

ERUDICIÓN HUMANA*

por

GEORGE STEINER

Cuando mira hacia atrás, el crítico ve la sombra de un eunuco. ¿Quién sería crítico de poder ser escritor? ¿Quién lucubraría las más sutiles ideas sobre Dostoyevski si pudiera forjar una pulgada de los Karamázov; o quién discutiría el equilibrio de Lawrence si pudiera crear el libre arrebatado de vivir de *El arco iris*? Toda gran literatura brota de *le dur désir de durer*, de las toscas estratagemas del espíritu contra la muerte, de la esperanza de derrotar al tiempo con la fuerza de la creación. "La brillantez viene del aire": cinco palabras y el truco de un sonido oscurecedor. Pero han sobrevivido tres siglos. ¿Quién escogería ser crítico literario si pudiera poner verso al canto; o extraer de su ser precedero, una ficción vital, un personaje perdurable? La mayoría de los hombres tienen asegurada una supervivencia polvorienta en los viejos directorios telefónicos (y es una gracia que el Museo Británico los conserve); hay, en el hecho literal de sus existencias, menos provecho o verdad vital que en Falstaff o Madame de Guermantes, a pesar de ser éstos imaginarios.

El crítico vive de segunda mano. Escribe *acerca de*. El poema la novela o la pieza teatral deben dársele, pues la crítica existe por gracia del genio de otros hombres. En virtud del estilo, la crítica puede convertirse en literatura. Pero esto ocurre, en general, solamente cuando el escritor actúa como crítico de su propia obra, o como un batidor de su propia poesía; cuando la crítica de Coleridge es una obra en progreso y la de T.S. Eliot propaganda. ¿Existe alguien, exceptuando a Sainte-Beuve, que pertenezca a la literatura exclusivamente como crítico? El lenguaje no vive gracias a la crítica.

Estas son verdades sencillas (y el crítico honrado se las dice en lo gris de la mañana). Pero corremos el peligro de olvidarlas, ya que nuestra época está especialmente cargada de prestigio y de

* Del libro *Lenguaje y silencio* que la Universidad Veracruzana publicará en su colección *Biblioteca de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*. Trad. de Federico Patán.

una energía crítica autónoma. Las publicaciones críticas imprimen un diluvio de comentarios o exégesis y, en los Estados Unidos, existen escuelas de crítica. El crítico existe como individuo por derecho propio. Sus opiniones y discusiones son del dominio público. Los críticos escriben acerca de los críticos, y el joven de talento, en lugar de considerar la crítica como una derrota, como un gradual y desolado arreglo con las cenizas y arenas de su limitado talento, la considera una carrera de categoría. Esto sería sencillamente divertido si no tuviera un efecto corrosivo. Hoy como nunca, el estudiante, o la persona interesada en la literatura actual, lee comentarios o críticas de los libros antes que los libros mismos, o antes de intentar hacer un juicio personal. La afirmación del Dr. Leavis sobre la madurez e inteligencia de George Eliot es parte del patrimonio común de la opinión actual. ¿Cuántos de aquellos que le hacen eco han leído realmente *Félix Holt* o *Daniel Deronda*? El ensayo de Eliot sobre Dante es un lugar común en la educación literaria; y se conoce a la *Comedia*, si se la conoce, en algunos breves extractos (parte XXVI del *Infierno* o Ugolino famélico). El verdadero crítico es un sirviente del poeta, pero hoy actúa como amo, o se le toma por tal. Ha omitido la última y más vital lección de Zaratustra: "ahora, arréglatelas sin mí".

Precisamente hace cien años, Matthew Arnold vio en el impulso crítico un aliento similar y una preponderancia parecida. Reconoció que este impulso era secundario al del escritor, y que la alegría e importancia de la creación eran de un orden radicalmente superior. Pero consideraba a este periodo de ebullición crítica como un prelude necesario a una nueva época poética. Nosotros llegamos *después*, y esa es la médula de nuestro estado. Después de la destrucción sin precedente, por la bestialidad política de nuestra era, de los valores y esperanzas humanos.

Esa destrucción es el punto de partida para cualquier meditación seria sobre la literatura y el lugar de ésta en la sociedad. La literatura se ocupa, esencial y continuamente, de la imagen del hombre y de las formas y causas de la conducta humana. No podemos actuar hoy, sea como críticos o simplemente como seres racionales, diciendo que nada de vital importancia ocurrió a nuestro sentido de la posibilidad humana; como si el exterminio por el hambre y la violencia de unos setenta millones de hombres, mujeres y niños en Europa y Rusia, entre 1914 y 1945, no hubiera alterado profundamente la calidad de nuestra conciencia. No podemos suponer que Belsen es ajeno a la vida responsable de la imaginación. Lo que el hombre ha infligido al hombre, en tiempos

muy recientes, afectó la materia básica del escritor —la suma y potencial de la conducta humana—, y hostiga al cerebro con una nueva oscuridad.

