



George Steiner
Necesidad de música.
Artículos, reseñas, conferencias

sel., trad. y pról. Rafael Vargas Escalante
(México: Grano de Sal, 2019)*

por
Yael Bitrán Goren**

En 2009 George Steiner cumplía 80 años. En esa ocasión se publicó un texto de Lee Siegel en el *New York Times* titulado “Our George Steiner Problem—and Mine”.¹ Es una reseña del libro que reúne los artículos de Steiner publicados en el *New Yorker Magazine*, que incluye 28 de los 134 artículos que vieron la luz en esa revista.² El autor resume el com-

plejo carácter del que se podría llamar “genio de nuestros días”. El prodigiosamente erudito y longevo Steiner tuvo una vida más que de novela, al escapar siendo niño del nazismo junto con su familia y, más adelante, moviéndose como pez en el agua por los centros académicos más prestigiosos de Europa y Estados Unidos. Steiner, quien desde hace varias décadas residía en Inglaterra, era un ciudadano del mundo, al que con dificultad se podría identificar con un pasaporte, en su caso estadounidense. Un ser imposible de encasillar y por naturaleza controversial. Un *polymath* (término que se empezó a usar ya en el siglo XVII proveniente del griego *polymathēs*: “el que ha aprendido mucho”), así le llaman en inglés, lo que puede traducirse inexactamente como “erudito”. En efecto “un problema”, y, en este caso también “nuestro problema”.

Steiner era, como ha sido señalado, una especie de sabio al estilo renacentista que parecía haber leído todo lo que puede leerse de la cultura letrada occidental. O, más precisamente, de la “alta” cultura occidental, de la cual se convirtió en un verdadero bastión. Su erudición era una cátedra deliciosa y, a la vez hoy, en pleno siglo XXI, agrisulce, o “pedante”, como también ha sido calificada. Al leerlo, al hablar de él, estaremos siempre, como en el artículo del *New York Times*, moviéndonos desde una admiración sin reservas, ante la presencia de un maestro incuestionable, con una sensación de incomodidad: su paso sin

* Texto recibido el 20 de diciembre de 2019; aprobado el 20 de abril de 2020; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2020.117.2737>

** La doctora Bitrán Goren es investigadora titular en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes (CENIDIM).

1. Lee Siegel, “Our George Steiner Problem—and Mine”, *The New York Times*, 12 de marzo de 2009, consultado el 19 de diciembre de 2019 en, <https://www.nytimes.com/2009/03/15/books/review/Siegel-t.html>.

2. *George Steiner at The New Yorker*, New Directions Paperbook (Nueva York: New Directions, 2009).

esfuerzo desde Pitágoras, Aristóteles y Dante hasta Friedrich Nietzsche y León Tolstói es, por un lado, su virtud mayor y quizá su “vicio irritante”, como dice Siegel en su artículo.³ Asimismo, Siegel señala el hecho de que Steiner ha sido criticado por cierta ligereza e inexactitud, incluso errores, en sus citas, aunque eso sería lo de menos. Hay también quienes lo admiran de manera incondicional —¿cómo no hacerlo!— a lo largo de sus decenas de libros iluminadores sobre los temas más diversos. A mí, en mi faceta de traductora me marcó definitivamente con su libro *Después de Babel*.⁴ Ha sido también uno de los pensadores más importantes sobre el holocausto y el mundo postholocausto. Steiner se enfocó en el poder del lenguaje:

Central to everything I am and believe and have written is my astonishment, naïve as it seems to people, that you can use human speech both to bless, to love, to build, to forgive and also to torture, to hate, to destroy, and to annihilate.⁵

Pero el libro que reseño en esta ocasión es sobre música. Esto nunca se había hecho con anterioridad. Es un libro que reúne textos de diversa naturaleza que Steiner escribió a lo largo de los años sobre su más adorada disciplina. Steiner era un verdadero melómano, amante pasional e intelectual de la música, de nuevo, de la música de Occidente, de la música que hoy llamamos de concierto, de todas

las épocas: desde Gesualdo a Webern, desde la música más cerebral y abstracta, hasta las óperas de Verdi y de regreso.

