

der el habla diario de la libertad. Además la hablamos, todavía hoy, con malestar y sin una confianza seria en su validez.

A pesar de todo esto, no obstante, el estar en el campo no era para nosotros —y cuando digo “nosotros” pienso en los intelectuales sin fe y no comprometidos en ninguna doctrina política— algo del todo sin valor en lo que al espíritu se refiere. Pues hemos llevado con nosotros la certeza, irremovible para el futuro, de que, de hecho, el espíritu es, en su alcance más amplio, un “ludus”, y de que nosotros no somos, mejor dicho no hemos sido, antes de entrar en el campo, nada más que “homines ludentes”. Con esto hemos perdido tanta arrogancia, tanta vanidad metafísica, pero también tanta alegría ingenua del espíritu y tanto sentido ficticio de vida. En su último libro (*Les mots*) Jean Paul Sartre ha escrito en un pasaje que ha necesitado treinta años para deshacerse del idealismo filosófico tradicional. En nuestro caso, eso puedo asegurar, sucedió más rápidamente. Unas pocas semanas en el campo bastaban para efectuar este desencanto del inventario filosófico, mientras que otros espíritus, tal vez mucho más talentosos e ingeniosos, tienen que luchar por ello durante toda su vida.

En fin, me atrevo a decir que hemos salido del campo de Auschwitz, no más sabios, ni más profundos, pero sí más prudentes. “El ingenio profundo nunca ha iluminado al mundo, el ingenio sagaz ha penetrado más profundamente en el mundo”, ha dicho una vez el viejo Arthur Schnitzler.²⁸ Adquirir ésta prudencia no era en ninguna parte tan fácil como en el campo, especialmente en el de Auschwitz. Si todavía puedo citar algo, y otra vez de un austriaco, entonces quisiera mencionar una frase de Karl Kraus,²⁹ pronunciada durante los primeros años del Tercer Reich: “La palabra se durmió para siempre al despertarse aquel mundo”. Esto lo ha dicho, sin embargo, en defensa de esta “palabra” metafísica, mientras que nosotros los ex prisioneros del campo tomamos la sentencia de su boca y la pronunciamos otra vez, pero con escepticismo contra esa “palabra”. La palabra siempre expira donde una realidad reclama el dominio total. En nosotros expiró hace mucho, y ni siquiera nos ha quedado el sentimiento de tener que lamentar su fallecer.

²⁸ Poeta austriaco (1882-1931).

²⁹ Crítico austriaco de la cultura (1874-1936).

LA TRINIDAD FAUSTICA

Por LUDWIG SCHAJOWICZ

Flectere si nequeo Superos, Acheronte movebo.
(Si no me es posible doblegar a los dioses,
agitaré el mundo subterráneo.)

SIGMUND FREUD

El hombre, como puro ente de razón, despojado de todo lo así llamado animal, del impulso a la oscuridad, no sería en modo alguno un ángel: sería, con mucho, más bien lo contrario.

KONRAD LORENZ

SOLEMOS considerar a *Fausto* como la obra cumbre de la literatura alemana, que nos ofrece, en la figura de su protagonista, un símbolo de la perpetua insatisfacción del hombre y de su siempre renovado esfuerzo por penetrar los arcanos de la vida. Sin embargo, ya en el siglo pasado ciertos autores habían mostrado su desacuerdo con la difundida opinión de la ejemplaridad del héroe de Goethe. Pero tales objeciones quedaron ahogadas en el desmesurado entusiasmo que ha despertado siempre esta obra. Ahora bien, en los últimos treinta años han logrado por fin dejarse oír algunas voces críticas tratando de desentrañar la verdadera intención que tuvo Goethe al escribir su *Fausto*.

En 1933 apareció el penetrante libro de Wilhelm Böhm titulado *Fausto, el no fáustico*, donde se pretende demostrar que Goethe, lejos de haber querido plasmar en su obra una figura paradigmática del hombre occidental, ha escrito no una tragedia sino una sátira destinada precisamente a destruir la falsa imagen que tiene

de sí mismo su protagonista. Fausto queda de esta manera desmascarado como un irresponsable *Tatmensch* que no se detiene ni ante el crimen en su voraz deseo de nuevas sensaciones.

La tesis de Böhm hizo que se tambaleara la generalizada concepción de Fausto como encarnación de la perfectibilidad humana, interpretación que se había convertido en una especie de "ideología" del burgués alemán, para quien la gracia divina sólo merecía descender sobre aquel que sabía, por su parte, arreglarse las cosas en este mundo obedeciendo al implícito lema de "Ayúdate, que Dios te ayudará". Y así parecía probarlo, en efecto, la salvación de Fausto al final de la obra, salvación que correspondía, según este criterio, al remate de una gradual autorrealización y en manera alguna a una gracia inmerecida.

Pero la teoría de Wilhelm Böhm, reafirmada en otro libro suyo titulado *Nueva interpretación del "Fausto" de Goethe*, publicado poco después de la última guerra, vino a dar al traste con la solución optimista de la problemática que nos plantea la figura de Fausto, pues Böhm abrió además la marcha para otras incursiones en este tema y, roto el silencio del "Imperio de Mil Años", pronto surgieron nuevas especulaciones sobre el carácter fáustico y análisis más agudos de la obra maestra de Goethe. Del lado de los católicos aparecieron sugestivos enfoques, como los de Ernst Beutler y Reinhold Schneider, quienes, colocándose en una perspectiva ético-religiosa, se sumaron a un grupo de exégetas del *Fausto* de Goethe, que habían sido estimulados también por la famosa novela de Thomas Mann —*Doctor Faustus*— donde el legendario personaje, modelado según la figura de Nietzsche, es finalmente condenado, y con él, implícitamente, toda la nación alemana, tan propensa a convertir las ideas de sus grandes hombres en armas ofensivas.

No hay que decir que el impacto catastrófico de la Segunda Guerra Mundial impulsó asimismo a algunos germanistas, entre los que se destaca Eric Heller, a revisar la interpretación idealista y tradicional de *Fausto*. Se tomó entonces en cuenta, bajo una nueva luz, no sólo la inevitable remodelación del personaje central a través del largo período de su elaboración (casi sesenta años) sino también la ambigüedad de ciertos términos empleados por Goethe para caracterizar esta figura, a lo que nos referiremos más adelante.

Pero a todos estos críticos, abiertos o encubiertos, arrojados o pudibundos, se les había adelantado Bertold Brecht, con su usual inspiración satírica, en la extraordinaria pieza teatral que tituló *La Santa Juana de los mataderos*. En la primavera del año 1959 asis-

tí, en Hamburgo, a su estreno en el Schauspielhaus dirigido por el notorio actor y *régisseur* Gustaf Gründgens. De manera que la obra fue representada por primera vez casi treinta años después de haber sido escrita, ya que el único intento de llevarla a escena con anterioridad —en 1933, en la ciudad de Darmstadt— se vio frustrado cuando las autoridades prohibieron que se realizara el espectáculo. Y así tuvo que pasar más de un cuarto de siglo para que al fin fuera conocida por el público.

