad, una política de lo primario; de inmediateces con respecto a los textos, las obras de arte v las composiciones musicales. El objetivo es un modo de educación, una definición de valores desprovista, en la mayor medida posible, de «metatextos»: textos sobre textos (pinturas o música), conversación académica, periodística y académico-periodística (el formato hoy día dominante) sobre estética. Una ciudad para pintores, poetas, compositores y coreógrafos, no para críticos de arte, literatura, música o ballet, estén en la plaza pública o en la Academia.

Liberadas de las energías de la interpretación y las disciplinas de la comprensión, ¿existirán y evolucionarán en esta comunidad imaginaria, la literatura, la música y las artes sin ser examinadas ni valoradas?. El ostracismo del chismorreo de altura (la palabra alemana *Gerede* transmite el tenor exacto de la frenética vacuidad) ¿dará lugar a un silencio profundo y pasivo -el silencio puede ser también de una cualidad muy receptiva y activa v fiel- en torno a la vida de la imaginación creativa?

En absoluto.

3

La pregunta por sí misma refleja ya nuestra *misère* actual, Habla del, predominio de lo secundario y lo parasitario. Revela una idea radicalmente falsa de las funciones de la interpretación y la hermenéutica. En esta, última palabra habita el dios Hermes, patrón de la lectura y, en virtud de su papel de mensajero entre los dioses y los humanos, los vivos y los muertos, patrón también de la resistencia del significado a la mortalidad. La hermenéutica por lo general, corno el conjunto de métodos y prácticas sistemáticos de explicación y exposición interpretativa de textos y, en particular, de las Escrituras y los clásicos. Por extensión, tales métodos y prácticas se aplican a las lecturas de una pintura, una escultura o una sonata. En este ensayo intentaré analizar la hermenéutica corno puesta en acto de un entendimiento responsable, de una aprehensión activa.

Los tres sentidos principales de la palabra «interpretación» nos proporcionan una orientación vital.

Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es, en esencia, un ejecutante, alguien que «actúa» (*acts out*) el material ante él con el fin de darle vida inteligible. De ahí, el tercer sentido importante de «interpretación». Un actor o una actriz interpretan a Agamenón o a Ofelia. Un bailarín interpreta la

coreografía de Balanchine. Un violinista, una partita de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción, es la inmediatez de la traducción.

Esta comprensión es analítica y crítica al mismo tiempo Cada ejecución de un texto dramático o una pieza musical es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido. El «crítico teatral» por excelencia es el actor y el director que. con el actor y por medio de él, prueba y realiza las potencialidades de significado en una obra. La verdadera hermenéutica del teatro es la representación (incluso la lectura en voz alta de una obra suele penetrar mucho más hondo que cualquier reseña teatral). De modo similar, ni la musicología ni la crítica literaria pueden decirnos tanto como la acción del significado que es la ejecución. Cuando experimentamos y comparamos diferentes interpretaciones -es decir, ejecuciones- del mismo ballet, la misma sinfonía o el mismo cuarteto, entramos en la vida de la comprensión.

Analicemos el aspecto moral del caso -que será fundamental.. para mi propósito-. A diferencia del reseñador, el crítico literario el vivisector y juez académico, el ejecutante invierte su propio ser en el proceso de interpretación. Sus lecturas, sus puestas en acto de significados y valores elegidos, no son lo de un examen externo. Son un compromiso con el riesgo, una apuesta que es, en su sentido radical, responsable. ¿Ante qué, con la salvedad del orgullo del intelecto o el prestigio profesional, responde el resenador, el crítico o experto académico?

Llamaré responsabilidad a la respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto. La auténtica experiencia de comprensión, cuando nos habla otro ser humano o un poema, es de una responsabilidad que responde. Somos responsables ante el texto, a la obra de arte o a la ofrenda musical en sentido muy específico: moral. espiritual y psicológico al mismo tiempo. El objeto de este trabajo es desentrañar las implicaciones de esta triple responsabilidad. La cuestión inmediata es: cuando se trata del significado y la valoración en las artes, nuestros mejores informadores son los artistas.

Esto es manifiesto en la música, el teatro o el ballet. Lo es menos en lo referente a la literatura no teatral. Sin embargo, también aquí la comprensión puede hacerse acción e inmediatez. Mucha gran poesía, no sólo las *Odas* de Píndaro o la épica homérica, sino también la de Milton, Tennyson o Gerard Manley Hopkins, exige el recitado. Los significados de la poesía y la música de esos significados, que llamamos métrica, son también del cuerpo humano. Los ecos de la sensibilidad que provocan son viscerales y táctiles. Y hay una prosa importante no menos concentrada en la articulación oral. Las diversas musicalidades, el tono y la cadencia en Gibbon, Dickens, Ruskin, son más resonantes a la comprensión activa cuando estos autores son leídos en voz alta. La erosión de tal lectura en la mayoría de las prácticas adultas ha hecho enmudecer las tradiciones primarias tanto en la poesía como en la prosa.

En lo referente al lenguaje y la partitura musical, la interpretación activa también puede ser interior. El lector u oyente individual puede convertirse en un ejecutante de significado sentido cuando aprende de memoria un poema o un pasaje musical. Aprender de memoria es proporcionar al texto o a la música una claridad y una fuerza vital que habitan en ellos mismos. El término empleado por Ben Jonson («ingestión») es muy preciso. Lo que sabemos de memoria se convierte en un instrumento en nuestra conciencia, un «marcapasos» en el crecimiento y la complicación vital de nuestra identidad. Ninguna exégesis o crítica venida del exterior puede incorporar tan directamente en nuestro interior los medios formales, los principios de organización ejecutiva de un hecho semántico, ya sea verbal o musical. El recuerdo preciso y el recurso a la memoria no sólo profundizan nuestro dominio de la obra: generan una modeladora entre nosotros y lo que sabemos de memoria. A medida que cambiamos, también lo hace el contexto que da forma al poema o la sonata internalizados. El recuerdo, a su vez, se convierte en reconocimiento y descubrimiento (reconocer es conocer de nuevo). La creencia griega arcaica según la cual la memoria es la madre de las Musas expresa una noción fundamental acerca de la naturaleza de las artes y del pensamiento.

Los temas, aquí, son políticos y sociales en su sentido más fuerte. Cultivan el recuerdo por regla y compartirlo pone a una sociedad en contacto natural con su propio pasado. Y lo que es aún más importante, salvaguardar la esencia de la individualidad. Lo aprendido de memoria y susceptible de rememoración constituye el lastre del yo. Las presiones de la exacción política y la marca detergente de la conformidad social no pueden apartarlo de nosotros. En soledad, tanto si es pública como si es privada, el poema recordado o la partitura tocada en nuestro interior son los custodios y los recordadores -otra designación un tanto arcaica sobre la que se inspirará mi razonamiento- de lo que es resistente, de lo que debe ser mantenido sin mancillar en nuestra psique.

Bajo la censura y la persecución, gran parte de la mejor poesía rusa moderna ha circulado de boca en boca y se ha recitado de forma interior. Las indispensables reservas de la protesta, del registro auténtico, de la ironía, en Ajmátova, Mandelstam y Pasternak, han sido preservadas y publicadas calladamente en las ediciones de la memoria personal.

En nuestros permisivos sistemas sociales, el aprendizaje de memoria ha sido ampliamente borrado de la enseñanza secundaria y de los hábitos de la lectura y la escritura. El volumen electrónico y la fidelidad de los bancos de datos informatizados y de los procesos de recuperación automática debilitarán aún más la fuerza de la memoria individual. El estímulo y la sugestión adquieren cada vez más un carácter mecánico y colectivo. Ante el fácil recurso a los medios electrónicos de representación, gran parte de la música y la literatura sigue siendo puramente externa. La distinción es entre «consumo» e «ingestión»; el peligro que se corre es que el texto o la música pierdan lo que los físicos llaman su «masa crítica», sus poderes implosivos en el interior de las cámaras de eco del yo.

En nuestra ciudad imaginaria, hombres y mujeres practicarán las artes de la lectura, la música, la pintura o la escultura en los modos más directos posibles La gran mayoría, que no son escritores, ni pintores, ni compositores será, en la medida de sus posibilidades y su libertad, respondiente, responsable en acción. Aprenderán de memoria (*by heart, par coeur*), percibiendo el elemental pulso de amor implícito en algunos idiomas; sabedores de que el «amateur» es aquel que ama (*amatore*) lo que conoce e interpreta. Las interposiciones de paráfrasis, comentarios o sentencias académico-periodísticos habrán sido eliminadas. La interpretación será, en grado sumo, vivida.

No obstante, ¿significa esto la pérdida de la crítica en el sentido más estricto, la pérdida de la argumentación ponderada sobre los fenómenos estéticos, sobre la forma y el valor?

De nuevo, nos hallamos ante un error de concepto.

4

Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto crítico. Lo son, e primer lugar en el sentido de la expresión de Matthew Arnold: «una crítica de la vida». Ya sea realista, fantástica, utópica o satírica, la composición del artista es una contradeclaración al mundo. Estético significa encarnar interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo observado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginado. Esta intensidad formada de la visión y el ordenamiento especulativo es, siempre, una crítica. Afirma que las cosas podrían ser (han sido, serán), diferentes.

Sin embargo, la literatura y las artes son también crítica en un sentido más particular y práctico. Encarnan una reflexión expositiva, un juicio de valor, al que sobre la herencia y el contexto al que pertenecen.

Ningún arte, literatura o música estúpidos perduran creación estética es inteligencia en sumo grado. La inteligencia de un artista importante puede ser la de la intelectualidad soberana. Las mentes de Dante o Proust se hallan entre las más analíticas y sistemáticamente informadas de las que tenemos constancia. Es difícil igualar la perspicacia política de un Dostoievski o un Conrad. A la vista está el rigor teórico de un Durero, de un Schönberg. De todos modos, la intelectualidad es sólo una faceta de la inteligencia creativa; no necesita ser dominante. En mayor medida que los hombres y las mujeres corrientes, el pintor, escultor, músico o poeta importante relaciona la materia prima, las anárquicas prodigalidades de la conciencia y del subconsciente, con las latencias, a menudo inadvertidas e inexplotadas ante él, de la articulación. Esta traducción que convierte lo inarticulado y lo privado en la materia general de reconocimiento humano requiere una cristalización e inversión máxima de introspección y control. Carecemos de la palabra correcta ara la estimulación y el gobierno excepcionales del instinto para la ordenada utilización de la intuición, característicos del artista. Es obvio que está en acción una inteligencia de intensidad suprema, ya sea alojada en las manos de un escultor que tamborilea los dedos sobre la mesa, ya en los sueños de Coleridge. ¿Cómo no habría de ser esta inteligencia también crítica con sus propios productos y los que lo preceden? Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad, raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico.