Sorprende sobremanera enterarnos que Steiner no sabía leer partituras ni tocar un instrumento, como lo menciona Rafael Vargas Escalante en su presentación, pues sus críticas musicales son, en todo el sentido de la palabra, especializadas. Se había familiarizado hasta tal punto con la jerga académica musical, que la usaba, en la mayor parte, con gran desenvoltura y pertinencia. Además de aderezarla generosamente con su inacabable caudal de cultura general, de la que carecen la inmensa mayoría de los críticos musicales de oficio, y si la tienen, no alcanzan ni de manera remota la profundidad y extensión de la de Steiner.

Steiner atisbó la riqueza que representaba tener toda la música al alcance de la mano ya en 1960, cuando la industria discográfica disparó su producción y podía oírse en la comodidad del hogar a Gesualdo y a Schoenberg, y encontrar conexiones entre ellos (el ejemplo es de Steiner). El autor no podía ni imaginar lo que sería el internet en el campo de la accesibilidad de todo tipo de música, literalmente al alcance de los dedos. Al parafrasear la idea del “museo imaginario”,⁶ que se había logrado gracias a la cámara y la reproducción de imágenes, Steiner propone la de “la sala de conciertos imaginaria”, aquella que a placer construimos en casa.⁷ Pero ¿a qué precio? La trivialización y descontextualización de las obras musicales es evidente en este contexto. Misas, óperas, réquiems escuchados en la

3. Siegel, “Our George Steiner Problem”.

4. George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013).

5. D. J. R. Bruckner, “Talk with George Steiner”, 2 de mayo de 1982, consultado el 19 de diciembre de 2019 en, <https://www.nytimes.com/1982/05/02/books/talk-with-george-steiner.html>.

6. El término proviene del libro de Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, ed. rev. (Oxford: Oxford University Press, 2007).

7. “Una sala de conciertos imaginaria”, en *Necesidad de música*, 31-35.

cocina, o el baño, o la sala de estar. Me identifico con este señalamiento de la descontextualización, pero en otro sentido, como cuando se interpretan obras sacras en teatros modernos, con ejecuciones impecables que apuntan a una perfección que nunca se esperaba de las mismas en sus contextos religiosos, en un silencio sepulcral que jamás se obtenía en las iglesias, sacándolas de contexto, de acústica, de significación. Y lo mismo pudiera decirse de ciertos tipos de música tradicional, sacada de sus contextos ligados al calendario ritual, que se graban y se escuchan fríamente en un disco, en el cual ya no vemos, no olemos, no probamos, etcétera.

Pero, ¿hasta dónde se debe llevar este argumento? Cuando Steiner escribe:

El adiós de Lohengrin no se creó para ser escuchado a las nueve de la mañana mientras se recogen los platos del desayuno. La misma carencia de condiciones adecuadas afecta la audición de la música de cámara, las partitas para violín o violonchelo solo de Bach, *El clave bien temperado*, los últimos cuartetos de Beethoven o el Quinteto en do mayor de Schubert son composiciones de absoluta excelencia e inmensa complejidad (33-34).

Steiner habla, claro, de la Música con mayúscula, no de las músicas, con minúsculas y en plural. Al leer esto, nuestra sensibilidad posmoderna se pregunta sobre la posibilidad de los múltiples significados y contextos de las músicas. ¿Por qué no lavar platos con una ópera? ¿o trapear la sala con una sinfonía? ¿o preparar la comida con una misa? ¿o tender las camas con un huapango huasteco? Si la música es la única que realmente puede hablar sobre la música, como lo defiende Steiner, pues las palabras serán siempre un páligo, insuficiente e incluso érroneo retrato

de lo que la música quiere decir, ¿no podremos acaso escucharla “hablar” en contextos independientes, “descontextualizados”? Más allá de esto, la resignificación y recontextualización de los fenómenos musicales —debo aclarar, casi 60 años después de que Steiner escribiera ese texto— se ha vuelto casi infinita. Hoy podemos escuchar *remixes*, *mash-ups*, citas textuales de una obra en otra en las que los géneros se atraviesan y se desdibujan con toda intención, y esto ya no es un sacrilegio. La (geo)localización se ha vuelto (casi) irrelevante, y la nacionalidad y origen de la música también. Las máquinas pueden producir ejecuciones tan sublimes que no nos daríamos cuenta de que fueron interpretadas por circuitos y no por un esforzado ser humano. Es verdad, como señala el autor, que la gente toca mucho menos instrumentos que antes; hoy, además, existe una especie de analfabetismo de quienes oyen música, pero no la escuchan. No obstante, se podría decir que la ubicuidad de la música, de todo tipo, ha dado pie a una especie de democratización del fenómeno musical nunca antes vista, así como su masificación, con todos los valores positivos y negativos que pudieran asociárseles. Se percibe también en la cita la nostalgia en Steiner por aquella música profunda, genial en sus contextos tradicionales de ejecución y escucha. Es éste un universo perdido, que pervive hoy en pocas personas, pero, a pesar de las más ominosas predicciones, las salas de concierto siguen llenándose y el amor por la(s) música(s) —y su necesidad— no ha disminuido un ápice.