Es más, se han puesto en duda los conceptos básicos de una cultura literaria y humanística. La última barbarie política creció en el corazón de Europa. Dos siglos después de que Voltaire anunciara su fin, la tortura se ha convertido de nuevo en un método normal de acción política. La diseminación general de los valores literarios y culturales no sólo demostró ser ineficaz ante el totalitarismo sino que, en casos notables, los altos centros del arte y el aprendizaje humanístico de hecho ayudaron y dieron la bienvenida al nuevo terror. La barbarie prevaleció aun en el terreno del humanismo cristiano, de la cultura renacentista y el racionalismo clásico. Sabemos que a varios de los hombres que proyectaron y dirigieron Auschwitz se les había enseñado a leer Shakespeare o Goethe. Y que continuaron leyéndolos.

Esto es de una obvia y aterradora pertinencia para el estudio o la enseñanza de la literatura, y nos obliga a preguntar si la enseñanza y transmisión de los mejores conocimientos amplía y refina —como afirmara Matthew Arnold— las fuentes del espíritu humano. Nos obliga a inquirir si lo que el Dr. Leavis llamó “el humanismo central” educa, de hecho, para una acción humana, o si existe una grieta o incompatibilidad entre el curso de la inteligencia moral desarrollada en el estudio de la literatura y aquella que se requiere para una elección social y política. La última posibilidad es particularmente perturbadora. Existe cierta evidencia de que la dedicación constante y disciplinada a la vida de la palabra impresa, de que la capacidad de identificarse en forma crítica y profunda con sentimientos o personajes imaginarios, disminuye la proximidad, el duro filo de las circunstancias reales. Llegamos a responder con más agudeza al dolor en la literatura, que a la miseria del vecino. Aquí, también aportan desagradable evidencia los tiempos actuales. Hombres que lloraron con *Werther* o Chopin cruzaron, literalmente y sin darse cuenta, un infierno.

Esto significa que quienquiera que enseñe o interprete literatura —y ambos son ejercicios que buscan crear para el escritor un cuerpo de respuestas vivientes y perspicaces— debe preguntarse sus intenciones (pues al conducir, al guiar a una persona a través de *Lear* o de la *Orestiada*, tomamos en nuestras manos los resortes de su existencia). Los supuestos relativos al valor de una cultura literaria, para el conocimiento moral del individuo y la sociedad, eran evidentes para Johnson, Coleridge y Arnold. Hoy, se duda de

ellos. Debemos enfrentarnos a la posibilidad de que el estudio y transmisión de la literatura puedan ser, tan sólo, de importancia marginal; un lujo apasionante, como la conservación de lo antiguo. O, en el peor de los casos, que puedan distraernos de usar el tiempo y la energía espiritual en cosas de mayor urgencia y responsabilidad. Pero la pregunta debe hacerse y explorarse sin hipocresía. Nada preocupa tanto respecto al estado actual de los cursos de literatura inglesa en las universidades, como el hecho de que tal pregunta pueda ser considerada como extraña o subversiva. Esto es esencial.

De aquí extrae su fuerza la pretensión de las ciencias naturales. Al señalar sus criterios de verificación empírica y sus tradiciones de logros en colaboración (en contraste con la aparente idiosincrasia y egotismo de la argumentación literaria), los científicos se han visto tentados de afirmar que sus propios métodos y visión forman hoy el núcleo de la civilización, que la vieja primacía de la exposición poética y la imagen metafísica ha terminado. Y aunque la evidencia es incierta, sí parece posible que de la totalidad de talento disponible, mucho, y mucho de lo mejor, haya escogido las ciencias. En el *quattrocento*, uno hubiera deseado conocer a los pintores; hoy, la sensación de alegría inspirada, de una mente en juego libre y sin sombras, pertenece a los físicos, a los bioquímicos, a los matemáticos.