Daré unos ejemplos.

Virgilio lee a Homero, guía nuestra lectura de él, como no puede hacerlo ningún crítico externo. La *Divina Comedia* es una lectura de la *Eneida*, técnica y espiritualmente «en casa», «autorizada» en los

diversos sentidos interactivos de la palabra, como no puede serlo ningún comentario extrínseco de alguien que no sea un poeta. La presencia, visiblemente insinuada o exorcizada, de Homero, Virgilio y Dante en *El paraíso perdido* de Millón, en la sátira épica de Pope y en la peregrinación que se remonta a sus antecedentes de los *Cantos* de Ezra Pound es una «presencia efectiva», una crítica en acción. De forma sucesiva, cada poeta coloca a la urgente luz de sus propósitos, de sus propios recursos lingüísticos compositivos, los logros formales y sustantivos de su(s) predecesor(es) La práctica propia somete dichos antecedentes al análisis y a la apreciación más estrictos. Lo que la *Eneida* rechaza, altera, omite, de la *Ilíada y la Odisea* es sobresaliente e instructivo en un modo tan crítico como lo que incluye a través de la variante, la *imítatio* y la modulación. Las disociaciones graduales del Peregrino con respecto a su Maestro y guía hacia el final del *Purgatorio* de Dante, las correcciones hechas a la *Eneida* en las citas y las referencias que se hacen a ella en el *Purgatorio*, constituyen la más minuciosa de las lecturas críticas. Informan acerca de los límites sentidos de lo clásico con respecto a la revelación cristiana. No existe equivalente académico-crítico.

El *Ulises* de Joyce es una experiencia crítica de la *Odisea* en el plano de la estructura general, de los instrumentos narrativos y de la particularidad retórica. Joyce (como Pound) lee a Homero con nosotros. Lo lee a través de las refracciones rivales no sólo de Virgilio o de Dante, sino a través de la aguda inteligencia crítica de sus propios ecos inventados, de su propio propósito superlativo de derivación. A diferencia de la lectura del comentarista crítico, o académico, la de Joyce es fiel al original precisamente porque coloca en grave peligro la estatura, el destino de su propia obra.

Tales actos de crítica y autocrítica dentro del movimiento crítico desempeñan la preeminente función de toda lectura digna de consideración. Hacen del texto pasado una presencia presente. Esta vitalizante valoración del carácter presente de lo pasado, junto con la previsión crítica de sus apelaciones a la futuridad (ahora dice Borges, *Ulises* es anterior y prefigura la *Odisea*) es lo que define la justa lucidez. Cuando el poeta critica al poeta desde el interior del poema, la hermenéutica lee el texto viviente que Hermes, el mensajero, ha traído del reino de los muertos inmortales.

Otros ejemplos acuden a la mente. La crítica literario-académica de *Middlemarch* de George Eliot es ilustre (véase ER. Leavis); sin embargo, nuestra cultura imaginaria puede pasar sin ella. Lo importante será su capacidad para reconocer la crítica primaria de *Middlemarch* en *Retrato de una dama*. Lo que nos hará participar en un acto crítico de primer orden será la aprehensión sentida de cómo la segunda nació de la primera, de los modos en que la organización narrativa y la psicología dramatizada de James son un volver a pensar, una relectura global de la imperfecta obra maestra de George Eliot; un atisbo del modo en que la coda de *Retrato de una dama* no logra resolver las inverosimilitudes de motivo y conducta que James había registrado en el desenlace de *Middlemarch*. Una novela nace en la otra y contra ella. Como en la ocurrencia de Borges, la cronología se hace reversible. Aprendemos a leer *Middlemarch* bajo la penetrante luz del tratamiento que de ella hace James; luego, volvemos a *Retrato de una dama* y reconocemos las inflexiones transformadas de su fuente. Estas inflexiones no son parasitarias, como en el caso del comentario y el veredicto puramente crítico y pedagógico. Las dos elaboraciones de la imaginación entran en fértil «contradicción».

La literatura secundaria sobre *Madame Bovary* es legión, y prescindible. Se han realizado comentarios biográficos, estilísticos, psicoanalíticos y descontructivos sobre casi cada uno de los párrafos del texto de Flaubert pero, en nuestra «fiel» ciudad, acudimos a otra novela en busca de interpretación y análisis creativos. *Anna Karénina* es, con todas las connotaciones de la palabra, una «revisión» de Flaubert. La amplitud y espontaneidad del abordaje tolstoiano y las ráfagas de desorden vital que soplan por los grandes bloques narrativos suponen una crítica fundamental de esa deliberada y, a veces, asfixiante perfección de Flaubert. La fuerza de la inferencia religiosa en *Anna Karénina* nos hace críticamente sensibles al genio de la reducción en la inventiva de Flaubert (un genio ya observado por Henry James cuando se refirió a Emma Bovary como «algo demasiado pequeño»).

En resumen: la crítica es convertida en responsabilidad creativa cuando Racine lee y transmuta a Eurípides; cuando Brecht reelabora el *Eduardo II* de Marlowe; cuando, en *Las criadas*, Genet ejecuta sus agudas variaciones sobre los temas de *La señorita Julia* de Strindberg. La crítica más útil del *Otelo* de Shakespeare que conozco es la que puede hallarse en el libreto de Boito para la ópera de Verdi y en la respuesta del compositor, tanto musical como verbal, a las sugerencias del libretista. Por cruel que parezca, la crítica estética merece ser tenida en cuenta sólo, o principalmente, cuando es, de una maestría de la forma responsable comparable a su objeto

Hay otra categoría de forma responsable que debe ser citada. Como hemos visto, la traducción es interpretativa por su misma etimología. También es crítica en el modo más creativo. La transposición de Valéry de las Bucólicas de Virgilio es una creación crítica. Ningún estudio crítico sobre el surgimiento y los límites del Barroco consigue igualar las traducciones de Roy Campbell de san Juan de la Cruz. Ninguna crítica. literaria educará tanto nuestro oído interno a la cambiante música del significado en la lengua inglesa como la lectura de las sucesivas versiones de Homero en las traducciones de Chapman, Hobbes, Cowper, Pope, Shelley, T.E. Lawrence y Christopher Logue. Cada uno de ellos desarrollan acción no sólo una experiencia crítica de la épica y los himnos homéricos, sino una. respuesta crítica a las versiones anteriores y a la distancia recorrida en la historia de la lengua hablada y la sensibilidad. Coloquemos junto al original griego el Homero de Pope (que es, después del de Milton, el eminente poema épico inglés). Consideremos las dos obras en «triangulación» con los pasajes de *The Rape of the Lock* que, punto por punto, parodian pasajes de la *Ilíada*. La interacción mutua resultante es uno de los momentos culminantes de la inteligencia y la Imaginación crítica.

Los obstáculos a la crítica del arte y la música dignos de consideración son esenciales. ¿Qué tiene el lenguaje, por hábilmente que se utilice, que decir en relación con la fenomenología de la pintura, la escultura o la estructura musical? ¿Cómo puede verbalízarse el modus operandi de un cuadro o una sonata? Incluso en la más reputada crítica académico-literaria de las bellas artes y la música son palpables el predominio de la cháchara de altura y el *pathos* de un absurdo fundamental (ontológico). ¿Qué le importa a nuestra «ciudad de lo primario»?

Consideremos primero las artes.

Por lo general, son los artistas quienes proporcionan el material de interpretación y juicio. Son sus maquetas y bocetos, son -hasta cierto punto necesariamente limitado- sus cartas y diarios (el de Delacroix, el de Paul Klee) los que nos hacen accesibles la incipiencia de la forma intentada. Es en los sucesivos estados de una talla, de un grabado, donde hallamos alguna noción de la génesis del significado. El discurso lógico-gramatical está radicalmente enfrentado con el vocabulario y sintaxis de la materia, con el del pigmento, la piedra, la madera o el metal. Berkeley insinúa esta oposición cuando caracteriza la materia como uno de «los lenguajes de Dios». Como mucho, el habla roza el límite del ámbito de la materialidad, esto es, del ámbito educativo de aquello que, al final, ha de quedar sin decir, en las anotaciones hechas por los artistas y los artesanos.

Es casi injusto confrontar incluso los mejores escritos críticos sobre arte, como los de Diderot, Ruskin o Longhi, con las cartas Van Gogh o Cézane. Estas cartas revelan lo que pueden hacer las palabras al traducir la materia en sentido; son ellas las que nos hacen entrar, al menos en cierto modo, en el taller del llegar-a-ser. Las dinámicas implícitas en el registro y la valoración por parte de un creador de sus propias obras son rigurosamente psicosomáticas: visión interior y músculo, condensación preconciente y voluntaria exteriorización técnica son indivisibles. La mayoría de las veces, el lenguaje falla antes de esta fusión. Hay excepciones: en las cartas de Keats, en las menudas notas de Nadezhda Mandelstam sobre los gestos de hallazgo de Mandelstam. De todos modos, son raras.

En el Estado que estoy proponiendo, cualquier hombre o mujer abierto a la superación de su vida personal, que llamamos experiencia de lo poético y las artes, será feliz aprendiendo de memoria pasajes de las cartas de Van Gogh a su hermano Theo, o de las observaciones de Cézanne a colegas y amigos sobre las obras en curso. En cierta medida, estos documentos nos ponen al corriente del misterio. Y ‹‹misterio›› es un término crucial para el razonamiento. No hay retroceder ante él; debemos apremiarlo por su necesidad y definición.

En la pintura y la escultura, como en la literatura, la concentrada luz de la interpretación (lo hermenéutico) y la valoración (lo crítico-normativo) se encuentra en la obra misma. Las mejores lecturas del arte son arte.

Así ocurre, casi literalmente, cuando los pintores y los escultores copian a maestros anteriores. Es cierto, en grados variados, cuando incorporan, citan, distorsionan, fragmentan, transmutan motivos, pasajes, configuraciones representativas y formales, de otro cuadro o escultura en los propios. Son estas vitalizantes contestaciones las que buscarán nuestros ciudadanos de lo inmediato.