En 1959 la actualidad de su mensaje socialista y revolucionario había pasado. Alemania no sólo se había recuperado de sus heridas de guerra sino que, por añadidura, la bonanza y la prosperidad —el "milagro de la economía de Erhardt"— parecían acompañar todas sus empresas de reconstrucción nacional. Además, Brecht había situado su obra en Chicago y había tomado como tema la crisis de la sociedad norteamericana en 1929 —que, naturalmente, había repercutido también en Europa—, pero esto era ya historia pasada y, por lo visto, nadie podía sentirse aludido con las invectivas del poeta, particularmente mordaces en esta pieza. Sin embargo... la actitud del público que asistió a su tardío estreno en Hamburgo fue, a todas luces, curiosamente ambivalente. Pude notar, durante la representación, que la obra interesaba mucho a los espectadores, pero al final de los actos advertí cierta resistencia en el aplauso —cohibido, casi diría "forzado"— con que se premió la labor de los actores y del poeta, a la sazón recientemente fallecido. No me fue difícil adivinar que, pese a la inactualidad aparente del tema, la suspicacia del público había descubierto su validez suprahistórica, dándose cuenta de que esta pieza no se limitaba a denunciar los estragos morales que fueron causa y secuela de la depresión norteamericana. Junto a los especuladores de los monopolios y de los "trusts" de 1929, que allí se ponían en la picota pública, bien podía, en efecto, encontrarse ese mismo público de burgueses acomodados y satisfechos de la segunda posguerra, precarios representantes de la decantada cultura alemana.

Si ustedes conocen esta pieza recordarán que hay en ella pasajes enteros en los que Brecht parodia el *Fausto* de Goethe y *La doncella de Orléans* de Schiller. Naturalmente, para darse cuenta cabal de estas alusiones irónicas hay que acudir al texto original. Cada alemán medianamente culto reconoce inmediatamente en esas estrofas la cadencia peculiar de Goethe o de Schiller, que Bertold Brecht imita aquí con singular habilidad. Brecht parecía querer herir a propósito las más sacrosantas veneraciones, pues *La Santa*

Juana de los mataderos, parcialmente escrita en verso, tiene también pasajes que remedan escenas de una tragedia shakespeariana (y debo añadir, de paso, que Shakespeare ha sido siempre considerado por los entusiastas alemanes como un poeta “propio”). No es ésta la única vez que Brecht utiliza la técnica de la parodia para mostrar la coincidencia de ciertas situaciones arquetípicas que se repiten en la historia y que la literatura ha plasmado de tal suerte que nos resulta difícil determinar si es la vida la que imita al arte o el arte el que imita a la vida.

En la escenografía que Theo Otto concibió para esta obra se trató de interpretar también las consignas de Brecht, por ejemplo: al presentarse el edificio de la Bolsa, ante el cual discuten ganaderos y matarifes, como la aparatosa imitación de un templo griego. Con esto se pretendía denunciar el ridículo exhibicionismo del hombre moderno, que se complace en disfrazar pomposamente su riqueza, su vanidad y hasta los vulgares —a veces siniestros— instrumentos de su codicia con una máscara que pretende ser bella y espiritual, como lo muestran los numerosos “pastiches” del siglo pasado: esos falsos palacios renacentistas, esas fachadas neoclásicas o más bien pseudoclásicas que ostentaban con orgullo los barrios residenciales de nuestras grandes ciudades. Ya entonces Adolf Loos, el gran arquitecto y crítico de arte, había declarado que el mero ornamento es siempre un crimen, pero a través de la obra de Brecht nosotros descubrimos, además, los secretos móviles de esta tendencia, que aparentemente sólo se debe a un mal gusto inofensivo. La Bolsa de la Carne como un templo: he ahí un símbolo de la degradación de la cultura de una sociedad totalmente metalizada, cuyos representantes, en esta obra, citan —a veces textualmente— a Fausto, esperando que, a semejanza del personaje de Goethe, ellos serán también finalmente salvados porque se han “afanado siempre”... Desde luego, esta es la caricatura brechtiana de Fausto o, más bien, de los que se identifican con él al adoptar la ideología del “alma dual” para justificar sus miserias y flaquezas. Ustedes recuerdan que en el Primer Acto de la obra de Goethe, Fausto le confiesa a Wagner: “Dos almas ¡ay! residen en mi pecho. Una pugna por separarse de la otra; la una, con órganos tenaces, se aferra al mundo en un rudo deleite amoroso; la otra se eleva violenta del polvo hacia las regiones de sublimes antepasados”...¹ A este pasaje se refiere

¹ Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
die eine will sich von der andern trennen;
Die eine hält in derber Liebeslust

Brecht al finalizar su *Santa Juana*, cuando hace decir al Coro: “Hombre: dos almas moran en tu pecho. No procures elegir una de ellas, puesto que debes tener las dos... Guarda el alma elevada, guarda el alma baja; guarda la grosera, guarda la noble, guarda las dos”.² Se entenderá el sacudimiento nervioso, el “shock” que esta técnica de desenmascaramiento tenía que producir en el público; era como una bomba terrorista lanzada contra el auditorio, una bomba que hacía añicos el esquema idealista de la “doble alma”, tan caro a los alemanes.

Quizás fue una mera coincidencia que, además de *La Santa Juana de los mataderos*, se representara en Hamburgo, durante aquella temporada, la Primera Parte del *Fausto* de Goethe, dirigida también por Gründgens. Casi siempre se suele eliminar, cuando se pone en escena esta obra, el Preludio en el Teatro, que Goethe consideró como parte de la representación misma, pues con él se intenta ironizar la totalidad de la pieza, basada en la idea tradicional del *teatrum mundi*. La estructura de este género alegórico implica que el protagonista representa la Humanidad, mientras que el punto de referencia de la acción principal está fuera de ella. Dios mismo parece observar el espectáculo que el mundo le ofrece para descubrir la verdadera índole del hombre, puesto así a prueba, a semejanza del Job del Antiguo Testamento. Pero existe una diferencia: pues en *Fausto* no es el hombre el que tiene fe en Dios sino Dios el que tiene fe en el hombre al hacer su apuesta con Mefisto.

Hay, pues, en el *teatrum mundi* una neta separación entre la acción de marco, en que Dios aparece, y la acción interna, en que *everyman* actúa. Mas en *Fausto* no solamente tenemos el Prólogo en el Cielo —escena para la cual Goethe se ha inspirado, sin duda, en la apuesta de Dios con el Diablo del Libro de Job— sino que este Prólogo es, a su vez, relativizado —y esto quiere decir aquí des-sacralizado— al estar precedido por aquel otro marco en el que se prepara una función de teatro. Todo no es más que un juego —pa-

Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.

² Mensch, es wohnen dir zwei Seelen
In der Brust!
Such nicht eine auszuwählen
Da du beide haben musst.

.....
Halte die hohe, halte die niedere
Halte die rohe, halte die biedere
Halte sie beide!

rece decirnos Goethe—inclusive el Cielo, con su Dios tan humano y sus Arcángeles, que deben fijar “las apariencias con pensamientos duraderos”.

El Preludio en el Teatro es, pues, el marco profano que sirve, entre otras cosas, para distanciar al público del entero espectáculo que ha de presenciar; sin este Preludio el *Fausto* sería una especie de auto sacramental, lo que ciertamente no fue la intención de Goethe. Y tengo que añadir que, por mi parte, me parece indispensable para la justa interpretación de la obra tomarlo en cuenta, como lo hizo Gründgens en su versión escénica. Esto vino a confirmar una teoría hasta entonces sólo esbozada en mi mente: la de la trinidad fáustica constituida por el Director, el Poeta Dramático y el Gracioso del Preludio, asimilados después a las figuras del Señor, de Fausto y de Mefistófeles respectivamente. De acuerdo con la intención de Goethe, asignó Gründgens estos papeles a tres actores, que interpretaron: uno al Director y luego a Dios, otro al Poeta y después a Fausto, y otro, en fin, al Gracioso y, más tarde, a Mefistófeles.