Pero no debemos engañarnos. Las ciencias enriquecerán el lenguaje y las fuentes de la percepción (como Thomas Mann lo ha mostrado en *Félix Krull*, es en la astrofísica y en la microbiología donde podremos descubrir nuestros mitos futuros, los términos para nuestras metáforas). Las ciencias remodelarán nuestros contornos y el contexto del ocio necesario para la existencia de la cultura. Pero, aunque de una fascinación inagotable y de belleza frecuente, las ciencias naturales y matemáticas rara vez alcanzan un interés esencial. Quiero decir que han agregado poco a nuestro conocimiento o al gobierno de las posibilidades humanas; hay, y se puede demostrar, una penetración mayor acerca del hombre en Homero, Shakespeare o Dostoyevski, que en la totalidad de la neurología o la estadística. Ningún descubrimiento de la genética menoscaba o sobrepasa a lo que Proust sabía sobre el hechizo o el agobio del linaje. Cada vez que Otelo nos recuerda la herrumbre del rocío en la brillante hoja, comprendemos más de la realidad sensual y transitoria en que debe transcurrir nuestra existencia, de lo que pudiera comunicarnos la física por obligación o ambición. Ninguna sociometría de causas o tácticas políticas prepondera sobre Stendhal.

Y es precisamente esa "objetividad", esa neutralidad moral en que las ciencias se regocijan y logran su brillante comunidad de esfuerzos, la que las separa de una relevancia definitiva. La ciencia puede haber dado herramientas e insanos pretextos de racionalidad a quienes proyectaron el asesinato masivo, pero apenas nos dice algo de sus causas, un tema en el que valdría la pena escuchar a Esquilo o Dante. Tampoco puede, a juzgar por las inocentes afirmaciones políticas adelantadas por nuestros alquimistas actuales, hacer mucho para que el futuro sea menos vulnerable a lo inhumano. Es el poeta quien aún reúne mucha de la luz que poseemos en nuestra naturaleza íntima y esencial.

Pero, innegablemente, varias porciones del espejo están hoy rajadas o borrosas. La característica dominante del actual momento literario es la preeminencia de la "no ficción" —reportaje, historia, temas filosóficos, biografía, ensayo crítico— sobre las formas imaginativas tradicionales. La mayoría de las novelas, los poemas y las piezas teatrales producidas en las dos últimas décadas no están tan bien escritos, ni sentidos con igual fuerza que otros estilos de escritura donde la imaginación obedece al impulso del hecho. Las memorias de Madame de Beauvoir son lo que sus novelas debieran haber sido: una maravilla de intermediación física y psicológica. Edmund Wilson escribe la mejor prosa en América. Ninguna de las numerosas novelas o poemas que escogieron el terrible tema de los campos de concentración rivaliza con la verdad, con la controlada piedad poética de *The Informed Heart*, ese análisis, basado en hechos, de Bruno Bettelheim. Es como si lo complicado, lo veloz y el exceso político de nuestra época hubieran aturdido y hecho retroceder la imaginación de los confiados maestros constructores de la literatura clásica y de la novela del siglo XIX. Una novela de Butor y *Naked Lunch* son escapes. El evitar o escarnecer, por medio de la fantasía erótica y sadista, la nota humana más elevada, indica una misma falla creativa. Monsieur Beckett, con su bien cimentada lógica irlandesa, se encamina hacia un drama donde el personaje, con los pies atrapados en concreto y la boca amordazada, mirará al público sin decir nada. La imaginación ha devorado su cuota de espantos y llana trivialidad en que se expresa, con frecuencia, el horror moderno. Hoy como nunca, el silencio tienta a la poesía.

La crítica tiene su humilde pero vital puesto en este contexto de privaciones e incertidumbre. Su función, creo yo, es triple.

Primero, puede indicarnos qué releer, y cómo. El total de la literatura es, obviamente, inmenso, como constante es la presión de la nueva. Debe escogerse y, en esa selección, la crítica tiene su empleo. Esto no significa que deba interpretar el papel de destino, singularizando como única tradición válida un puñado de autores y obras, y excluyendo otros (la buena crítica se distingue porque abre más libros de los que cierra). Significa que sacará a la luz y apoyará, en la vasta y embrollada herencia del pasado, aquello cuyo mensaje pueda ser válido en el presente.

Esta es la distinción idónea entre el crítico y el historiador de la literatura o el filólogo. Para este último, el valor de un texto es intrínseco; tiene una fascinación lingüística o cronológica independiente de cualquier otra pertinencia. El crítico, aunque beneficiándose de la autoridad del erudito sobre el significado original y la integridad de la obra, debe seleccionar. Y tendrá preferencia por aquello que dialogue con lo vivo.