Este tipo de incorporación y referencia, ya sea consciente o inconsciente, mimética o polémica es constante en el arte. El arte se desarrolla por medio de la reflexión sobre el arte precedente -«reflexión» significa aquí tanto un «reflejo» por drástica que sea la dislocación perceptiva, y un «volver a pensar»-. Es

precisamente por medio de esta «re-producción» internalizada y de la enmienda de representaciones anteriores que el artista articulará lo que podría aparecer como la más espontánea y realista de sus observaciones. Los dibujos de Goya sobre la violencia frenética del levantamiento de Madrid contra la dominación napoleónica están repletos -es un hecho demostrable- de motivos gestuales y convencionales tomados de apuntes iconográficos y simbólicos, traspuestas de sus primeras composiciones y de las de otros artistas, principalmente del género pastoril y mitológico. Esto, en modo alguno, impugna la apasionada integridad del testimonio de Goya. Simplemente muestra hasta qué grado la percepción de un acontecimiento o una escena por parte de un artista es en sí misma un «acto de arte». (Tomo este término de la filosofía del lenguaje donde es normal encontrar la expresión «acto de habla».) Simplemente muestra cuán natural es que la « crítica de la vida » ejecutada por un artista sea también .crítica, del arte en su sentido más intenso y magistral.

Más aún, precisamente allí donde el arte es más innovador, más iconoclasta en sus manifiestos y en su ejecución, más convincentes son sus juicios sobre otro arte. No tenemos guía más convincente a Ingres que ciertos dibujos y pinturas de Dalí. Nuestro mejor crítico de Velázquez es Picasso. En realidad, la casi totalidad de los recursos proteicos utilizados por Picasso puede ser vista corno una serie de revaloraciones críticas de la historia del arte occidental y, en ciertos momentos, del arte «primitivo». De modo similar, la reelaboración de los maestros flamencos por Durero, la paciente meditación sobre los planos y volúmenes de Piero della Francesca en Cézanne, las investigaciones performativas de Manet sobre Goya, el Turner de Monet, son actos de crítica y valoración artísticas incomparables por su perspicacia.

En el núcleo de este ensayo se encuentra la cuestión de si algo significativo puede ser *dicho* (o escrito) sobre la naturaleza y el sentido de la música. A mi entender, esta cuestión no sólo implica especulaciones fundamentales en relación con los límites del lenguaje, sino que nos lleva hasta las fronteras entre la conceptualización de tipo lógico-racional y otros modos de experiencia interna. Más que cualquier otro acto de inteligibilidad y forma ejecutiva, la música entraña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido -esto es, parafraseado- y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión. Más precisamente: ninguna epistemología o filosofía del arte puede pretender un alcance global si no tiene nada que enseñarnos acerca de la naturaleza y los significados de la música. La afirmación de Claude Lévi-Strauss de que «la invención de la melodía es el supremo misterio del hombre» me parece de una evidencia meridiana. Las verdades, las necesidades del sentimiento ordenado en la experiencia musical no son irracionales; aunque son irreductibles a la razón o a la apreciación pragmática. Esta irreductibilidad es la fuente de mi argumento. Bien pudiera ser que el hombre fuera hombre y que «linde con» limitaciones de una «otredad» peculiar y abierta, porque es capaz de producir música y ser poseído por ella.

Cuando habla de música, el lenguaje cojea. Lo habitual es que se refugie en el *Pathos* del símil. Hay destellos de revelación discursiva en Platón, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche y Adorno. Existe una extraña fuerza de sugestión en la definición propuesta por Gioseffo Zarlino, el principal teórico renacentista de la música: la música «mezcla la energía incorpórea de la razón con el cuerpo». Comprendemos, aunque no del todo, -la famosa sentencia de Schopenhauer: la música «Se presenta como lo metafísico de todo lo físico del mundo... Por lo tanto, podríamos llamar al mundo tanto música encarnada como voluntad encarnada». Pierre Jean Jouve, el ensayista y poeta francés, sitúa en la música «la Promesa», es decir, el universal concreto de la fascinante y consoladora experiencia de lo irrealizado. En ella es a menudo manifiesta la intimación mesiánica, pero los intentos por verbalizarla producen metáforas impotentes. -Uno de los profesores de música y analistas musicales mejor cualificados de nuestro tiempo, Hans Keller, ha descartado por falsas toda la musicología y toda la crítica de música.

Este problema fundamental tiene una conexión directa con nuestros ciudadanos de lo inmediato. En música, en un nivel más radical incluso que en la literatura o las artes, la mejor inteligencia, interpretativa y crítica, es musical. Cuando, en una ocasión, se le pidió que explicara un estudio difícil, Schumann se sentó y lo interpretó por segunda vez. Ya hemos observado que el acto de interpretación musical más «expuesto», y por lo tanto, comprometido y responsable es el de la ejecución. En modos muy análogos a los que hemos citado en textos, pinturas o esculturas, la crítica musical verdaderamente responsable ante su objeto se encuentra en el interior de la propia música. La elaboración1 tema y la variación, de la cita y la *reprise*, es algo orgánico a la música, en especial en Occidente. La crítica es, literalmente, instrumental en el oído del compositor.

Resulta casi cruel contrastar la riqueza comunicativa de lo musical con los baldíos movimientos de lo verbal. La singular concisión de los estados de ánimo complejos en Chopin desafía todo discurso. Esto se hace explícito en las variaciones de Busoni. Pero estas variaciones son también una crítica en el más puro sentido: las fuerzas tonales de la versión de Busoni destacan ciertas complacencias en el arte fácil de Chopin. Consideremos la autoridad crítica de los arreglos y reorquestaciones que Mozart hace del *Mesías*; de las diez variaciones de Beethoven, atentas y críticamente magistrales a la vez, sobre un dúo del Falstaff de Salieri. Las transcripciones para piano de Liszt de la ópera italiana, de las sinfonías clásicas y de las composiciones de sus contemporáneos (en particular, Wagner) lo señalan como la más destacada sensibilidad crítica -cuando no autocrítica- de la historia de la música occidental. Consideradas en conjunto, estas transcripciones forman todo un programa de crítica puesta en acto. La literatura músico-cultural sobre las implicaciones de la ópera wagneriana en la política de nuestro siglo es extensísima; pero, ¿acaso define y expone la pregunta con una profundidad tan concisa y apasionada como lo hacen las citas de *Tristán e Isolda* en la Decimoquinta Sinfonía de Shostakóvich -citas que no sólo nos obligan a volver sobre el problema de Wagner; sino que arrojan una implacable luz crítica sobre la trágica vida política del propio Shostakóvich y su sociedad?

Un último ejemplo. Verbalmente, es casi imposible llegar a cualquier concepto satisfactorio sobre el advenimiento de la «modernidad» en música. Las exposiciones críticas más claras sobre este acontecimiento se encuentran en las transcripciones y orquestaciones de Schönberg de los maestros anteriores, como Bach y Brahms. De modo similar, la argumentación sobre la modernidad se hace tanto existencial como crítica en las metamorfoseantes variantes de Stravinsky sobre Gesualdo o Pergolesi. En modos que el comentario verbal no puede expresar, estas reprises son, al mismo tiempo, ironizaciones modernas y desmitologizaciones de la modernidad. Simultáneamente, reagrupan las líneas y los campos de fuerza de nuestra herencia musical y hacen algo nuevo. Tal reagrupación e innovación es, por excelencia, la función y la justificación de la crítica.

Así, la estructura es ella misma interpretación y la composición es crítica. En nuestra Utopía de cultura vivida, la inteligencia critica y valorativa se oiría claramente y se emplearía de modo responsable por parte de todo el que hiciera música y de todos, los que eligieran escuchar de manera activa. Aquí, de nuevo, vuelve a plantearse la distinción entre silencio activo Y pasivo. A ningún crítico del exterior, a ningún reseñador instantáneo, se le permitiría, en nuestra ciudad, envasarlas ofrendas y las demandas centrales de la experiencia musical.

5

La fantasía que acabo de esbozar es sólo eso, una fantasía. La prohibición del discurso secundario sobre la literatura y las artes exigiría un grado inverosímil de censura. Ni siquiera la más rudimentaria de las estructuras de la cultura y la recepción musical se halla libre de la interposición crítica o didáctica. En el terreno de lo estético, no se puede legislar en favor de la inmediatez.

Existen, por otro lado, contraargumentos a mi proyecto. Hay erudición, interpretación y crítica de arte, música o literatura, hay incluso (aunque es menos frecuente) análisis con derechos legítimos a la dignidad de la creación. Ningún canon de sensibilidad con sentido común desearía borrar los comentarios de Samuel Johnson o Coleridge sobre Shakespeare los de Walter Benjamin sobre Goethe o el ensayo de Mandelstam sobre Dante. ¿Cómo distinguir lo secundario de lo primario, lo parasitario de lo inmediato en los *Discourses* de Reynolds, en las lecturas que Erwin Panofsky hace del arte y la iconografía medievales y renacentistas? ¿Debería incluso el más convencido compromiso a la regla de la primera mano desestimar los análisis y las evocaciones críticas de la música realizados por Berlioz, por Adorno (que compuso) o por un virtuoso y musicólogo como Charles Rosen? Las fronteras son especialmente inciertas y dinámicas en las. letras. A fuerza de estilo, de vigorosa analogía, la hermenéutica y la valoración pueden penetrar en la esfera del texto primario. Releemos a Hazlitt sobre ciertas actuaciones teatrales, releemos a Henry James sobre Turgénev o Maupassant. En escasos pero luminosos ejemplos, incluso la frase festiva o el encomio académico (Dostolevski sobre Pushkin, Thomas Mann sobre Schiller) adquieren la fiel autonomía de lo poético.

Los ejemplos que he citado están sacados, casi por completo, de artistas que hablan sobre arte, escritores que hablan acerca de la escritura y músicos, compositores o intérpretes que hablan de música; pero, tanto en la teoría como en la (poco frecuente) práctica, puede darse la interpretación liberadora y la valoración duradera por parte de aquellos que sólo responden. Los placeres y precisiones de la percepción

serían más pobres si careciésemos de libros como *Mimesis* de Erich Auerbach o el de William Empson sobre *The Structure of Complex Words* (Empson fue, sin duda, un poeta menor pero original).

Mi censora ficción también puede ser rechazada en un plano más modesto. ¿Dónde está el perjuicio?

La mayor parte del periodismo literario y las reseñas, de los ensayos crítico-literarios y de la crítica artística y musical es totalmente efímera. Cae en el olvido al día siguiente. Los gruesos volúmenes que contienen explicaciones y juicios académicos -sobre la retórica de Milton, la carnalidad en Baudelaire, la semántica de la agudeza en el primer, el medio y el último Shakespeare, las profundidades de Dostoievski- no tardan en agotarse y quedar sepultados bajo el polvo decoroso de los almacenes de las bibliotecas. Las escuelas críticas, las listas de lecturas académicas y los programas semióticos para la interpretación de las artes van y vienen como sombras quejumbrosas. La producción continuada de obras de exégesis y crítica sobre autores, pintores, escultores y compositores un centenar de veces analizados y clasificados proporciona a toda clase de almas secundarias un placer pasajero, benignas ilusiones de significación y, con suerte, un cierto espacio profesional y unos modestos ingresos -¿cómo podría no saber y reconocer que esto es así?