Goethe nos ha dado numerosas claves para identificar los personajes del marco profano, es decir, del Preludio en el Teatro, con los personajes del Prólogo y de la Tragedia propiamente dicha; por ejemplo, al emplear la palabra alemana *Knecht*: siervo, aplicada indistintamente al Poeta en el Preludio y a Fausto en el Prólogo en el Cielo. Recuerden que, ante las exigencias del Director de escena, que quiere presentar al público una acción amena y entretenida, se rebela el Poeta diciendo: “*Geh hin und such dir einen andern Knecht!*” (“¡Anda a buscarte otro siervo!”). Y cuando en el Prólogo en el Cielo Dios autoriza a Mefistófeles a tentar a Fausto, se refiere a este último como a su “siervo” (“*Meinen Knecht!*”), a pesar de que Fausto lo sirve sólo en medio de su turbación y de su error, pues “Yerra el hombre mientras se afana”: “*Es irrt der Mensch so lang er strebt*”.

Diré que el Señor concebido por Goethe no es el “amo” en virtud de la autoridad que ejercen sus mandamientos; él es el amo por representar la vida creadora como tal, y Fausto no es el “siervo” por obedecer los mandamientos expresos de Dios sino por su esfuerzo de integrarse al ritmo de la vida cósmica. Fausto, siendo como es, inclusive renegando de ese Dios que conoce nuestra tradición, preserva su identidad y, por lo tanto, *c o m p l a c e* a Dios. Parece paradójico y sin embargo el contenido de la obra prueba que ésta ha sido la intención de Goethe. Fausto pasa por distintos ámbitos

de la vida: amor, política, arte, aspiración a la belleza (búsqueda de Helena), proyecto de ingeniería, de hacer posible la expansión humana. Lo interesante es que Fausto fracasa en cada uno de estos ámbitos, y cada fracaso es una especie de muerte parcial, simbolizada por el sueño o el desvanecimiento, por la ceguera también. Todos esos son símbolos del naufragio del proyecto vital de Fausto; de esta manera podría afirmarse, con los existencialistas, que se da aquí una experiencia del ser y al mismo tiempo una experiencia de la nada.

En cuanto a Mefistófeles, su identidad con el Gracioso del Preludio nos viene dada, ante todo, en el nombre que para este personaje ha elegido Goethe: *lustige Person*, o sea, persona alegre, burlona, destinada en el teatro a hacer reír a los espectadores—el cómico, que decimos nosotros. Pero en alemán la raíz de este adjetivo—*lustig*—es el sustantivo *Lust*, que quiere decir *p l a c e r*. Y es precisamente el placer lo que Mefistófeles viene a ofrecerle a Fausto, como ya en el inicio de los tiempos, la que él llama su “prima”—la serpiente—se lo había ofrecido a nuestra madre Eva en el Paraíso. En la traducción alemana de la Biblia se dice que Eva transgrede la prohibición divina porque el árbol que habría de abrir los ojos a la primera pareja humana le parecía *lustig*, esto es: conducente al placer. Si Goethe llama, pues, al histrión *lustige Person*, está indicándonos que personifica el placer mismo—lo que los griegos llamaron *hedoné*. También a esta raíz pertenece el término latino *lascivus*, así como *lüstern* en alemán, sinónimos de concupiscente.

Que el Gracioso y Mefisto son uno, nos lo prueban también las palabras que Dios dirige a este último en el Prólogo en el Cielo: “Jamás odié a tus semejantes—dice el Señor—. De todos los Espíritus que niegan, el *burlón* es el que menos me molesta”. El burlón, o sea, el chistoso, el cómico, el arlequín, el que se ríe irreverentemente de las cosas serias y solemnes, el payaso o el bufón que se permite todas las licencias amparándose en la impunidad que le confiere su condición de loco (*fool*). Pensemos en las verdades que se atreven a decirle los bufones shakespearianos a sus amos: el buen sentido se disfraza allí, a menudo, de trapos multicolores, y en la desfachatada insolencia de estos *fools* se nos revela frecuentemente la cruda realidad. El Señor comprende la utilidad de este cínico personaje, y al dárselo a Fausto como compañero espera que lo incite y lo aguijonee, ayudándolo a salir de su letargo. Mefistófeles es, pues, el enviado de Dios, de un Dios que quiere impedir

que nos detengamos en las verdades supuestamente definitivas. La genuina actitud filosófica es la del hombre insatisfecho consigo mismo, que no espera su salud de la meta de su búsqueda, sino del buscar en sí. Lo esencial, aunque sólo entrevisto, nos libera —pasajeramente— de nuestra circunstancia obnubilante. La incertidumbre es el verdadero clima en el que se desarrolla la sensibilidad filosófica, pues la verdad no puede apresarse, ya que no es algo fijo y menos aún un dato, es decir, algo independiente de su articulación por la palabra humana. Así la verdad que creemos haber conquistado es el peor de todos los autoengaños.

Mefisto, lejos de ser un anti-Goethe, es a veces el espejo mágico en el que el poeta se contempla. Mitad *raisonneur*, mitad bufón shakespeariano —descendiente este último, a su vez, del “*Vice*”, el divertido villano de los *morality plays*—, se burla sin piedad de los “espectros” de la Filosofía, dejando traslucir el sarcasmo del propio Goethe al afirmar, en la Clásica Noche de Walpurgis:

Pues, donde espectros han acudido
es el filósofo bien recibido.
Para admirar con su arte a la gente
engendrará doce nuevos su mente”.³

Es evidente que entre Fausto y Mefistófeles existe una relación de complementariedad, una correspondencia que se establece ya desde el inicio de la tragedia con la escena del pacto, que los vincula como amo y siervo. Pero en este nexo descubrimos, además, una secreta consubstancialidad que se manifiesta en las funciones, casi siempre opuestas, que ellos se asignan a sí mismos: por ejemplo, en la mascarada de la Segunda Parte, en la que Fausto se presenta como Plutón, el dios de la riqueza, mientras que Mefisto aparece disfrazado de la Avaricia. También en el tercer acto, donde presenciemos el encuentro de Fausto con la Antigüedad Clásica, vemos a éste como el hombre ávido de belleza en tanto que Mefistófeles se ha convertido en Forkias —la extrema fealdad— que contrasta con la hermosura de Helena. En otros episodios, en cambio, Fausto y Mefisto trabajan, según lo estipulado en el pacto, como el amo que concibe proyectos y el siervo que los ejecuta, o sea, como el señor caprichoso que

³ Denn, wo Gespenster Platz genommen,
Ist auch der Philosoph willkommen.
Damit man seiner Kunst und Gunst sich freue
Erschafft er gleich ein Dutzend neue.

formula un deseo y el esclavo solícito que lo satisface aún a costa de vidas humanas. (Recuérdese, a este respecto, el episodio de Filemón y Baucis.)

Es en el Quinto Acto donde más se nota el estrecho lazo que los une. Fausto ha llegado a ser el feliz poseedor de fabulosas riquezas, cuya procedencia parece desconocer —o, más bien, pretende ignorar—, pero nosotros sabemos que esa gran fortuna de que disfruta se debe a las artimañas y a las piraterías de Mefistófeles, en cuya boca pone Goethe esta sentencia: “Quien tiene la fuerza tiene también el derecho. Se tiene en cuenta el qué y no el cómo . . .”⁴ Extrañas palabras proféticas, que sirvieron de lema, un siglo después, a los portavoces nazis: “*Recht ist was dem deutschen Volke nützt*”. (“Derecho es lo que conviene al pueblo alemán”). Fausto no quiere ensuciarse las manos; para eso está Mefistófeles que, no obstante, es su mano derecha . . . Y la historia parece repetirse en las protestas de inocencia de los grandes jefes de Hitler, que declararon después, haberse limitado a dar órdenes . . . (cuidando, naturalmente, que ninguna gota de sangre manchara jamás sus relucientes botas . . .). Tal parece como si tuviéramos que tomar en serio las palabras que Goethe, a manera de chiste, dirigió a Wieland: “No es el Diablo quien viene a buscar a Fausto sino Fausto quien va a buscar al Diablo”. De todas maneras, no debe ponerse en duda la profunda unidad que forman estas dos figuras plasmadas por Goethe. Pero de aquí a deducir que Fausto representa a Eros y Mefisto a Thanatos, no deja de ser una grosera simplificación, aunque para Freud mismo parezca ese último encarnar el instinto de destrucción, tal como se desprende de un pasaje de *El Malestar en la Cultura*.⁵ Desde luego, apenas podemos sustraernos a la tentación de ver en estos dos personajes la parte luminosa y la parte oscura de una misma realidad humana, o sea, de considerarlos como los dos aspectos de una sola figura. Dicho en otras palabras: Fausto sería, después de su pacto con el Diablo, la encarnación del entusiasmo (que siempre fracasa y siempre se renueva) y su antagonista sería la *skepsis*, el escepticismo, que le hace ver en cada caso, la esterilidad de sus iniciativas.