Cada generación elige. Existe poesía permanente, pero casi no hay crítica que lo sea. Tennyson tendrá su día, y Donne su eclipse. O, para dar un ejemplo menos dependiente de la moda: en los liceos franceses donde fui educado era un lugar común el considerar a Virgilio como un remilgado y débil imitador de Homero. Cualquiera muchacho lo hubiera dicho con fría seguridad. Esta opinión cambió radicalmente tras el desastre y cuando la huida y el exilio se volvieron rutina. Ahora, Virgilio parecía el testigo más maduro, el más necesario. La perversa lectura de la *Iliada* hecha por Simone Weil y la *Muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, son parte de esta revalorización. El tiempo, tanto histórico como a nivel de la vida personal, altera nuestro punto de vista sobre una obra o un conjunto de obras de arte. Existe, notoriamente, una poesía para la juventud y una poesía para la vejez. Los románticos salieron de escena porque sus trompeteos acerca de un futuro dorado contrastaron irónicamente con la experiencia real. El siglo XVI, y el XVII en sus comienzos, parecen más cercanos a nuestro idioma, aunque su lenguaje sea, a menudo, remoto y complicado. La crítica puede lograr que estas variaciones de la necesidad sean fructíferas. Puede convocar del pasado aquello que el presente requiere para vivir (la mejor prosa francesa de hoy se respalda en el vigor de Diderot), y puede recordarnos que nuestras alteraciones de criterio no son axiomáticas, ni de validez perdurable. El gran crítico "presentirá", se inclinará sobre el horizonte y preparará el contexto para el reconocimiento futuro. A veces, escucha el eco cuando la voz se ha olvidado, o antes de que se la conozca. Hubo quienes sintieron, en

los veintes, que se acercaba la época de Blake y Kierkegaard; o quienes percibieron, diez años más tarde, en la pesadilla individual de Kafka, una verdad común. Esto no significa que deban escogerse vencedores; implica saber que la obra de arte se mantiene en una relación compleja y provisional con el tiempo.

En segundo lugar, la crítica puede unir. En una época en que la rapidez de la comunicación técnica oculta, en realidad, obstinadas barreras ideológicas y políticas, el crítico puede actuar como intermediario y custodio. Es parte de su tarea evitar que un régimen político pueda forzar el olvido o la distorsión de la obra de un escritor, y que se recojan y descifren las cenizas de los libros quemados.

Así como busca establecer el diálogo entre pasado y presente, el crítico tratará de mantener abiertas las líneas de contacto entre los idiomas. La crítica amplía y complica el mapa de la sensibilidad. Insiste en que las literaturas no viven aisladas, sino en una multiplicidad de encuentros lingüísticos y nacionales. La crítica se deleita en la afinidad y en la lejana cabriola del ejemplo. Sabe que los estímulos de un talento o forma poética superior se extienden en un intrincado modelo de difusión. Trabaja *à l'enseigne de Saint-Jérôme*, consciente de que no existen equivalencias exactas entre idiomas, sino traiciones; pero también de que el intento de traducir es una necesidad constante si el poema ha de alcanzar una existencia completa. Tanto el crítico como el traductor se esfuerzan para comunicar el descubrimiento.

En la práctica, esto significa que la literatura debería enseñarse e interpretarse en forma comparativa. El no tener un conocimiento directo de la época italiana cuando se juzga a Spencer, el valorar a Pope sin un entendimiento seguro de Boileau, el medir las realizaciones de la novela victoriana y de James, sin un conocimiento amplio de Balzac, Stendhal y Flaubert, es leer falsa o superficialmente. Es el feudalismo académico el que traza fronteras nítidas entre el estudio del inglés y otras lenguas modernas. ¿No es el inglés, un idioma moderno, vulnerable y permeable en todas las épocas de su historia, a las lenguas vernáculas y a la tradición retórica europea? Pero la pregunta ahonda más que la disciplina académica. El crítico que declare que el hombre es incapaz de conocer bien más de una lengua, que solamente la herencia nacional poética o la tradición novelística nacional es válida y suprema, está cerrando puertas que debieran abrirse y estrechando la mente, cuando debiera hacerla consciente de un logro espléndido y justo. El chovinismo ha causado estragos en la política; en literatura

no tiene cabida. El crítico —y aquí se diferencia nuevamente del escritor— no puede permanecer en su propio jardín.