¿Qué haría sin el crítico el novelista novel, el intérprete debutante, el pintor que no ha expuesto nunca? Para muchos lectores indecisos, el pastor crítico-pedagógico puede ser valiosísimo. ¿Por qué privar a una cultura de esta corriente tributaria y del alimento, por más magro y fugaz que sea, que podría contribuir a las grandes corrientes de la creación. Sin duda, ha de haber alguna licencia divina para los afanes de la mediocridad.

Todo esto es perfectamente cierto. Sin embargo, mi fantasía de abstención tiene su propósito. Se propone centrar la atención en las características dominantes de nuestros actuales contactos con la creación estética. Mi parábola suscitará una pregunta fundamental: la de la presencia o ausencia de *poiesis* ,del acto y la experiencia del acto de creación en su sentido más cabal, en nuestras vidas individuales y en la política de nuestro ser social.

¿Cuál es el status ontológico (ningún otro epíteto es preciso), el «status del ser» y del significado, de las artes, de la música, del poema, en la ciudad actual? Esta pregunta puede y, en primera instancia, debe ser puesta en los términos de la estética, la psicología y la política cultural. Sin embargo, es inevitable que ello implique una dimensión adicional.

6

Los usos y valores predominantes en las sociedades de consumo de Occidente son hoy los opuestos de los existentes en la imaginaria comunidad de lo inmediato. Abunda lo secundario y lo parasitario. La humanidad instruida se ve abordada a diario por millones de palabras, impresas, emitidas por radio o televisión, que aluden a libros que nunca se- abrirán, música que nunca se escuchará, obras de arte sobre las que nunca se posará mirada alguna. Un perpetuo murmullo de comentarios estéticos, juicios improvisados y pontificaciones enlatadas inunda el aire. Es de suponer que la mayor parte del discurso artístico o el reportaje literario, de las reseñas musicales o la crítica de ballet, se hojea más que se lee, se oye más que se escucha. A pesar de todo, el efecto es el opuesto a ese encuentro y a esa apropiación viscerales, y personales señalados por Ben Jonson. Hay poca «ingestión» lo que prevalece es el digesto.

En el plano de la interpretación y valoración crítico-académica, el volumen de discurso secundario desafía cualquier inventario. Ni siquiera el ordenador y el banco de datos electrónico son capaces de enfrentarse a él. No hay bibliografía que esté al día. La masa de libros y ensayos críticos, artículos de investigación, actas y tesis que se produce al año en Europa y Estados Unidos tiene el peso ciego de un *tsunami*. En el terreno de las «humanidades» -una rúbrica general que tomaré para abarcar la literatura, la música y las artes, junto con la totalidad de los argumentos hermenéuticos y normativos a que dan lugar-, la enumeración raya en lo grotesco.

Si doy algunos ejemplos sumarios es sólo porque el lector consumidor situado fuera de los mundos de la Academia, el arte y la música no está informado de las dimensiones pertinentes.

Sólo en el campo de la literatura moderna, se calcula que las universidades soviéticas y occidentales registran unas treinta mil tesis doctorales por año. En el campo de las humanidades, una biblioteca universitaria media necesita almacenar entre tres mil y cuatro mil publicaciones periódicas. Entre ellas, revistas especializadas y de crítica sobre poesía, teatro y narrativa; gacetas musicológicas y de crítica musical; o revistas trimestrales y boletines de investigación sobre historia y crítica de las bellas artes. Las

publicaciones periódicas sobre estética teórica y formal se multiplican. Los varios miles de sociedades eruditas, asociaciones especializadas, organizaciones de historiadores literarios, musicólogos, amigos de las bellas artes, historiadores del arte, estudiantes de ballet, de teatro, de uno u otro estilo arquitectónico o de historia y semiología del cine que aparecen en las listas de la UNESCO, que publica las actas de sus pasiones en un formato más o menos oficial y regular, son sólo la punta del iceberg. Ningún ordenador ha clasificado las hojas informativas, las *memorabilia* anuales, las actas de las reuniones que celebran este o aquel rito de la explicación.

Cuando se trata de figuras importantes u obras mayores, la «cobertura» -una palabra sugerente-interpretativa y crítica desafía cualquier listado. La bibliografía más completa de que disponemos de los libros y artículos sobre el *Fausto* de Goethe consta de cuatro impresionantes volúmenes. Estaba incompleta cuando apareció y ahora ya resulta anticuada. Se ha estimado que, desde fines de la década de 1780, se han producido sobre los verdaderos significados de *Ham1et* veinticinco mil libros, ensayos, artículos, tesis doctorales y contribuciones a coloquios críticos y especializados. Ninguna relación de las que tenemos de los comentarios de Dante, las opiniones descriptivas y críticas sobre aspectos filosóficos, estructurales o contextuales de la *Divina Comedia* puede considerarse exhaustiva. Unos treinta y cinco congresos especializados se celebraron con ocasión del centenario de Víctor Hugo en 1985. Sus actas están en curso de publicación.

Además, maestros menores y escritores y artistas contemporáneos cuya talla intrínseca es discutible han pasado a ser objeto de reuniones crítico-académicas masivas. Incluso antes de la fundación de un periódico y de boletines dedicados enteramente a su obra, Faulkner había sido objeto de más de un millar de tesis y artículos de investigación. Los comentarios sobre Ezra Pound, sobre Samuel Beckett salen constantemente de la cinta transportadora. Una locura mandarina del discurso secundario infesta el pensamiento y la sensibilidad.

Los períodos, los climas culturales en los que dominan lo exegético y lo crítico se llaman «alejandrinos» o «bizantinos». Estos epítetos se refieren al predominio de las técnicas y los ideales gramatológicos, editoriales, didácticos, glosariales y judiciarios sobre cualquier creatividad poético–estética real en la Alejandría helenística y en el Bizancio de finales del Imperio Romano y la Edad Media. Nos hablan del imperialismo de la segunda y tercera mano. Ningún nombre de metrópolis puede designar lo que, en nuestra presente situación, es análogo a Alejandría y Bizancio. Quizá esta época llegue a conocerse como la de los marginalistas, la de los clérigos de la plaza pública.

¿Cuáles son las causas? ¿Quién retomando el mito homérico del desorden y la destrucción, ha desatado las bolsas de viento de Eolo? No estoy seguro de que haya una respuesta completamente satisfactoria.

El genio de la época es el periodismo. E1 periodismo llena cada grieta y cada fisura de nuestra conciencia. Y es que la prensa y los medios de comunicación son mucho más que un instrumento técnico y una empresa comercial. La fenomenología basal de lo periodístico es en cierto sentido metafísica. Articula una epistemología y una ética de una temporalidad espuria. La presentación periodística genera una temporalidad de una instantaneidad igualadora. Todas las cosas tienen más o menos la misma importancia; todas son sólo diarias. En correspondencia con ello, el contenido, la posible importancia del material que comunica el periodismo se «saldan» al día siguiente. La visión periodística saca punta a cada acontecimiento, cada configuración individual y social para producir el máximo impacto; pero lo hace de manera uniforme. La enormidad política y el circo, los saltos de la ciencia y los del atleta, el Apocalipsis y la indigestión, reciben el mismo tratamiento. Paradójicamente, este tono único de urgencia gráfica resulta anestesiante. La belleza o el terror supremo son desmenuzados al final del día. Nos reponemos y, expectantes, aguardamos la edición de la mañana. Cada uno de estos principios y tácticas es antinómico con la literatura y el arte serios Las temporalidades de la poesía, el arte y la música no son específicas de ellos (la música es, en realidad, tiempo liberado de la temporalidad). El texto, la pintura, la composición son apuestas por la durabilidad. Encarnar el *dur désir de durer* («el duro deseo de durar»). En un sentido perfectamente concreto sus fechas de caducidad tienen una extensión desconocida en el futuro. El arte, la música, la escritura serios no son *interesantes* en e1 sentido en que debe serlo el periodismo. Su interés y su autoridad sobre nosotros son los de una necesidad paciente. El atractivo del texto, la obra de arte o la música es radicalmente *desinteresado*. El periodismo nos pide que invirtamos en la bolsa de la sensación momentánea.

Tal inversión produce «interés» en el sentido más pragmático del término. Los dividendos de lo estético son, en cambio, los del «desinterés», los de un rechazo a la oportunidad. Por encima de todo, el arte, la música, la literatura significativos no son nuevos como lo son, como deben procurar serlo, las noticias que ofrece el periodismo. La originalidad es la antítesis de la novedad. La etimología de la palabra nos alerta. Nos habla de «comienzo» y de «instauración» de una vuelta, en sustancia y forma, a los inicios. Las invenciones estéticas son «arcaicas» en exacta relación con su originalidad, con su fuerza de innovación espiritual formal. Llevan en ellas el pulso de la fuente lejana.

¿Por qué, entonces, la prodigalidad de la noticia periodística consagrada a lo estético?

Desde un punto de vista estricto, las pretensiones del periodismo de abarcar los trabajos y los días de los hombres son totalitarias. El periodismo «cubriría» la suma total de los acontecimientos. En la medida en que «acontecen» aunque, en este contexto, la misma noción de ocurrencia sea fundamentalmente improcedente, el arte, la literatura, la música o la danza son carne de rotativa. Los medios de comunicación de masas dan empleo a consejeros matrimoniales y astrólogos. ¿Por qué no habrían de darlo también a críticos de arte y reseñadores musicales?

Pero ésta no es en absoluto, la respuesta completa. Intervienen, además, múltiples adaptaciones entre consumo estético y poder político-social, entre ocio e industrialización. La toma del control parlamentario y burocrático por parte de la burguesía culta en las décadas de 1830 y 1840 disocia la mayor parte del mecenazgo literario, artístico y musical de la elite aristocrática y eclesiástica del Antiguo Régimen. Arte, letras y música deben entonces competir por un lugar en los emporios del gusto de la clase media. Semejante competición obliga al anuncio y la publicidad. En las *Ilusiones Perdidas*, Balzac, uno de los primeros en analizar y dominar los nuevos medios, nos ofrece un resumen clásico de los cambios. La publicidad y la diseminación por medio del periodismo alcanzan todos los aspectos de lo estético.