Pero, al decir “entusiasmo”, de repente nos asalta una duda: pues ¿quién es este dios que, según la etimología de esta palabra (*ἐνθουσιασμός*, poseído por un dios) ha tomado posesión de Fausto,

⁴ Man hat Gewalt, so hat man Recht.
Man fragt ums Was? und nicht ums Wie?

⁵ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo XIX: *El malestar en la cultura*. Santiago Rueda, Editor. Buenos Aires, 1955, p. 65.

ha entrado en su interior? No; el asunto es un poco más complicado y quizás sólo puede aclararse mediante una tesis que, partiendo de Freud, no se limite, sin embargo, a su dicotomía entre Eros y Thanatos. Pero no quiero anticipar demasiado mi teoría, sino simplemente señalar que hay aquí una problemática mucho más compleja de lo que a primera vista parece.

Lo cierto es que ya hoy no podemos seguir considerando la vida terrenal de Fausto como un ejemplo edificante, ni interpretar su actitud en el sentido de una progresiva autoliberación de las limitaciones humanas gracias a la expansión de su Eros; pero tampoco nos es dable ver en el socio del Diablo a un gran criminal que sólo se salva —como lo pretenden Beutler y Schneider— por la infinita misericordia divina.

Para Goethe, que se coloca más allá del bien y del mal no hay una salvación extramundana, y la idea de Dios, o más bien la experiencia de Dios de este “decidido no-cristiano” (son sus propias palabras) se acerca más a la que se refleja en la ética de Spinoza y en el concepto de la naturaleza de Lucrecio. Precisamente en esa *Diesseseitigkeit*, en ese “estar más acá”, se hace patente el humanismo de Goethe. Él mismo se describía como un *Weltkind* —una criatura del mundo— y sentía frente a profetas y filósofos una mezcla de ingenua curiosidad y de sonriente escepticismo. Seguramente había experimentado muchas veces algo semejante a su *Homunculus*⁶ —esa “criatura” de Mefistófeles— que no ha nacido aún sino es el mero deseo de vivir, y que, ávido de venir al mundo y no sabiendo cómo, fluctúa como una lucecilla entre dos filósofos en disputa —Thales y Anaxágoras—, que no pueden llegar a un acuerdo sobre el devenir del cosmos. Hay que rescatar, pues, el *Weltkind* que había en Goethe y renunciar a querer ver en su *Fausto* un ejemplo de literatura metafísica o un sistema de abstracciones poéticas como las que cultiva el bizantinismo filosófico de nuestra época. La mundanidad de Goethe, su inmanentismo, no es algo accidental en él sino un factor decisivo en su forma de vida y en su labor creadora. De hecho, Fausto es el Poeta en el Preludio en el Teatro y, como tal, un *homo divinans* por excelencia, al que ni siquiera la perspectiva de la gloria puede tranquilizar en su frenética búsqueda de un camino de trascendencia, que no sabemos si ha de ser una *tras-ascen-*

⁶ Aunque Wagner ha hecho ensayos alquímicos con la intención de producir a *Homunculus*, no ha tenido suerte; es sólo por la intervención de Mefistófeles que *Homunculus* —de hecho— despierta a la “vida”, si se puede dar este nombre a su existir artificial.

dencia o una *tras-descendencia*, para emplear una terminología acuñada por Jean Wahl.

En la escena del marco profano los tres personajes están plasmados de tal suerte que adivinamos la intención de Goethe de mostrarnos su cohesión al presentarnos tres aspectos de una misma realidad. A esta indisoluble unión entre el Director, el Poeta Dramático y el Gracioso la llamaremos, de aquí en adelante, la trinidad fáustica. Si Freud describe en sus estudios caracterológicos algunas creaciones literarias que sólo pueden explicarse consistentemente por una técnica de desdoblamiento de un personaje único —por ejemplo: Macbeth y Lady Macbeth— ¿por qué no habría de aplicarse un similar esquema a una obra como el *Fausto* de Goethe, que ya desde su punto de partida nos presenta tres figuras cuya complementariedad se nos hace patente en el hecho mismo de que ninguna de ellas puede existir sin las otras dos? La tarea que las une y, a la vez, las enfrenta pasajeramente, es precisamente el *logos* del acontecer del que vamos a ser testigos.

Con la palabra *logos* traduce Heidegger la reunión, que recoge lo disperso en un todo. Pero el *logos* de Fausto encierra también en sí el no-*logos*: lo irracional que le dio origen, o sea, el estrato inconsciente que se manifiesta aquí como la *locura* por la que aboga el Gracioso diciendo: “¡Dejad que se oiga la fantasía con todos sus coros: razón, inteligencia, sentimiento y pasión; mas, advertido bien: no olvidéis la locura!”⁷ Es decir, que para ser fecundo tiene el hombre que retornar al caos primigenio o, lo que es lo mismo, sobrepasar las fronteras de la racionalidad para que éste se produzca.

Federico Schlegel, en muchos sentidos un antepasado de Nietzsche, ha afirmado que “sólo aquella confusión, de la cual puede surgir un mundo, es un caos”.⁸ La locura del Gracioso representa, entonces, la elemental potencialidad del hombre que sirve para revitalizarlo por medio de la pasión. Como un lejano eco de la afirmación de Schlegel suenan las siguientes palabras del crítico de nuestra cultura Theodor Adorno: “Hoy es tarea del arte llevar el caos al orden”.⁹ Con esto quiere decir Adorno que únicamente deshaciendo lo hecho puede formarse en nosotros una nueva iniciativa y

⁷ Lasst Phantasie mit allen ihren Chören,
Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
Doch, merkt euch wohl, nicht ohne Narrheit hören!

⁸ Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente*. Kröner Verlag, Stuttgart, 1956, p. 109.

⁹ Theodor Adorno, *Minima Moralia*. Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951, p. 428.

recrearse un mundo. Los que defienden el orden imperante que, en la perspectiva del poeta, es la petrificación del *status quo* elevado al rango de una idea, los que creen en lo inmutable de un destino *apriori*, hacia el cual los seres humanos han de tender si quiere “salvarse”, verán en la concepción del Gracioso de Goethe, con su elogio de la locura, algo reñido con el supuesto “espíritu” de la obra.