La tercera función de la crítica es la más importante. Atañe al juicio de la literatura contemporánea. Existe una distinción entre contemporáneo e inmediato. Lo inmediato acosa al comentarista. Pero, evidentemente, el crítico tiene responsabilidades especiales con el arte de su época. No solamente debe preguntarse si representa un avance o refinamiento técnico, si agrega un rasgo de estilo o juega diestramente con el ánimo del momento, sino con qué contribuye a, o qué quita de las menguadas reservas de la inteligencia ética. ¿Qué dimensión del hombre propone esta obra? No es una pregunta que pueda formularse fácilmente, o que pueda hacerse con tacto infalible. Pero la nuestra no es una época ordinaria. Labora bajo la compulsión de lo inhumano, experimentado a una escala de horror y magnitud única. Y la posibilidad de destrucción no está lejana. Existen lujos en el desapego que nos gustaría permitirnos, pero que no podemos.

Esto nos llevaría a preguntar, por ejemplo, si se está usando el talento de Tennessee Williams para alimentar un sadismo repugnante, o si el virtuosismo rococó de Salinger no apoya una visión de la existencia humana absurdamente disminuida y enervante. Nos llevaría a preguntar si la trivialidad de las piezas de Camus, y de todas sus novelas, excepción hecha de las primeras, no delata la persistente ambigüedad, el estatuario pero frágil movimiento de su mente. *Preguntar*, no burlarse o censurar. El distingo es de gran importancia. El preguntar puede ser fructífero solamente allí donde el acceso a la obra es libre en su totalidad, allí donde el crítico espera con honradez el desacuerdo y la contrarreplica. Además, mientras el policía y el censor interrogan al escritor, el crítico pregunta, tan sólo, al libro.

Lo que he venido proponiéndome desde un principio, es dar la noción de *erudición humana*. En esa larga plática con los muertos vivientes que llamamos lectura, nuestro papel no es pasivo. La lectura es una forma de acción cuando es algo más que un arrobamiento o un apetito indiferente surgido del aburrimiento. Solicitamos la presencia, la voz del libro. Le permitimos una entrada, aunque no sin vigilancia, en lo más recóndito de nosotros. Un gran poema, una novela clásica, nos presionan, asaltando y ocupando los puntos fuertes de nuestra conciencia. Ejercitan un extraño y magullante poder sobre nuestra imaginación y nuestros

deseos, sobre nuestras ambiciones y sueños más ocultos. Los hombres que queman libros, saben lo que están haciendo. El artista es una fuerza incontrolable: ningún ojo occidental, a partir de Van Gogh, puede mirar un ciprés sin ver el surgimiento de la llama.

Así, y en una medida suprema, ocurre con la literatura. Quien haya leído el libro XXIV de la *Iliada* —el encuentro nocturno de Príamo y Aquiles—, o el capítulo donde Aliosha Karamázov se arroja ante las estrellas; quien haya leído el capítulo XX de Montaigne (*Que philosopher c'est apprendre l'art de mourir*) y el uso que de él hizo Hamlet, sin alterarse, sin cambiar las aprensiones de su vida; quien no contemple el cuarto en que se mueve, o a quienes llaman a la puerta, de un modo sutil y radicalmente diferente, ha leído tan sólo con la ceguera de la visión física. ¿Puede leerse *Anna Karenina* o Proust sin experimentar una nueva flaqueza o algún cambio en el complejo nudo de nuestros sentimientos sexuales?

Leer bien es aceptar grandes riesgos. Es volver vulnerable nuestra identidad, nuestro autodomínio. En las primeras etapas de la epilepsia acace un sueño característico; Dostoyevski lo narra. De algún modo, uno se libera del cuerpo. Al mirar hacia atrás, se ve a sí mismo y siente un miedo súbito y enloquecedor. Otra presencia va entrando en nuestra persona, y no existe vía de retorno. Al sentir este miedo, la mente busca a tientas un despertar violento. Así debería ser cuando empezamos una obra mayor de la literatura o de la filosofía, de la imaginación o de la teoría. Puede poseernos tan completamente que quedemos, por un momento, temerosos de nosotros mismos y en un reconocimiento imperfecto. Quien haya leído *La metamorfosis* y pueda mirar a su espejo con firmeza, será capaz en un sentido técnico de leer lo impreso, pero es analfabeto en el único sentido que importa.

Porque la comunidad de valores tradicionales está destrozada, porque las palabras mismas han sido retorcidas y abaratadas, porque las formas clásicas de la exposición y la metáfora retroceden ante modas complejas y transitorias, el arte de la lectura, de la verdadera erudición, debe ser reconstruido. Es deber de la crítica literaria el ayudarnos a leer como seres humanos completos, con el ejemplo de la precisión, el miedo y el deleite. Comparada con el acto de la creación, la tarea es secundaria. Pero jamás ha valido tanto. Sin ella, la misma creación podría caer en el silencio.