La consecuencia es una dialéctica peculiar de falsa inmediatez. A diario, en los centros urbanos, el nuevo consumidor -asistente a conciertos, visitante de galerías de arte, espectador o lector de clase media- se ve encaminado hacia posibles objetos de percepción y valoración. Al mismo tiempo, está «distanciado» de los bienes expuestos. Su compromiso personal en el texto, el cuadro o la sinfonía, su inversión potencial en riesgos de conciencia son sopesados con criterios mundanos. Hoy día, una apreciación de la música, las artes y las letras constituye un extendido atributo de categoría social y ocio distinguido. Obsérvense las emparentadas connotaciones de valor aumentado y de beneficios psicológicos y materiales que existen en la palabra «apreciación». Sin embargo, se ha producido una interposición crucial. El crítico y el reseñador de un periódico o una revista son los intermediarios, los revendedores, los que mantienen la saludable distancia entre, por un lado, las pretensiones y las subversiones anárquicas y contrautilitarias de lo estético y, por otro, las prudentes liberalidades de la imaginación cívica. Son los correos privilegiados, aunque en muchos modos también denostados, entre ámbitos de valor que se necesitan mutuamente –las artes ayudan a llenar los amenazantes espacios de la vacuidad privada- pero cuyos objetivos son fundamentalmente opuestos. Los medios de comunicación permiten al poeta y al artista declarar su presencia, divulgar sus mercancías entre el clamor competitivo. A su vez, el tratamiento de las artes y la literatura en los medios de comunicación informa -e informa de manera tranquilizadora- al necesario público. La intermediación desactiva la máquina infernal de la mirada interrogadora y el misterio. Gracias a la distancia creada por la reseña literaria o la crítica de la obra musical, el protector de las artes puede proteger(se).

Podríamos seguir especulando. De nuevo son fundamentales las revoluciones burguesas, la política y la industrial, de la primera mitad del siglo XIX. Durante dichas revoluciones y después de ellas, la literatura, la música y las artes, reseñadas, academizadas, barnizadas por la prensa diaria y semanal, llegaron a ser un sustituto parcial de ciertos modos de acción política. Para Platón, un verdadero adulto es alguien cuyo discurso trata de las leyes y la política de su ciudad. En la vida de la clases medias cultas de las sociedades industriales modernas, semejante referencia se encuentra institucionalizada (en las elecciones, en el derecho de candidatura a un cargo público). Pero también es esporádica, llega sólo de vez en cuando. Con el anonimato y la tecnicidad exponenciales de las funciones públicas, el compromiso personal con lo político se ha convertido en una maniobra más o menos trillada de delegación. El discurso sobre la cultura, el discurso culto y el discurso sobre dicho discurso («¿ha leído la sección de libros esta mañana?», «¿ha visto lo que dicen los entendidos acerca del genio mundial de Bacon y del declive de Henry Moore?») llenan un determinado vacío político. Divierten, tanto en el sentido de «distraer» como en el de «apartar».

Sin embargo, en las humanidades y las artes liberales la dínamo de lo secundario no es el periodismo *strictu sensu*, sino lo académico y esa otra forma compleja pero de lo más influyente: lo académico-periodístico. Nuestro Bizancio son las universidades los institutos de investigación y las editoriales universitarias.

La anexión de las artes y literaturas vivas por parte de la escolástica es una historia fascinante. La transmutación de la poesía en texto, esto es, el análisis léxico, gramatical, y composicional de una obra de literatura, así como los usos de dicho análisis de cara a la instrucción retórica, cívica y moral son tan viejos como los comentarios sobre Homero en la Grecia antigua. Sería difícil encontrar entre nuestros métodos interpretativo-críticos (la glosa, la nota a pie de página, la enmienda, la recensión de lecturas varias, la paráfrasis crítica) uno que no haya sido practicado por Alejandría y la antigua Academia. Los tratamientos heurísticos, miméticos y críticos a los que Cicerón sometió el legado griego constituyen el modelo obligatorio para la empresa escolástico-académica de las humanidades de Occidente. Tomadas e intensificadas por los gramáticos bizantinos y los Padres de la Iglesia, estas teorías y esta pragmática de la lectura correcta, de la explicación hermenéutica del discurso crítico-editorial sobre el discurso, organizan el concepto de lo canónico, el establecimiento del programa de estudios, tal como existen hasta el día de hoy.

Pocas cosas hay en nuestra enseñanza de las letras, la música y las artes, en nuestras conferencias y seminarios, que puedan parecer ajenas a las mentes de san Jerónimo o san Agustín. La evolución desde los medios de comprensión clásicos y medievales hasta la filología y la hermenéutica modernas durante los siglos XVI, XVII y principios del XIX es de una apretada continuidad. Al igual que la profundización de la indagación textual desde el *Tractatus theologico-politicus* de Spinoza hasta la metodología interpretativa de Schleiermacher. Las Musas siempre han sido admitidas en el mundo académico.

Pero, en el contexto moderno, esta admisión se ha vuelto problemática. Hemos visto que el discurso secundario, tanto interpretativo como crítico, sobre lo estético toma sus instrumentos metodológicos y tácticos esenciales de la exégesis bíblica y teológica. Al mismo tiempo, el crítico-comentarista moderno vuelve a la explicación y la valoración de textos, obras de arte y composiciones musicales mundanos y profanos, tal como fueron practicadas por los gramáticos, los pedagogos y los escoliastas clásicos y helenísticos. Este doble movimiento de herencia teológica inmediata y de vuelta a lo estético inicia unas ambigüedades de lo más opacas e influyentes que analizaré más adelante.

El problema ahora es el expansionismo de la visión académico-crítica; su extensión territorial desde lo canónico a lo contemporáneo.

Durante el Renacimiento, la Ilustración y la mayor parte del siglo XIX , el comentario textual de naturaleza académica se concentra, con escasas excepciones, en genio predominante de la fuente grecorromana. La noción misma de filología y «crítica elevada» -donde la pretensión a la elevación es compartida por los estudios bíblicos y clásicos- prefigura la revisión, la enseñanza y la explicación comparativa de lo clásico. Existe la crítica del arte, la música y las letras contemporáneos; pero, incluso en su faceta más seria -las *Lifes of the Poets* de Samuel Johnson, la *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing-, tal crítica se define como perteneciente al ámbito de las revistas y los periódicos. No aspira a lo académico; a menudo lo desprecia.

La erosión de esta distinción vital es reciente. Nos remite a profundos cambios de estructura en nuestra modernidad y en la fuerza de esa norteamericanización tan característica de dicha modernidad. Hacia el cambio de siglo, la educación superior estadounidense importa de¡ sistema universitario alemán los programas pedagógicos, los ideales de formación e investigación doctoral y la orientación bibliográfica hacia lo secundario. Este sistema había sido formulado e institucionalizado por Wilhelm von Humboldt en Berlín y por los carismáticos mandarines de Jena y Gotinga. En Estados Unidos, los seminarios universitarios, los institutos de investigación humanística y los criterios de incorporación profesional por medio de la publicación especializada son exponentes del ideal alemán decimonónico de humanismo académico, si bien es cierto que a una escala de generosidad y admisión que no tiene precedentes.

Sin embargo, existe una diferencia radical. El modelo alemán era clásico en intereses y jerárquico en su identificación del programa de estudios pertinente. La democracia está reñida, fundamentalmente, con lo canónico. Dos impulsos principales dan fuerza al espíritu estadounidense: la inmanencia y el igualitarismo. El *quid* del tiempo estadounidense es el ahora. El pasado interesa con referencia directa a su capacidad de ser utilizado en el presente y por parte de él. La sensibilidad estadounidense tiende a colocar el recuerdo no en la

historicidad sino en la Utopía. La trascendencia misma se hace pragmática; el mañana es la realización empírica de sueños materiales. Ninguna otra cultura ha dignificado tanto lo inmamente.

De forma similar, el ideal igualitario intenta domesticar la excelencia. El canon europeo ordena verticalmente, da diferentes rangos a los productos del intelecto y el sentimiento. Sus estrategias son las de la exclusión. Para la sensibilidad estadounidense, el Parnaso o el Panteón de a gloria oficial. Inherentes a las humanidades europeas, son sospechosos. El genio estadounidense democratizaría la eternidad. De ello se sigue que el arte, la literatura, la música y la danza contemporáneos tienen pleno derecho de ciudadanía en las responsabilidades hermenéutico-críticas de la Academia. Borradas quedan las líneas de demarcación entre lo académico y lo periodístico entre la intemporalidad y lo cotidiano, entre la *auctoritas,* tal como ésta articula la soberanía del precedente canónico, y lo experimental y efímero.

Idénticas técnicas de comentario, cada vez más estandarizadas y «científicas», como es propio de la vida estadounidense, se aplican a lo antiguo y lo moderno, a lo establecido y lo transitorio.

Respondiendo a las necesidades y las esperanzas de una sociedad incomparablemente amplia y variada, la universidad estadounidense presenta a la totalidad reivindicaciones tan radicales como las del periodismo. *A priori,* no se desestima ninguna textualidad, ninguna forma de arte, ningún retazo de invención literaria, musical, o material. El apetito de exposición, instrucción y taxonomía es omnívoro. La más importante de las universidades estadounidenses incluye en su «currículum básico», es decir, entre sus requisitos mínimos para la instrucción, un curso sobre las novelistas negras de principios de la década de 1980. Poetas, novelistas coreógrafos o pintores del interés más marginal o pasajero se convierten en objeto de seminarios y tesis doctorales, de cursos universitarios e investigaciones posdoctorales. Los axiomas de lo trascendentes en las artes de la compresión y el juicio –axiomas que este ensayo intenta clarificar– son invertidos en lo que acaba de ocurrir.

A su vez, el escritor, el compositor, el coreógrafo o el escultor contemporáneos, el director de películas o el ceramista son invitados a la Academia. La universidad estadounidense no sólo estudia y enseña las artes vivas: las acoge en programas de «escritura creativa», en talleres y en auditorios. Aristóteles no sólo contempla el busto de Homero, como en la alegoría de Rembrandt de las relaciones entre los modos de ser poético y filosófico-crítico; ahora, es el anfitrión de ambos: del poeta y del escultor.

Dos conceptos reclaman nuestra reflexión. Por un lado la «investigación» en las humanidades, y por el otro, la convivencia de las artes contemporáneas y lo hermenéutico-crítico.