Desde la perspectiva del tiempo, el histrión encarna el presente, el Poeta, que arranca del pasado, se proyecta en el porvenir, y el Director de escena actualiza lo que fue y lo que será, reconstruyendo en las tablas de su *teatrum mundi* el devenir de una acción que atraviesa las tres dimensiones de la temporalidad. El histrión, que es el presente, lleva en sí el elemento de la aniquilación de lo que fue —el principio de Thanatos, que luego encontraremos en Mefistófeles. Él es el soberano de un momento, el dios del instante fugaz, —*der Augenblicksgott*, para emplear una expresión de Usener. Su gloria no es duradera, como la del Poeta, sino que se desvanece al caer el telón: “La posteridad no teje coronas al comediante”, pudo decir Schiller (*Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze*). El Poeta en cambio, o añora un pasado irrecuperable o anticipa el futuro en luminosos colores. Y así es el insatisfecho Fausto, que al principio vemos lamentando el tiempo perdido en vanas cavilaciones y luego corriendo tras una ilusión y otra, que se desvanecen tan pronto están al alcance de su mano. El Director, por el contrario, como “realizador” del espectáculo, logra reconciliar, en un *hic et nunc*, la fragmentada realidad.

Comprendemos ahora por qué al pasar del Preludio en el Teatro al Prólogo en el Cielo, el Director se convierte en Dios, es decir, en el *logos* que recoge lo disperso en un todo, o, de acuerdo con el pensar teológico, en la realidad en sí. Comprendemos, igualmente, la metamorfosis del Gracioso en Diablo, que exterioriza su inconformidad por lo que considera una usurpación del caos por el cosmos: la vida orgánica. Y también entendemos que el Poeta, llegando a ser Fausto, se lamenta, desde el inicio de la tragedia, de su vano esfuerzo por enseñar a los hombres algo que él mismo no sabe, porque nada se puede saber. La transformación interior de Fausto es, en esta perspectiva, un nuevo esfuerzo de encontrar un sentido a la vida, sin el cual todo a su alrededor se tornaría absurdo. Pero ¿es esta pregunta misma por el significado de nuestra existencia —pregunta a la que no es posible dar una respuesta— el síntoma de una incurable enfermedad? Freud, al menos, así lo creía, al es-

cribir en 1937 a María Bonaparte: “En cuanto un hombre comienza a formularse preguntas sobre el significado y el valor de la vida está enfermo, pues objetivamente ni uno ni otro existen”.⁹

En el Preludio en el Teatro el Poeta anhela, precisamente, el estado que a Fausto va a tocarle experimentar: el retorno a su juventud, que él describe como “afán de verdad y goce de ilusión”: *Der Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug*. . . Dicho sea ahora entre paréntesis: Fausto no es un anciano al empezar la tragedia, como a veces se le suele representar para hacer más dramático el efecto de su transformación, cuando aparece, después de haber ingerido el brebaje de la bruja, como joven galán que corteja a Margarita. Fausto es un hombre maduro, pero joven aún, que sólo lleva diez años de fatiga docente, mas ahora ya está cansado, abatido y hastiado de su infructuosa búsqueda de la verdad. El pacto con el Diablo —o bien el filtro que éste le administra en la Cocina de las Brujas— sólo lo rejuvenece por dentro, haciendo que él se libere de su viejo y gastado corazón y emprenda una nueva vida. Él no puede cambiar de edad como ocurriría en un cuento de hadas, pero sí de vitalidad, tal como lo podemos experimentar todos alguna vez en el curso de nuestra existencia. Si la vida con los libros polvorientos le ha envejecido prematuramente al hacerle ver la esterilidad de todos sus esfuerzos, basta la mera imagen de la divina Helena, que Mefisto le muestra en el espejo mágico, para hacerle revivir hasta el extremo de que ahora en toda su actitud se manifiesta el ardor juvenil consumido al comienzo por su insatisfacción. La vejez de Fausto no es, pues, biológica, sino tan solo el síntoma de una conciencia desesperada que no cesa de preguntarse: “¿Qué he hecho de mi vida”? Precisamente Mefistófeles —o lo mefistofélico en él, que es lo mismo— le quiere hacer ver que la vida del hombre es, sobre todo, vida instintiva, y que lo demás —llamémosle “lo noble y elevado”— es una mera racionalización, la frágil superestructura de su fáctico existir. Fausto se da cuenta, al fin, de que la búsqueda del conocimiento *d e s v i t a l i z a* al hombre. La filosofía tradicional es incapaz de responder a las preguntas que nos interesan realmente, por lo tanto, el querer saber a toda costa esteriliza al ser humano. El hombre que investiga, el que trata de acumular conocimientos, pierde la vida, sobre todo porque es incapaz de *a c t u a r*. Es aquel que, en la perspectiva de Mefistófeles, “en su hartó precipi-

⁹ Sigmund Freud, *Epistolario (1873-1939)*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1963. Carta 20, p. 485.

tado esfuerzo salta por cima de los goces terrenos". Que esta no es una actitud pasajera en Fausto lo prueba el hecho de que todavía en la penúltima escena de la Segunda Parte, cegado ya por la *Sorge* (la Preocupación), no se da cuenta de lo que realmente pasa a su derredor. Cuando cree oír el ruido que hacen las azadas de los obreros al construir nuevos diques para detener el mar, lo que está escuchando, en verdad, es el ruido de los Lemures que están cavando su propia tumba. Se ve claramente la intención del poeta: nos muestra con ésto que toda la aspiración de Fausto, todos sus esfuerzos, han sido vanos.

Es interesante que Mefistófeles, que en el Preludio en el Teatro aparece como el histrión joven que ofrece al anciano Poeta su despreocupado arte vital, se designa después en la tragedia a sí mismo como viejo, lo que también podemos comprender a base de la estructura tripartita del ser humano. Mefistófeles, que encarna los instintos del hombre, —tanto lo sexual como lo sádico-masoquista o, para decirlo con Sigmund Freud, tanto Eros, en su forma rudimentaria, como Thanatos— representa pues, la antigua animalidad del hombre, lo subhumano que razona —un recurso poético— como si se pudiera demostrar y no sólo mostrar lo que pertenece, con pleno derecho, a la esfera primitiva de la existencia, o sea, en lenguaje freudiano, al ámbito del Id.

En cambio Dios —como Super-Ego— está presente en todas las escenas en las que Fausto se da cuenta de su fracaso, manifestándose sea como el Espíritu de la Tierra, sea como la Voz de lo Alto al final de la Primera Parte. Él es su vigilante conciencia moral, que le atormenta mostrándole sus límites y, si los traspasa, su culpabilidad, particularmente después de la tragedia de Margarita y en el último acto de la Segunda Parte, cuando se le aparece como la *Sorge*, cuya voz Fausto intenta vanamente acallar.

La vejez de Mefistófeles —como Espíritu de la negación opuesto a la afirmación de la vida— se debe, además, a su carácter cosmológico, o mejor aún: precosmológico, por ser anterior a la eclosión del mundo. Así lo afirma él mismo en su primer coloquio con Fausto: "Yo soy una parte de aquella parte que al principio era todo; una parte de las tinieblas, de las cuales nació la Luz, la orgullosa Luz que ahora disputa su antiguo lugar, el espacio, a su madre, la Noche".¹¹

¹¹ Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs aller war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht...