La poesía y la literatura aspiran a la música, es un *motto* de Steiner. Este libro podría llamarse también “nostalgia por la música”:

La imagen misma y los emblemas de la poesía delatan la persistente nostalgia por la música.

Cuando identificamos el acto de la creación poética con Orfeo, cuando representamos al poeta y a su musa sosteniendo una lira (¡no una pluma!), cuando dividimos las epopeyas en “canciones” y “cantos”, cuando hablamos de “armonía”, “cadencia” o “voz” respecto de un estilo literario: en cada caso rendimos homenaje inconsciente al papel de la música en la conciencia, en la imagen especular, de la literatura.⁸

Steiner trae a colación la nostalgia irredimible que caracteriza a las letras escritas por la condición musical. Le inquieta que el idioma inglés y la música se hayan alejado después del siglo XVII, la lírica isabelina y la composición vocal inglesa de la época. Ve un vacío, desde Henry Purcell hasta Benjamin Britten, en esa alianza. La ópera es uno de los géneros sobre los que Steiner más escribió y reflexionó: Giuseppe Verdi, Johann Strauss, Richard Wagner, Arnold Schoenberg, entre otros. Esto le permitió siempre construir eruditas relaciones entre los escritores de los libretos y las óperas, y, en general —como en su disertación sobre una reseña de la biografía de Verdi escrita por Vincent Godefroy—, señalar el vínculo entre el espíritu literario y la música en la ópera, en este caso Shakespeare, o más bien el espíritu shakespeariano, y Verdi, más allá de las óperas que explícitamente usan obras shakespearianas en sus libretos. Con ello, Steiner aprovecha para demostrar, como se percibe a lo largo de todo el libro, no sólo su erudición literaria —su profundo conocimiento de Shakespeare—, sino su avasallador conocimiento operístico que le permitió relacionar con facilidad literatura y ópera, en este y en otros casos a lo largo de esta compilación de textos, en la rutilante como breve reseña: “El

genio dramático de Verdi” (155-161). Sobre la ópera moderna hay un texto breve, que es una verdadera joya, sobre la *Lulu* (estrenada en 1937) de Alban Berg. El autor relata que al estarla escribiendo alguien le preguntó por qué iba a hablar de una ópera tan desagradable. Y, en efecto, la obra está llena de todo lo repulsivo del ser humano, “agresión sexual, chantaje, suicidio, perversión, todo recortado contra una casi ininterrumpida corriente de ironía y profunda desolación moral”.⁹ A lo que Steiner contestó:

Alban Berg parece decirnos algo como esto: si es que han de componerse nuevas óperas en este siglo, si van a producirse en nuestro tiempo, por lo menos deben ser tan maduras, tan adultas, tan rigurosas en su contenido intelectual, en su psicología, y tan audaces en su elección de escenas y personajes como las grandes novelas modernas, las grandes obras de teatro y las grandes películas que son parte entrañable de nuestra manera de sentir e imaginar. Cuando Pierre Boulez, quien dirigió por primera vez *Lulu* completa hace dos años [1981] en París, calificó la obra como “casi la única gran ópera moderna”, creo que pensaba en este desafío y en la manera en que Berg lo encaró. En su *pathos* heroico, en su *pathos* lírico, la gran obra maestra de Berg, *Wozzeck*, es todavía una ópera del siglo XIX. La “antipática”, la insoportable *Lulu* pertenece intensamente a nuestro tiempo.¹⁰

Textos notables, contenidos en el libro, son las notas al programa que escribió Steiner para la ópera *Moses und Aron* de Schoenberg, que se estrenó en el Covent Garden en Londres, el 6

8. “La lira y la pluma”, en *Necesidad de música*, 141-142.