Los objetivos de la crítica textual, en su sentido histórico, eran claros. Había que editar adecuadamente el corpus de textos revelados y clásicos. El saber humanístico-académico desarrolló y cultivó en dirección a esta meta precisa las disciplinas de la filología, la enmienda, la recensión y la anotación léxico–gramatical. En este contexto, la «investigación» tenía un significado exacto. Significaba una indagación sistemática sobre la procedencia, la categoría, el valor relativo y las interrelaciones de los códices, los manuscritos y las ediciones anteriores. ¿Cuál es la situación hoy en día?

En relación con las partituras musicales, todavía queda mucho por recopilar, fechar y analizar formalmente en un modo autorizado. La historia del arte y la iconografía también proporcionan justificación a la investigación histórica y técnica, a la atribución documentada y la «publicación comentada», en el sentido en que utilizan la expresión aquellos que describen por primera vez rigurosamente un objeto de arte desconocido o mal interpretado hasta la fecha.

En los estudios literarios, generadores del discurso secundario, la posición es diferente. No cabe duda de que, en cierto sentido, ninguna edición, por erudita y escrupulosa que sea, llega a ser nunca perfecta. No cabe duda de que este o aquel cascote de información textual o biográfica puede ser encajado todavía en la reconstrucción establecida. Pero estamos hablando de lujos. Por lo general, los textos del canon de la poesía, del teatro y de la narrativa occidental, desde la *Ilíada* y la *Odisea* hasta el *Ulises* (que constituye un desafío) o *La montaña mágica,* han sido editados adecuada y más que adecuadamente. La abundancia de minucias de las ediciones *variorum* se extienden ahora a Proust y Rilke. A medida que van arraigando más obras en el corpus de lo indispensable, los filólogos y los críticos de textos preparados para este exigente oficio - más escasos, según A.E. Housman, que los poetas o los críticos de altura- se encargan de «textualizarlos» críticamente.

Lo que suele ocurrir, sin embargo, es que la «investigación» se ha apropiado de un ámbito bastante más amplio. En el tratamiento académico de las humanidades, el quincuagésimo artículo sobre, por ejemplo, la metáfora en Scott Fitzgerald, la elegancia narrativa de Chaucer o la manera de evitar lo trágico de E.M.

Forster será subvencionado, presentado y clasificado como investigación. Y lo mismo se aplica a las tesis doctorales sobre escritores ya sepultados bajo pirámides de paráfrasis y opiniones. En realidad, tales libros, artículos y tesis constituyen afirmaciones de intuiciones y gustos personales, más o menos novedosas, más o menos ingeniosas o polémicas. Incluso allá donde presentan una precisión del sentimiento y una elegancia argumentativa inusuales, estos actos de discurso secundario no son «investigación». Vale la pena observar, además, que sólo a muy pocos les es dado poseer semejante precisión y semejante elegancia. En las letras modernas noción misma de investigación está viciada por el postulado a todas luces falso según el cual decenas de miles de jóvenes tendrán algo nuevo y acertado que decir sobre Shakespeare, Keats o Flaubert. De hecho, el grueso de la «investigación» doctoral y posdoctoral en literatura y las publicaciones engendradas por ella no constituyen otra cosa más que un gris marasmo.

La disolución, la trivialización del concepto de investigación en las humanidades, y el régimen de lo parasitario que ello sustenta en nuestra cultura se explican por dos causas. La primera es la profesionalización de la búsqueda y la apropiación académicas de las artes liberales Trasladada de un escenario europio a uno norteamericano, esta empresa ha adquirido un impulso industrial. Allí donde decae el conocimiento del griego y el latín, del inglés antiguo o el inglés isabelino, los dientes académicos siempre encuentran autores contemporáneos que roer.

El segundo motivo es el de la imitación humanística de lo científico. En su escala de formalización burocrática de asignaciones de subvenciones, en su ávida pretensión de rigor teórico y de descubrimiento acumulativo, las humanidades, tal como se practican en nuestras universidades y en nuestros institutos de estudios avanzados, luchan obsesivamente por emular la gran fortuna de las ciencias exactas y aplicadas. Esta lucha –y el falaz concepto de investigación que implica- está basada en el «cientificismo» del siglo XIX. Imita las aspiraciones a una *Wissenschaft* exacta (un «conocimiento que sea científico», una «idea que sea de algún modo verificable como lo son las hipótesis. científicas»), tal como las encontramos en Comte o Ranke. El fantástico éxito de las ciencias naturales y matemáticas, su prestigio y su ascenso socioeconómico han fascinado a humanistas y hombres de letras.

Las ciencias proceden por investigación. En ciencia el trabajo de primerísimo orden puede ser colectivo y acumulativo. Las ponencias científicas aportan reconocimientos y métodos nuevos en un sentido demostrable o refutable. Las técnicas centrales de la percepción y la manipulación pueden enseñarse en el laboratorio, en el seminario matemático. Excepto en el plano más formal y lingüístico-textual, ninguna de estas tres configuraciones es genuinamente aplicable al estudio y al pronunciamiento estéticos. Emitir una opinión sobre un pintor, un poeta o un compositor no es un acto refutable. En las humanidades, las formulaciones colectivas son, de modo casi invariable, triviales (¿hay, después del Pentateuco, algún libro digno de consideración escrito por un comité?). Además el proceso de comprensión tampoco es acumulativo y autocorrectivo, excepto en las áreas más definidas de la filología textual, la iconografía o la musicología. La mejor de las críticas e interpretaciones literarias más recientes no puede sustituir los comentarios de Aristóteles sobre Eurípides, de Samuel Johnson sobre *El rey Lear* -podremos diferir drásticamente de esta incómoda lectura, pero no refutarla o sustituirla-, o de Sainte-Betive sobre Racine. En las intuiciones especulativas de lo estético, los movimientos del espíritu no son los de una flecha, sino los de la espiral, ascendente y retrógrada al mismo tiempo, como la escalera de la biblioteca de Montaigne.

En tercer lugar, el tacto crítico, la responsabilidad a la forma poética v artística, puede ejemplificarse pero no enseñarse. No es posible sistematizar su transmisión de una generación a siguiente como puede hacerse con las técnicas y los resultados científicos.

Así, en todas las áreas menos la estrictamente fílológico-histórica, la fabricación de «investigación» humanística es precisamente eso, fabricación. Las ilusiones resultantes en la Academia son calamitosas.

Menos clara es la cuestión de la incorporación a las universidades de las artes y de artistas vivos.

Para quienes son objeto de la abundancia académica, los beneficios materiales son obvios. El poeta, el dramaturgo, el compositor, el cineasta, obtiene alojamiento y comida, un taller y un público cautivo. Por su parte, la Academia saca provecho de la exposición a la innovación, la vitalidad anárquica y la levadura de los malos modales. Es testigo de la obra en curso. La presencia del escultor desafía la de los ,moldes de yeso del departamento de arte. El poeta en el campus puede, de forma indirecta, inducir a un saludable escepticismo con respecto a la nobleza y el altruismo de los maestros del pasado.

Los aspectos negativos son más sutiles. Las intimidades entre el proceso de creación y el de reflexión analítico-discursiva no son naturales. Obligados por el propio ambiente de hospitalidad académica a una

práctica deliberada de autoconciencia y autoexplicación, el pintor-residente, el poeta en el seminario, el compositor ante el atril, se descubrirá expulsado del aislamiento riguroso, de la dinámica inicial, opaca para él mismo, de su vocación. El escrutinio acogedor que recibe puede convertirlo en falsamente transparente.

Incluso cuando no es un huésped universitario, el poeta, el artista o el compositor de hoy se encuentra, como nunca antes, bajo la presión de las expectativas y la atención académicas. De forma consciente o no, numerosos poetas (Auden es de los primeros en registrar y explorar esta perjudicial paradoja) empiezan a escribir el tipo de poemas que estimulará los análisis estructurales de las clases universitarias. El novelista remeda las ambigüedades, las densidades polisémicas apreciadas y «enseñadas» por el comentarista. Al dar entrada a la búsqueda de vestigios psicoanalíticos, los departamentos universitarios de arte y literatura procuran encontrar dimensiones freudianas o junguianas en el cuadro o el poema. Consciente o no de ello, el creador trabaja para complacer. Entre artista y enseñante se dan unas deformantes cortesías de recepción. En un grado que resulta difícil de determinar, el impulso esotérico en la música, la literatura y las artes del siglo xx refleja cierto cálculo. Busca la lisonja de la atención académica y hermenéutica. Y, de modo recíproco, la Academia se vuelve hacia lo que parece requerir sus habilidades exegéticas y criptográficas. El texto aspira a ser «adoptado» por el programa de estudios y la lista de lecturas universitarios. El término es revelador; puesto que la paternidad obtenida de este modo es, en realidad, falsa.

El Saturno de la explicación devora lo que adopta. o, para ser más precisos. lo hace servil. En este momento de la cultura occidental, la estética muestra por todas partes signos -y no sólo signos- de ser «académica». El aura peyorativa de este epíteto lleva ahora un doble significado. Nuestra invención y nuestra respuesta estéticas son cada vez más académicas precisamente porque pertenecen y se dirigen a la Academia.

El dominio bizantino del discurso secundario y parasitario sobre la inmediatez, de lo crítico sobre lo creativo, constituye, en sí mismo, un síntoma. Un ávido deseo de interposición, de mediación explicativo valorativa entre nosotros y lo primario, impregna nuestra condición. Citando la burlona distinción de Byron, preferimos los críticos a los bardos; o, más bien, cultivamos los bardos que son más reseñables, los que «pueden ser enseñados». Observemos la duplicidad semántica: los poetas que pueden ser enseñados son también enseñables. El núcleo de mi argumentación es la fuente central del triunfo de lo secundario.

Sostengo que deseamos ser dispensados de un encuentro directo con la «presencia real» o la «ausencia real de, esa presencia.» -puesto que las dos fenomenologías son del todo inseparables- que una experiencia fiable de lo estético debe reforzar en nosotros. Buscamos las inmunidades de lo indirecto. En la mediación del crítico, e1 reseñador o el mandarín académico, damos la bienvenida a quienes son capaces de domesticar a quienes pueden secularizar el misterio y las llamadas de la creación. Llegados a este punto, es necesario aclarar el significado inteligible que damos a estas nociones; pero, antes de proceder a esta decisiva aunque resistente etapa de la argumentación, deseo considerar las relaciones formales e históricas entre lo creado y lo discursivo. ¿No es acaso inevitable la proliferación ilimitada de lo secundario? ¿No estaré arremetiendo contra molinos de viento?