La nada o el todo, esta alternativa fáustica, se plantea aquí en imágenes míticas particularmente sugestivas, en las que presencia- mos una Thanatodicea en oposición a una Biodicea, es decir, una defensa de la muerte, encarnada por Mefistófeles, frente a una apología de la vida, representada por el Señor. En verdad hay que decir que ambas perspectivas coexisten en la obra, que tan pronto parece hacer hincapié en la aporía de la existencia humana en los momentos de desesperación de Fausto, tan pronto, en sus instantes de euforia, logra hacer inteligible su clamor por una vida más intensa. Fausto está tironeado por dos principios opuestos que libran en él oscura riña: el *principio del placer*, que busca la satisfacción instantánea de sus impulsos sexuales y de su avidez de mando, y el *principio de idealidad*, forjador de una imagen paternal cuya bienquerencia necesita y cuya reprobación teme, aunque el concepto de un Dios personal esté ausente de su vida consciente. Él es el Ego, debatiéndose entre el Id y el Super-Ego, cuyas exigencias, en contraste con los impulsos que salen de lo más profundo de su ser, son como un testimonio de la presencia divina. El *principio de la realidad*, que corresponde al Ego, presupone una gradual emancipación tanto de la tiranía del Super-Ego como de la anarquía del Id. Y si bien es verdad que Freud ha dicho: "Donde era el Id ha de ser el Ego", no debemos olvidar las palabras que preceden este programa del psicoanálisis: "Su propósito es robustecer el Ego, hacerlo más independiente del Super-Ego, ampliar su campo de percepción y desarrollar su organización, de manera que pueda apropiarse nuevas parte del Id".¹²

Al historiador y comparatista de las religiones, Mircea Eliade, le ha impresionado particularmente la mutua simpatía que parece existir entre Dios y el Diablo en el diálogo que entablan en el Prólogo en el Cielo, simpatía que se manifiesta, sobre todo, en una palabra de la que ambos se sirven: el adverbio alemán *gern*, que podemos traducir como "gustoso", "gustosamente", "con gusto". Así dice el Señor con cierta bonhomía, que le da a Fausto "gustoso" un compañero que lo incite y obre como Diablo; y Mefisto, por su parte, al finalizar esta escena, expresa, con campechana familiaridad, el "gusto" que tiene de ver, de vez en cuando, al "Viejo" (*den Alten*), calificativo que, como sabemos, demuestra frecuentemente

¹² Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo II, IX. *Nuevas aportaciones al Psicoanálisis*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 824.

no desprecio sino afectividad. "*Vom Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern*".¹³

Esta simpatía común es explicable por el hecho de que también el espíritu negador es un eficiente, aunque involuntario, colaborador de Dios. En efecto, al tentar a Fausto, Mefistófeles está estimulando en él la llama de la vida que, como hijo de las Tinieblas, desearía extinguir. La Trascendencia de doble rostro se le presenta así a Fausto en su aspecto negativo, o sea, como *tras-descendencia* a la que aquél se siente impulsado después del pacto. Pero, curiosamente, este pacto no sólo encadena a Fausto sino a Mefistófeles mismo, cuyas tentativas para arrastrar a su víctima a los infiernos resultan, como es sabido, infructuosas.

Según Mircea Eliade, al enfocar a la divinidad fáustica hay que partir de la *coincidentia oppositorum* de Nicolás Cusano, que ella encarna. Numerosas religiones han concebido una deidad ambivalente, que reunía en sí todos los contrarios y estaba, por eso, más allá del bien y del mal. Dios y Mefistófeles, como dos aspectos de la misma realidad divina, explicarían también la polaridad psíquica del hombre: esa criatura hecha a su imagen y semejanza. En el lenguaje de la psicología de las profundidades esto significaría que Fausto tiene dos padres, es decir, que tiene la necesidad de proyectar en dos seres contrarios su propia tendencia de afirmación y de negación de la vida. Nietzsche anotó una vez que, desde su más temprana adolescencia, se había grabado en su mente la imagen de una trinidad constituida por Dios-Padre, Dios-Hijo y Dios-Diablo. La recuperación de los tres niveles que les pertenecen —el cielo, la tierra y el infierno— es, precisamente, la tarea del Poeta, que ya en el Preludio en el Teatro defiende su derecho de unir a los dioses. *Fausto* resulta ser, además, la extraordinaria transposición de un tema de la mitología griega a la literatura europea.

Los "dos padres" de Orfeo —Apolo y Dionysos— se disputan la posesión de su hijo. Apolo, dios del sol y padre carnal de Orfeo, tiene que consentir, sin embargo, que éste se deje guiar por el dios que representa la locura en su errancia terrestre. En Dionysos nuestra tradición religiosa ha querido ver al Diablo; esto explicaría, en perspectiva cristiana, el viaje de Orfeo al Hades para rescatar a Eurídice, hazaña que imita Fausto al descender a los Infiernos para apoderarse de Helena. Ambos, Orfeo y Fausto, fracasan en este empeño.

¹³ Mircea Eliade, *Méphistophèles et l'androgyne*. Gallimard, *Les Essais CIII*. Paris, 1962, p. 96.

Hay otras alusiones en la obra de Goethe que reafirman la analogía de Mefistófeles, compañero inseparable de Fausto y Espíritu de las Tinieblas, con Dionysos, el dios de la inmediatez, cuya presencia hace irrumpir el caos. También se nos hace patente la afinidad entre Fausto y Orfeo, poetas y magos —o chamanes— los dos.

En cuanto al Señor, que en la obra de Goethe representa la Luz, en oposición a las Tinieblas, su parentesco con Apolo —deidad solar— ya había sido intuida por Calderón. También el Dios de la obra de Goethe, que interviene en la acción como una Voz de lo Alto, permanece lejano y distante, característica ésta del soberano Apolo.

Pero el tema de las prefiguraciones de la trinidad fáustica es tan vasto, que no tengo más remedio que reservarlo para otra oportunidad.

A Fausto, como descendiente de chamanes —he ahí el profundo significado de su magia— no le resulta imposible trasladarse a los más remotos parajes (por ejemplo, en la Noche de Walpurgis), y en este sentido hemos de entender su visita a los Infiernos, al igual que su admisión —o su re-admisión— al Cielo. El universo entero, que se había escindido en tres niveles diferentes, queda así restituido a la unidad supuestamente primordial, en la que el hombre ya no estaría confinado a los límites de su existencia terrestre. Dicho de otro modo: el chamán trata de reconstruir el universo tal como fue antes de su ruptura. Él puede, en su éxtasis, penetrar en el mundo subterráneo o escalar la rama más alta del árbol de la vida; él tiene la facultad de volar. Cuando Fausto, antes del pacto, lamenta que "a las alas del espíritu no se le juntará tan fácilmente un ala corpórea", está expresando esta nostalgia humana por una forma de existencia desligada de su morada pasajera, en la que pueda ser, al mismo tiempo, Dios, hombre y Diablo.

Schelling, sin duda el filósofo más afín a Goethe, escribió en *Las Edades del Mundo*: "¿Qué otra cosa es el infierno sino el eterno tener que buscar y no poder encontrar el Cielo?" expresando así el anhelo fáustico del hombre y, en última instancia, el profundo sentido de toda alianza con el Diablo. Por lo visto, los crímenes que Fausto comete en complicidad con Mefistófeles pesan menos en la balanza del Señor que su tenaz inconformismo, o sea, su incapacidad de satisfacerse con el presente, su tendencia a franquear los límites de lo posible. Así parece reconocerlo el Coro de Ángeles, que canta al final:

Wer immer strebend sich bemüht

Den Können wir erlösen.

A aquel que se afana siempre aspirando (a un ideal)
a ése podemos salvarlo.

Pero convendría que nos detuviéramos un momento para fijarnos en la palabra “clave” empleada aquí por Goethe: el verbo alemán *streben* que, a mi juicio, ha sido mal traducido en la versión española como “aspirando a un ideal”.

En realidad, no existe un equivalente de *streben* en ninguna lengua latina, pues aspirar, afanarse, esforzarse, tender hacia, procurar, etc., no tienen el mismo grado de ambigüedad que el término alemán. En inglés hay un verbo que se le aproxima: *to strive*, que expresa, al mismo tiempo, un impulso psicosomático y una aspiración espiritual.