9. “*Lulu*, vampiro devorador de hombres”, en *Necesidad de música*, 61.

10. “*Lulu*, vampiro”, 62.

de junio de 1965. Con una reflexión filosófica, humanística, artística, literaria nos introduce, mucho más allá de lo que se espera del género, al complejo universo de esta obra. Para Steiner, es el *sumum* de la ópera moderna, difícilmente superable. Es una ópera sobre la posibilidad de hacer ópera, y a la vez una paradoja: un grito de silencio. El drama mismo de Schoenberg estriba en la posibilidad o no de hacer ópera en un mundo de posguerra. Es un drama humano entre Moisés y Aarón, imbuido en el propio drama de Schoenberg, el cual se encuentra inmerso en el radical acto de la introducción del dodecafonismo. El texto está tejido con alusiones a Franz Kafka, Paul Klee, Miguel Ángel, Søren Kierkegaard, Ludwig Wittgenstein, Theodor Adorno y Sigmund Freud, y en lo musical Gustav Mahler, Verdi y Wagner, Leoš Janáček, Alban Berg e Ígor Stravinski, entre muchos otros. La ópera inconclusa de Schoenberg con su propio libreto (sólo terminó dos de los tres actos) es considerada su obra maestra. Las 16 hojas (en la versión de este libro) de interpretación de la obra la dotan de luces y sombras, de profundidad y densidad, integrándola en las altas esferas del pensamiento y el arte modernos. Modernista, diríamos. Que combina canto —*Sprechgesang*— y habla, todo en el contexto del dodecafonismo. El texto de Steiner, acorde a la obra que trata, es insuperable.

Steiner reseñó varios libros de ediciones de memorias o vidas de compositores como Anton von Webern, Dmitri Shostakovich, Franz Liszt y antologías de cartas; en este último campo de Wagner o Beethoven. Le incomodaba, a ratos, ver en esas cartas a los hombres mundanos: un Beethoven “irascible, pendenciero y con frecuencia patético”,¹¹ desesperado por conseguir dinero e impaciente

con su alrededor por la imperfección que su altivez encuentra. Pero, a la vez, nos hace ver cómo la vida de Wagner corría a la par que su obra y la segunda se ilumina por la primera. De ningún modo mojigato, Steiner se asoma a la androginia del compositor y a sus relaciones con mujeres; sin perder la profundidad, el autor no deja nunca de lado el humor cuando reseña a estas figuras señeras de la historia de la música a partir de sus cartas. De algún modo, Steiner nos lleva a perdernos en sus propias y fascinantes cavilaciones, especie de reescritura o escritura más allá de los libros que reseña.

La “invención” de este libro por Rafael Vargas Escalante es una idea digna de celebrarse. Haber rastreado con ojo detectivesco estos textos, que desde muy distintas fuentes cantaban a coro, tiene un enorme mérito. Es un gran mérito del mismo Vargas Escalante haberlos traducido con cariño, diligencia, *expertise* y paciencia, hecho que agradecemos los musicólogos, pero que también apreciarán los melómanos. He de señalar el gran tino de la editorial Grano de Sal, y su siempre visionario director, Tomás Granados Salinas, al haber prestado su industria a tan loable empresa. Una observación, por si se considera una segunda edición: hubiera deseado que cada artículo mostrara la referencia original a pie de página en vez de remitirnos a un listado final que no trae la correlación título en inglés y título traducido, lo que hace algo engorrosa la búsqueda.

En el exquisito texto *Mysterium tremendum* en este libro (103-114), Steiner se pregunta si la música puede callarse, si la música puede negarse a sonar, partiendo del hecho de que los tres mitos más conocidos de la Antigüedad clásica de la música son terriblemente crueles: Apolo y Marsias, las sirenas y el mito de Orfeo. Muertes salvajes, ¿e injustas?, los atraviesan. De ahí a Hitler y

11. “Elleón en su cubil”, en *Necesidad de música*, 149.

la música en el nazismo hay un paso breve que Steiner da decidido. La música no se calló, no dijo que no: mientras Walter Gieseking tocaba su ciclo Debussy en Múnich,

los trenes llenos de pasajeros iban directo al exterminio de Dachau. Gieseking no tocó notas equivocadas. El misterio permanece, dice Steiner.