7

El comentario no tiene fin. En los mundos del discurso interpretativo y crítico, el libro, como hemos visto, engendra el libro, el ensayo genera el ensayo, el artículo produce el artículo. La dinámica de esta interminabilidad es la misma que la del saltamontes. La monografía se alimenta de lo monográfico, y la visión de la revisión. El texto primario es sólo la fuente remota de una proliferación exegética autónoma. La verdadera fuente del tomo de Z son las obras de X e Y sobre idéntico tema. Tanto en relación con las convenciones retóricas como con la sustancia, los textos secundarios tratan acerca de textos secundarios. Los libros de interpretación y crítica literarias, de crítica de arte y de estética musical versan sobre libros previos que versan sobre los mismos temas o temas muy afines. El ensayo habla al ensayo, el artículo charla con el artículo en una interminable galería de quejumbrosos ecos. En la actualidad, las principales energías e intenciones de la profusión académico-periodística en las humanidades son de un orden terciario. Tenemos textos sobre la posibilidad y la categoría epistemológica de textos secundarios previos. Tuvimos, por ejemplo, a Wordsworth. Luego llegó la avalancha de comentarios sobre Wordsworth. Hoy, la pasión arde en el artículo sobre las posibilidades o imposibilidades semánticas de escribir acerca de Wordsworth. Nuestro discurso habla sobre el discurso, y Polonio es el maestro.

¿Cómo puede remontarse la sensibilidad personal hasta las fuentes vivas de la «creación primaria»? ¿Tiene legitimidad una imagen como la de lo originario?. Esta pregunta surge, en principio, en tres momentos de la tradición occidental.

En el judaísmo, son elementales el comentario interminable y el comentario sobre el comentario. La exégesis talmúdica da lugar al estudio y el comentario ininterrumpido del Talmud. Las lámparas de la explicación deben arder sin extinguirse ante el tabernáculo. En mi opinión, interminabilidad hermenéutica y supervivencia en el exilio están emparentadas. El texto de la Torá, del canon bíblico, y las esferas concéntricas de textos sobre textos sustituyeron al Templo destruido. El movimiento dialéctico es profundo. Por un lado, todo comentario es en sí mismo, en cierto sentido, un acto de exilio. Toda exégesis o glosa confiere al texto algún grado de alejamiento y destierro. Velado por el análisis y la metamorfoseante exposición, el texto originario (*Ur-text*) ya no es inmediato a su suelo nativo. Por otro lado, el comentario garantiza -una palabra clave- la autoridad continuada y la supervivencia del discurso primario. Libera la vida del significado de la contingencia histórico-geográfica. En la dispersión, el texto es la patria.

La *Gemara*, los comentados sobre la *Mishna*, la colección y ordenación de leyes y preceptos orales que conforman el Talmud, y el *Midrash*, que es el corpus de comentario interpretativo que acompaña las Escrituras, son formal y sustantivamente interminables. El método de lectura *midráshico* es el de la glosa y las *marginalia* argumentativas, calificativas y revisionistas del texto sagrado y de las lecturas previas. La investigación hermenéutica se refiere a cada nivel de significado posible: semántico, gramatical, léxico. La memorización y el virtuosismo filológico formidablemente ejercitados ejecutan una danza del espíritu ante la parcialmente cerrada pero radiante Arca de la letra.

Esta lectura sin fin representa la primera garantía de la identidad judía. El estudio inquebrantable y minucioso de la Torá está ordenado antes de cualquier otro rito u obligación. El diálogo con el texto –en última instancia, pero sólo en última instancia– insondable es el aliento de la historia y el ser judíos. Ha demostrado ser el instrumento de la improbable supervivencia. Al mismo tiempo, es muy posible que el genio y el método talmúdico hayan generado dentro de la sensibilidad judaica ciertas esterilidades y circularidades filológico-legalísticas. La danza gira sin fin sobre sí misma. No es sólo la prohibición mosaica contra las imágenes y la inmemorial timidez judía frente al acto de creación lo que, hasta hace muy poco, han hecho del judío un investigador-comentarista en lugar de un creador de formas estéticas (como lo era, de forma incomparable, cuando fueron escritos los Salmos, el Cantar de los Cantares, el Libro de Job y el Eclesiastés). Es el ideal y la práctica inherentes de lo secundario respecto a la palabra revelada. Y es muy significativo que el mayor de los escritores e imaginadores judíos modernos, Kafka, dé a sus ficciones los rasgos de la exégesis, la investigación, desconcertantes *marginalia* asomadas al abismo del significado.

La respuesta rabínica al dilema del comentario interminable es una respuesta de acción moral y conducta ilustrada. La exposición hermenéutica no es un fin en sí misma. Tiene por objeto traducir a instrucción normativa significados residentes en las múltiples previsiones del mensaje sagrado. A medida que pasan los siglos, la Torá no sólo se preserva literalmente, sino que se salvaguarda de la amenaza del pretérito. El comentario inagotable proporciona, con palpable carácter presente, los componentes prescriptivos, conmemorativos, metafóricos y esotéricos del pasaje que se examina, de la simple palabra o letra en amorosa discusión. La glosa insiste en la pertinencia del *hic et nunc*. Al mismo tiempo, la dilucidación y la conjetura preparan el pasaje para una cosecha futura. Por medio de interpretaciones siempre renovadas, este mismo versículo bíblico, esa misma parábola desplegarán, en lugares y tiempos de necesidad todavía desconocidos, iluminaciones y aplicaciones prácticas y existenciales aún no percibidas.

El contraste con las lecturas cabalísticas es instructivo. El cabalista no traduce la comprensión en acción sino en iluminación final. Quiere llegar al fondo. Siete veces siete son los estratos de la significación en la palabra, en la letra. Las finalidades de la meditación, la extática permanencia en la oscuridad, pueden acercarse a los últimos secretos del significado, de esas letras de fuego blanco que dicen el significado del significado. Semejante conocimiento es autónomo. No necesita, no puede ser trasladado al impreciso contorno del comportamiento personal o. colectivo. La lectura es el acto crucial y el cabalista permanece en silencio, ilimitadamente aquiescente.

Ambos modos de experiencia interpretativa frente al significado -el de la fiabilidad que induce a la acción y el de la receptividad pura– influirán en el concepto del encuentro con la presencia.

El segundo momento en que se discuten en profundidad las relaciones entre lo primario y lo secundario, entre lo inspirado y lo discursivo, es el del escolasticismo medieval. Autoduplicadora y variante, la

hélice del comentario escolástico gira en torno al eje del canon bíblico y patrístico. Todo nuestro tema se hace emblemático con una secuencia de títulos famosos del siglo XII: la *Glossa ordinaria* de Anselmo de Laon sobre los Salmos y las Epístolas paulinas viene seguida por la *Media glossatura* de Gilbert de la Porrée; este último, a su vez, lleva a la *Magna glossatura* de Pedro Lombardo. Las nervudas severidades del análisis formal, los ramificados matices de la exploración gramático-sernántica en las artes de la lectura de los escolásticos medievales, ya no forman parte de una cultura general o privilegiada. Si lo fueran, gran parte de la semiótica y la gramatología recientes parecerían derivadas de esa fenomenología y esa metodología de la extremada escrupulosidad. En especial, reconoceríamos en la actual idolatría de la « información », de la logística clasificatoria y el almacenamiento de datos, una realización casi paródica de la sed enciclopédica del espíritu medieval, del omnívoro apetito de una *summa*, una *summa summarum* de la escritura, del mundo anotado y glosado.

Este apetito, junto con el postulado de una cuádruple y ascendente escala de comprensión -de lo literal y lo moralizante a lo alegórico y lo analógico o puramente espiritual (una escala sin la cual habría sido inconcebible la obra magna de organización que es la *Commedia* de Dante)-, engendra un interminable comentario. Las autoridades escolásticas y clericales eran muy conscientes del dilema. Observaron que el texto revelado se inclinaba bajo el peso de las siempre proliferantes interpretación, paráfrasis y elaboración glosadora. Quienes se sumergen a grandes profundidades cuentan que, llegados a cierto punto, el cerebro humano se ve poseído por la ilusión de que es de nuevo posible la respiración natural. Cuando esto ocurre, el buzo se quita la escafandra y se ahoga. Se emborracha con un hechizo fatal llamado le *vertige des grandes profondeurs*. Los maestros de la lectura y la explicación escolásticas conocían este vértigo.

De ahí los intentos sistemáticos y legislativos por una finalidad acordada. Lo primario tenía que ser protegido del asfixiante crecimiento de lo secundario. Y, así, se realizaron esfuerzos papales y conciliares para determinar los significados verdaderos y eternos de lo revelado. Observemos la diferencia radical entre la textualidad católica y la judaica. En el sentido judaico de la Creación de la recepción y transmisión mosaica de la Ley, y no hay singularidad temporal, no hay enigma de historicidad («¿por qué en este preciso lugar?», «¿por qué ese preciso momento?»). En cambio, en la venida y el ministerio de Cristo, hay una temporalidad estricta, totalmente misteriosa. Al encontrarse inmersos -de forma tan natural, si bien inexplicable- en el tiempo concreto, los significados de esa venida, las consecuencias normativas de las palabras de Cristo y de los escritos de los apóstoles deben estar, por así decirlo, fijados en la eternidad. La Torá es indefinidamente sincrónica con toda vida individual y colectiva; los evangelios, las epístolas y los Hechos de los Apóstoles, no.

Para alcanzar las finalides del significado hay que puntuar. El término es «punto final». Es necesario detener la cancerosa multitud de interpretaciones y reinterpretaciones. Los decretos explicativos y legislativos promulgados por Roma y por los custodios de la ortodoxia en el París medieval, así como el acotamiento metafísico-doctrinal de la *Summa* de Tomás de Aquino, pueden entenderse como una serie de tentativas de «puntos finales» hermenéuticos. En esencia, proclaman que el texto primario puede significar *esto* y *eso*, pero no *aquello*. Las ecuaciones que relacionan la comprensión racional y la autoridad explicativa con la revelación son complejas pero, en última instancia, resolubles. Así, el dogma puede definirse como una puntuación hermenéutica, como la promulgación de un acto semántico. La eternidad ortodoxa se encuentra en los antípodas de la in interminabilidad de la revisión y el comentario interpretativos. En la fe, la lógica y la gramatología escolásticas (como, más tarde, en Hegel), la eternidad es ordenación y forma cerrada. La interminabilidad es caos satánico.