Eric Heller ve precisamente en esta palabra el origen de todos los equívocos en la interpretación de *Fausto*, y si ustedes se toman el trabajo de cotejar con el texto alemán una versión castellana de esta obra, encontrarán que *streben* se ha traducido de varias maneras diferentes en un esfuerzo por adaptarse a la multivocidad de esta palabra, que puede significar una aspiración, pero también un impulso instintivo. De todo modos, *streben* no lleva siempre la connotación idealista que sugiere la palabra “aspirar”, puesto que yo puedo decir en alemán: *Der Soldat strebt danach, seinen Feind zu töten*, pero no puedo traducir esta frase como “El soldado ‘aspira’ a matar al enemigo” (aunque, sí, desde luego, a ganar la batalla). Aquí habría que traducir *strebt* no como aspiración sino como intención, como deseo, como impulso.

Tenemos, además, la raíz de *streben* en un sustantivo decididamente peyorativo: *Streber*, que quiere decir oportunista, arribista, ambicioso, sin escrúpulos. Vemos, pues, que el verbo *streben*—del cual depende la “salvación” de Fausto—es algo ambiguo, ya que puede implicar una elevación o una caída.

Tal vez sería mejor traducirlo, de acuerdo con la interpretación que le da Nietzsche en el aforismo 701 de *La Voluntad de Poder*,¹⁴ como un “tender a vencer una resistencia” (. . . *ein Anstreben gegen Widerstehendes*), es decir, como un impulso vital, común a la planta y al animal, que supone la lucha contra un obstáculo que se opone a

¹⁴ Federico Nietzsche, *Obras completas*, Tomo IX, M. Aguilar, Buenos Aires, 1947, p. 431.

las fuerzas más elementales de la naturaleza. “¿Por qué combaten entre sí los árboles de una selva virgen? —se pregunta Nietzsche— ¿Por la ‘felicidad’? ¡No; por el poder!” El hombre no es en esto, para Nietzsche, más complicado que ese árbol que extiende sus ramas y trata de adueñarse del espacio a costa de sus semejantes. No es la felicidad tampoco hacia lo que tiende el ser humano sino hacia el poder, pues el placer le sobrevendrá, por añadidura, cuando consiga lo que pretende. “El goce —dice Nietzsche— acompaña, el goce no mueve”.¹⁵ Ya en *La Genealogía de la Moral* explica esta idea en el aforismo 7, cuando afirma: “Todo animal, el ‘animal filosófico’ como los demás, tiende instintivamente (*strebt*) hacia un ‘optimum’ de condiciones favorables, en medio de las cuales pueda desplegar su fuerza y alcanzar la plenitud de su sentimiento de poder”.¹⁶

Cabría preguntarse ahora si el *Fausto* de Goethe no es, precisamente, una exaltación de ese impulso vital del hombre, de ese *streben* que es el misterio de su profanidad; y si la salvación de su protagonista, en medio de las pompas de un Cielo barroco, tiene algo que ver con la salvación eterna de la que habla nuestra tradición religiosa.

Se ha querido justificar la pretendida salvación de Fausto como una manifestación de la misericordia divina, como la inmerecida gracia de un Dios inescrutable. ¿Qué no se ha escrito para dejar mal parado al Diablo! Hasta los apologistas del *ethos* fáustico han tratado de probar, con sutilezas jurídicas, que Fausto ha ganado efectivamente su apuesta y queda “legalmente” desvinculado de Mefisto. Pero . . . ¿la gana de veras? Unos lo niegan, otros lo afirman, y un tercer grupo de eruditos alemanes postula que en parte la gana y en parte la pierde. De todas maneras, Dios sale airoso de la prueba a la que Fausto fue sometido, pues Mefistófeles no lo arrastra consigo a los Infiernos.

Ante la ingenuidad —o la astucia— de una tal casuística jurídico-religiosa, aventuro mi interpretación, que resumo como sigue:

El Preludio en el Teatro, marco exterior de la pieza que le sirve a Goethe, como dijimos al principio, para ironizar la acción sacra, nos invita a no tomar al pie de la letra lo que en ella ocurre ni a identificar con imágenes religiosas las figuras sobrenaturales que allí intervienen. Abierta así la posibilidad de un enfoque no ya sujeto a la apariencia de los personajes sino a la imbricada relación

¹⁵ *Ibid.*, Aforismo 635, p. 422.

¹⁶ *Ibid.*, Tomo VIII, Buenos Aires, 1951, p. 647.

de unos con otros, hemos creído ver en el Señor, Fausto y Mefistófeles, los tres elementos constitutivos de una sola realidad, a la que hemos denominado la *trinidad fáustica*. La apuesta que los enfrenta y los disocia pasajeramente no es otra cosa que la lúdica expresión de la relación de fuerzas en una constelación tripartita. Gracias, precisamente, a ese antagonismo y esa afinidad, a esa atracción y repulsión de sus elementos constituyentes, mantiene su cohesión, su dinamismo, su vida. Cuando Fausto muere se disuelve la trinidad y el Diablo retorna a su imperio de la nada. Dios no aparece ya más, y el burlado Mefistófeles, antes de desvanecerse él también, se lamenta de no poder quejarse ante nadie de la injusticia que le han hecho, de no tener a quién presentar su reclamación. Es interesante sin embargo, que el Diablo mismo puede decir, irónicamente —y esto deben tomarlo en cuenta los que postulan la (“salvación” de Fausto—: “*Gerettet sind die edlen Teufelsteile*” (“Salvadas están las partes nobles del Diablo”...)). Es decir, que con lo humano también se ha salvado lo diabólico, porque Mefisto queda restituido a su elemento nihilizador.

Se ven también aquí dos perspectivas que corren a través de la obra entera, sin poderse conciliar la una con la otra. Es como si el espíritu de la ambigüedad se hubiera hecho carne ante nosotros, para obligarnos a decidir si el camino fáustico lleva a alguna parte o si, por el contrario, conduce a la nada.

Aquí se puede descubrir fácilmente el espejismo de todas las especulaciones “trascendentales”. No tenemos ningún criterio a nuestra disposición para decidir si el hombre —que Fausto representa— es recibido por la nada o ha alcanzado el ser, esto último en cualquiera de los dos sentidos, de lograr una plenitud ontológica o de acceder a una salvación final. De hecho, ambos términos, *ser* y *nada*, se revelan aquí como puramente tautológicos. “Dios” y el “diablo” parecen confundirse, y se puede dejar a los “intérpretes” la tarea de decidirse entre la ontología y el nihilismo. En el primer caso, se van a encontrar en buena compañía: la de casi todos los filósofos, quienes, a sabiendas o “inconscientemente” han hecho el juego a la teología. Sólo que Fausto —que todavía en el V Acto de la II Parte lanza al cielo este reto: “Insensato el que dirigiendo su mirada a lo alto se forja tras las nubes un ser a su semejanza!”— se presta muy mal para esta clase de maniobra interpretativa.

“Los filósofos —escribe Freud— fuerzan el significado de las palabras hasta que no conservan apenas nada de su primitivo senti-

do, dan el nombre de “Dios” a una vaga abstracción por ellos creada y se presentan ante el mundo como deístas, jactándose de haber descubierto un concepto mucho más elevado y puro de Dios, aunque su Dios no es ya más que una sombra inexistente, y no la poderosa personalidad del dogma religioso”.¹⁷

La lucidez escéptica de Goethe llega al punto de concebir a Fausto como una figura renacentista, en cierto modo emparentada con Leonardo da Vinci, por ese profundo anhelo suyo de no considerar como sacrosantos los dogmas de la cosmovisión medieval. La pirámide del feudalismo fijaba los límites de las aspiraciones del hombre dentro de cada estrato social; por lo tanto las nuevas iniciativas de los audaces espíritus escépticos del Renacimiento van a socavar los fundamentos mismos en que descansa esta estructura amparada por la Iglesia.