Por lo tanto, la herejía puede definirse como una revaloración y una relectura interminable. La herejía reniega de la finalidad exegética. Ningún texto es *ne varietur*. El hereje es aquel cuyo discurso no tiene fin. Sus reinterpretaciones y revisiones, Sus novedosas traducciones, aun cuando afirmen, estratégicamente, un regreso a la fuente auténtica, aun cuando pretendan que la comprensión de] texto primario se hará más sencilla y relevante para las necesidades de un mundo inestable, generan una hermenéutica abierta y diseminadora. No deja de ser lógica e históricamente válida la advertencia católica romana de que, por «fundamentalista» y textualmente reductora que se proclame, la interpretación sin fin se transformará, primero, en crítica histórica, luego, en deísmo más o menos metafórico y, por último, en agnosticismo. Sin finitud el discurso secundario es cismático.

En los modelos talmúdico y escolástico de encuentro con el significado revelado e inspirado, el postulado de la revelación es en sí mismo trascendente.

La lucha por lo secundario busca impedir la relativización de lo absoluto. El tercer intento de compresión metodológica y aplicada de las relaciones entre los órdenes primario y secundario de enunciación, de forma sentida, es decididamente profano.

La lógica y el principio motriz de la libre asociación, de la que depende la teoría y la práctica del psicoanálisis, son los de una serie infinita. Cada unidad en la cadena asociativa no sólo conecta horizontalmente y en secuencia lineal con la siguiente, sino que puede convertirse en el punto de partida de un conjunto ilimitado de recuerdos, connotaciones y asociaciones nuevos relacionados entre sí. La decisión del analista de interrumpir la progresión que se despliega, de puntuar lo que es, en el sentido más directo, una. frase interminable, al cabo de, por ejemplo, sesenta minutos o antes de las vacaciones de verano, es arbitraria. La siguiente asociación, ya no dicha, o la siguiente serie de imágenes habría podido ser la crucial, la clave para hallazgos más profundos. Esta práctica de interrupción, contingente y puramente convencional, fue la que malquistó a Wittgenstein con toda la empresa psicoanalítica.

En su artículo «Análisis terminable e interminable» (1937), Freud intenta enfrentarse a este dilema. Reconoce que los síntomas y las manifestaciones neuróticos persisten mucho después del final del tratamiento; que el concepto de terminación del proceso psicoanalítico de asociaciones verbales no tiene fundamento teórico. La única respuesta razonable, por lo tanto, es pragmática y profesional. «La terminación del análisis es, lo reconozco, una cuestión de praxis». Puede decirse que las sesiones analíticas se han acabado cuando el volumen y, la supuesta centralidad de significaciones y recuerdos descifrados permiten una Mejor integración del ego del hablante (permiten un desciframiento más ordenado y amplio del texto o la pintura). Es característico de la soberana indiferencia de Freud con respecto a la problemática naturaleza del lenguaje mismo -siendo el lenguaje la materia prima y el instrumento exclusivo de todo psicoanálisis freudiano- el hecho de que no observe ni intente dilucidar el problema subyacente de la interminabilidad semántica. «Este procedimiento de libre asociación es sospechoso porque Freud nunca nos enseña cómo saber dónde pararnos», dice Wittgenstein en las conversaciones publicadas tras su muerte. Freud no puede enseñar eso. Los filamentos de la congruencia asociativa, de las conclusiones, de las sugerencias encubiertas o declaradas, son ilimitados. Como lo es la generación de frases. De modo análogo, el proceso de desciframiento y lectura en profundidad psicoanalíticos no puede tener un final intrínseco o verificable. Siempre puede decirse algo más sobre el poema o el cuadro, o sobre las intecionalidades ocultas y las revelaciones no deliberadas de la composición musical –aunque el psicoanálisis apenas sirve de ayuda en relación con la música; un punto sobre el que volveré más adelante-. Siempre hay más capas que excavar, pozos más profundos a los que descender en los múltiples estratos del origen subconsciente. La arqueología del sentido es tan vertical, está tan dirigida hacia lo *de profundis*, como la exégesis talmúdica de la que se deriva una parte tan importante del espíritu de la hermenéutica de Freud. Al no conocer terminalidad dogmática, el comentario psicoanalítico sobre la literatura y las artes, su reinterpretación de anteriores lecturas psicoanalíticas –ahí está la literatura terciaria sobre las explicaciones de Freud sobre Shakespeare, Miguel Ángel, Leonardo, Dostoievski o Poe– no tiene fin.

De un modo mucho más gráfico, este automatismo del discurso secundario y terciario, esta interminabilidad formal y empírica tal como la vemos en las búsquedas psicoanalíticas del significado, son ilustrativos de todo un tratamiento de la interpretación y la crítica de lo estético. Mediante la lógica de la inversión dialéctica - un término inconveniente pero, aquí, ineludible -, las propias metodologías y técnicas que nos restituirían la presencia de la fuente, de lo primario, rodean, sofocan esa presencia con su propia masa autónoma. El árbol muere bajo el hambriento peso de las enredaderas.

8

Los modos habituales en que experimentamos, lo estético en la cultura del siglo XX y los modos habituales en que verbalizamos dicha experiencia -y lo que intento clarificares la correspondencia entre la experiencia y la verbalización- se oponen a los ideales de inmediatez, compromiso personal y responsabilidad que he esbozado al principio. El desequilibrio entre lo secundario y su objeto, entre el «texto» donde incluyo el objeto de arte, la composición musical o la danza -y el comentario explicativo-valorativo que éste genera, raya en lo grotesco. El discurso parasitario se alimenta de enunciados vivos y, como en las cadenas tróficas microbiológicas, lo parasitario a su vez se alimenta de sí mismo. Abundan la crítica, la metacrítica, la diacrítica y la crítica de la crítica.

La dinámica de la inflación que impera en tantos productos característicos de historia política, las crisis sociales y las energías empresariales de nuestro siglo, cumplen funciones decisivas en las humanidades y en nuestras relaciones individuales con el arte, la música y la literatura. Quizá no sean tanto Bizancio y Alejandría los prototipos de nuestra situación como la República de Weimar de los años veinte.

Cada día, a través del periodismo y de lo periodístico-académico, se devalúan el valor inherente, las capacidades productivas y los ahorros acumulados en una moneda creativa, es decir, en la vitalidad de lo estético. El Leviatán de papel del discurso secundario no sólo engulle lo profético (existe profecía y profecía del recuerdo en toda invención artística y poética seria), sino que lo escupe, disminuido y fragmentado. En ausencia de un garante, una divisa falsa circula sin fin: la de la crítica que habla a la crítica, la del artículo crítico que se dirige al artículo crítico. No se trata, como diría el Eclesiastés, de que «nunca se acabe de hacer muchos libros»; sino de que «nunca se acabe de hacer libros sobre libros y libros sobre esos otros libros».

He insinuado que las consecuencias de las trivialidades, por voluminosas que sean, pueden considerarse triviales. La jerga semántico-crítica, las disputas entre estructuralistas, postestructuralistas, metaestructuralistas y desconstructivistas. y la atención acordada, tanto en la Academia como en los medios de comunicación, a teóricos y publicistas de lo estético llevan en su bulliciosa presunción los gérmenes de una decadencia más o menos rápida. «La moda es la madre de la muerte» (Leopardi). Podría argumentarse que el sepulcro levantado por la exégesis y la crítica alrededor del texto primario está hecho de yeso efímero. La inflación de lo parasitario se ve detenida cuando las constituciones de lo espurio se derrumban bajo su propio peso, cuando se alcanza el punto cero de confianza y significado sentido. Las fortunas menguantes de los métodos de desciframiento marxistas y psicoanalíticos parecerían señalar en esa dirección. Los léxicos y las gramatologías paródicos de Rabelais o de *Las preciosas ridículas* de Moliere eliminan con un estallido de risa -la risa es, en momentos cruciales, otro nombre para la seriedad del buen sentido- retóricas, sistemas espectrales y aquelarres academicistas tan amenazadores y tan condescendientes con respecto a la verdadera creación, como cualquiera de los que circulan hoy. El idioma esencial del poema, la pieza musical, la pintura o la escultura es el de la supervivencia.

Pongo en duda este consolador razonamiento. Y lo hago porque creo que el eclipse de las humanidades, en su sentido y su carácter presente primarios, implica el eclipse de lo humano en la cultura y sociedad de hoy.

Nos acobardamos ante las inmediatas presiones del misterio en actos poéticos y estéticos de creación, al igual que lo hacemos ante la comprensión de nuestra disminuida humanidad, de todo lo que es literalmente bestial en lo criminoso y artificioso de esta era. Lo secundario es nuestro narcótico. Como a sonámbulos, el sedante murmullo de lo periodístico, lo teórico, protege del resplandor imperioso y a menudo violente de la mera presencia. La belleza, en efecto, puede haber «nacido de forma terrible», como afirma Yeats. El grito de los ángeles de las *Elegías de Duino* de Rilke puede resultar intolerablemente embarazoso. La nueva comunicada por las anunciaciones no solo sigue siendo nueva, puede ser insoportable en su ambigüedad. De modo que dejamos atrás las rocas de las Sirenas, con su canto sofocado o hecho artificio, por la glosa y la crítica profanas.

Me da la impresión de que no caeremos en la cuenta de la realidad de nuestra desvalidez, de nuestro desahucio de una humanidad central ante las recurrentes provocaciones de la barbarie política y la servidumbre tecnocrática, si no redefinimos, si no volvemos a experimentar la vida del significado en el texto, en la música y en el arte. Debemos llegar a reconocer –y el énfasis está en el re-conocimiento– una significatividad que sea la de una libertad del dar y el recibir más allá de los imperativos de la inmanencia.

Para argumentar esto, para hacerlo merecedor de un desacuerdo serio, tengo que examinar con empeño las relaciones entre el lenguaje y sus límites por un lado y la naturaleza de la afirmación y la experiencia estéticas por otro. Debo considerar, aunque sólo sea de modo provisional, las íntimas complementariedades entre un auténtico acto de lectura, un auténtico movimiento de responsabilidad hacia la música y el arte, y los derechos a la intimidad humana, a la hospitalidad plenamente personal que debemos a, nuestra muerte -derechos y deuda amenazados por la devaluación narcótica en una cultura de lo secundario.

Las categorías pertinentes de inferencia e inteligibilidad sentida son categorías teológicas y metafísicas, pero son inherentes al lenguaje. Sólo podré demostrar mi punto de vista si consigo hacer plausible una visión del lenguaje y del significado que difiera de las visiones generalmente sostenidas y' practicadas hoy en día. Un razonamiento sobre nuestro ser interior y social, con referencia particular al encuentro con la inmediatez y la trascendencia en lo estético es, por necesidad, un razonamiento sobre el *Logos* y la palabra.