Ernst Bloch, al referirse a Fausto, utiliza precisamente el término alemán *Grenzüberschreitung*, que quiere decir: traspaso de los límites; y con esto está aludiendo a una nueva fase de la historia, que entonces comienza. Según Bloch, fue Goethe el primero en liberar el tema de Fausto de la imperante convención oscurantista que no podía menos que imaginar la ilimitada aspiración del hombre creador como un indicio de su pacto con el diablo, y en consecuencia, de su condenación final. Más bien que el auto sacramental de una “caída”, aunque sea una culpa feliz, yo veo en el *Fausto* de Goethe la tragedia de la condición humana una vez que el hombre descubre los diversos horizontes que se abren ante él cuando *p r e g u n t a*. Fausto, que no puede actuar de otra manera que *e n c o n t r a* de su circunstancia, porque ésta no le ofrece la posibilidad de realizarse a sí mismo, es poseído, ciertamente, por un *daimon*... y aquí se dividen los caminos del pensamiento: el griego diría “poseído por un dios”; el cristiano, “poseído por el diablo”.

De todas maneras, sea un dios o sea el diablo, el hombre por él habitado ya no tendrá más remedio que medir sus fuerzas con ese espíritu que lo agujonea; y en última instancia, ¿qué es lo que desea ese gran impaciente que es el hombre demoníaco, sino dar un poderoso impulso a la rueda de la historia, para volver al punto de partida, para ofrecer a la humanidad la posibilidad de un nuevo comenzar?

La “demonía” —que es el misterio de Fausto— su filiación,

¹⁷ S. Freud, *Obras completas*, Tomo I: *El porvenir de una ilusión*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 1,269.

tanto con Dios como con el diablo, consiste en algo que nosotros probablemente podemos comprender sólo a medias. El hombre endemoniado vive una vida más rápida —porque se proyecta en el porvenir—; más intensa —porque arranca de lo que ha sido—, y esta rapidez y esta intensidad tuyas nada tienen que ver con el torbellino exterior que a nosotros, hombres contemporáneos, nos arrastra.

Por el contrario, esta rapidez y esta intensidad hacen mucho más notorio el impulso interior, no sólo a recuperar la tradición olvidada —Grecia— sino también a desarrollar nuevas iniciativas.

Bloch descubre en la obra de Goethe un sorprendente parentesco con la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, ya que el motivo fáustico del traspaso de las fronteras por medio de la magia constituye el *summum* de la experiencia del mundo, a la que también la obra hegeliana apunta.¹⁸ Ambos viajes por el universo están, según Bloch, referidos desde el comienzo a una meta: la de la autoliberación del hombre a través de sus contradicciones. Pero esta esperanza de Hegel, y supuestamente, de Goethe mismo, de que la disonancia del mundo histórico se resuelva en la gran armonía final debido, precisamente, a la realidad de lo negativo, este optimismo filosófico de la sociedad liberal de comienzos del siglo XIX, ya no podemos compartirlo hoy en día nosotros, los herederos de un Nietzsche y de un Wittgenstein, los contemporáneos de un Beckett y de un Ionesco, testigos impasibles de un mundo sin teología y, por eso también, sin teleología metafísica. Ya Bertold Brecht, a la edad de 16 ó 17 años, escribió:

Lo confieso:

no tengo ninguna esperanza.

Los ciegos hablan de una salida.

Yo veo.¹⁹

Hay un detalle en la *Estética* de Hegel que Bloch no deja de citar aunque, por cierto, contraría su tesis. Para Hegel, el Diablo es, desde el punto de vista artístico, una “mala figura, que no sirve a ningún fin”, ya que lo meramente negativo, por su propia naturaleza, es incapaz de evolucionar, es decir, no puede aprender, que-

¹⁸ Ernst Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie I*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1964.

¹⁹ Bertold Brecht, *Gedichte, Band II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1960.

dando, pues, al final lo mismo que era al comienzo: una simple mueca que dice: “No”.

Esta teoría suena muy bien, luce muy sugestiva, y parecería convincente si el mismo Mefistófeles de Goethe no se encargara de desmentirla. En efecto, pocas veces se ha dotado a una figura teatral de tantos y tan variados matices psicológicos, de tanto ingenio y agudeza, de un carácter tan versátil y cambiante. No en balde es el papel más codiciado por los actores que sueñan con lucir todas sus habilidades y los recursos de su arte en las tablas. Refinado y grosero, escéptico y supersticioso, humorístico y cruel, Mefisto dista mucho de ser el guiñolesco y trivial personaje que se representa la fantasía popular. Es verdad que él no evoluciona con el tiempo, pero en cambio “desoculta” sucesivamente las diferentes posibilidades que dormitan en su interior y que son, precisamente, los medios de que dispone para “hacer bien su papel”: todos los elementos de la condición humana que él, con humor cambiante, combina en figuras diversas y deshace incesantemente.

Pero no olvidemos tampoco que Mefistófeles es, en gran medida, el portavoz de su creador, que se sirvió precisamente de esta figura para expresar no sólo los más ciegos impulsos de su vida instintiva sino también su nihilismo, su ironía, su desdén por la mediocridad intelectual, su repudio de los convencionalismos sociales y su desprecio por la hueca retórica profesoral. Baste recordar cómo se burla Mefistófeles de Fausto cuando éste se niega a prestar un falso testimonio que, sin embargo, redundaría a la larga en su propio beneficio. Mefistófeles se muestra sorprendido de que tales escrúpulos asalten de pronto a quien ha afirmado sin empacho ante sus discípulos ciertas “verdades” de las que no ha tenido la menor evidencia. Y así le dice con sorna: “¿Es la primera vez en tu vida que has prestado un falso testimonio? ¿No has dado muchas veces con imperturbable calma la definición de Dios, del mundo y de cuanto en él se mueve; del hombre y de lo que en su cabeza y en su corazón se agita?...”

Mefistófeles, como *alter ego* de Fausto, es también el no-comprometido huésped que mora en el interior de Goethe —y en el de todos nosotros. Que lo reconozcamos así o pretendamos ignorarlo, es cosa nuestra, aunque más nos valdría que procuráramos conocerlo mejor para aprender a tratarlo y aprovechar, al mismo tiempo, el caudal de su sabiduría, más antigua que la que pueda atesorar nuestra consciencia. Pues este personaje oscuro que nos habita, ocupa

la mayor parte de nuestro Yo y se empeña en conducirnos, de grado o por fuerza, a donde quiere. Hacer con él un pacto como el de Fausto con Mefisto es lo que parece proponernos Freud cuando nos dice: “Adéntrate en tí, desciende a tus estratos más profundos y aprende a conocerte a tí mismo. . . No se ha introducido en tí nada extraño; una parte de tu vida anímica se ha sustraído a tu conocimiento y a la soberanía de tu voluntad. Por eso es tan débil tu defensa; combates con una parte de tu fuerza a la otra parte, y no puede reunir, como lo harías con un enemigo exterior, toda tu energía”.²⁰

La trinidad fáustica se disuelve cuando uno de los elementos que la forman desaparece. Mefistófeles es tan necesario como Dios para que se produzca el drama fáustico. Eliminar a uno de ellos es “condenar” a los otros dos. No hay más remedio que saber interpretar el lenguaje de Mefistófeles en nuestro interior, que aprender a vivir con nuestros instintos, procurando que ellos nos sirvan en vez de servirse de nosotros, pues “ni siquiera es la parte peor —dice Freud— o la menos importante de tus fuerzas anímicas, la que así se te ha puesto enfrente y se ha hecho independiente de tí”.²¹

²⁰ Sigmund Freud, *Obras completas*, Tomo II: *Una dificultad de psicoanálisis*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, p. 1,020.

²¹ *Ibid.*, p. 1,019.