

MUERTE Y SALVACION EN EL *FAUSTO* DE GOETHE

Por JOSE ECHEVERRIA

1. Si hubiéramos de preguntarnos qué significa el *Fausto* de Goethe, nuestra primera y más obvia respuesta sería que ello es algo que a Goethe le ocurre. Obsérvese bien: no es sólo algo que a Goethe "se le ocurre", en el sentido que esta expresión tiene en el lenguaje corriente para mentar una producción de ingenio ocasional. Quiero decir que el *Fausto le acontece* a Goethe. Y ello no sólo porque dedicara a escribir, pulir, corregir, refinar y completar esta obra gran parte de los ochenta y dos años de su pletórica existencia, sino porque en ella está reflejada ante todo la vida vivida por el hombre Goethe, una vida que dedicó a escribir, ya lo sabemos, pero también a aquello de lo cual escribió: a anhelar, a proyectar, a amar, a dejar de amar, a amar de nuevo, a recordar, a protestar y denunciar, a ceder y claudicar, a viajar, a ejercer funciones públicas, a leer e indagar, a jugar, a conversar, a meditar sobre sí, sobre su tiempo y la historia, sobre el hombre y su destino; una vida, en suma, con aspiraciones y fracasos, con miserias y grandezas, como todas, pero acaso provista más que otras de variada musicalidad, pues en ella los solos silvestres del óboe, las llamadas de las trompetas y los cornos, con sus evocaciones de ejercicios de guerra o montería, el timbre grave y lírico de los cellos, culminan en un todo sinfónico que armoniza, que actualiza, lo anterior, que lo hace de nuevo presente, patente.

2. El *Urfaust*, expresivo de los afanes titánicos y desmesurados del *Stürmer* juvenil, el *Fragmento* de 1790 en que aquellos impulsos aparecen ya un tanto aplacados, pero en que otras escenas completan el diseño original, el *Faust cine Tragödie* de 1808, concebido como

parte de una obra más vasta por desarrollar, sometido ya a la influencia serenadora de todos los años vividos en el ambiente cultivado y quieto de la corte de Weimar, por fin, precedido de varios fragmentos, el *Faust, der Tragödie Zweiter Teil*, en que Goethe recoge su concepción final de esa vida suya, y por tan suya ejemplar de toda vida humana, terminado hacia 1831 y publicado, por disposición expresa del autor, después de su muerte: todo ello puede ser visto en función de lo que Goethe iba viviendo y experimentando.¹ La aversión hacia el saber libresco y abstractivo, por ejemplo, tan acentuada ya en el *Urfaust*, y conservada, con mitigaciones, en las versiones sucesivas: ¿cuál es su raíz? En 1771, a los 21 años de edad, Goethe es enviado por sus padres a seguir estudios de Derecho en la Universidad de Estrasburgo; escucha las disertaciones eruditas de sus maestros y experimenta, con una violencia próxima a las náuseas, la insuficiencia de todo aquello que le proponen como ciencia. El Doctor Fausto, que la leyenda popular, más algunas obras literarias y los *Puppenspiele* le han dado a conocer, servirá de vehículo expresivo a esta rebeldía. Su fámulo Wagner será el representante del pedantesco y estéril conocimiento universitario.² Entre Fausto y él habrá, al comienzo de la obra, una imposibilidad de comprensión. Cuando el primero clame por las fuentes de la vida, Wagner entenderá que es necesario examinar las fuentes textuales, literales. A lo que el protagonista contestará con indignación vehemente: “¿Crees tú que un árido pergamino es la fuente sagrada que, con sólo beber una gota de ella, pudiera apagar nuestra sed para siempre? . . .” (v.566-80).³ Y más adelante: “¡lo que llaman saber! mas ¿quién se atreve a nombrar al niño por su verdadero nombre?” (v.588-9). Habrá una actitud ambigua ante el lenguaje: Un desprecia hacia “el tráfico de huecas palabras” (v.385), esas monedas falsas que corren de boca en boca y que nada designan; un anhelo de encontrar los nombres verdaderos que, por apuntar hacia lo que la cosa nombrada es, la llaman eficazmente, la hacen acudir, aque-

¹ Cf. Conversación con Eckermann del 6 de mayo de 1827: “... tenía la vida de Tasso y tenía mi propia vida y, al reunir estas dos extrañas figuras con sus peculiaridades, surgió la imagen de Tasso en mi mente...” etc.

² El Proctofantasmista ofrecerá, más adelante, otra caricatura del hombre teórico, que no vive por pretender “conocer” la vida.

³ La aversión violenta que Fausto siente por Wagner en este estadio inicial de la obra revela el parentesco estrecho que los une: en verdad, Wagner es como un espejo que devuelve a Fausto su imagen desfigurada, vale decir: sin la figura de lo que Fausto aspira a ser. La deformación se atenúa luego en la Segunda Parte, quedando Wagner en la posición de un científico respetable. Ello da testimonio de la evolución posterior del propio Goethe, quien había de dedicar gran parte de su tiempo al cultivo de las ciencias.

llos a los que la cosa “obedece” porque la orden que con el nombre le damos coincide con la orden que ella se da a sí misma, con el orden interno que gobierna su existencia. La identificación del joven Goethe con su protagonista queda atestiguada por un pasaje de *Poesía y verdad*: “Yo también había probado todas las ciencias y había descubierto demasiado temprano su carácter vacuo. Del mismo modo, en la existencia había ensayado experiencias varias que me habían dejado más inquieto y perturbado que antes” (2a. Parte, L, X). Se refiere a las ciencias ocultas, a los experimentos cabalísticos, que practicaba ya en la mansarda de la vieja casa familiar de Frankfurt, que continúa en Estrasburgo a espaldas de Herder, a sus lecturas de Nostradamus, Paracelso y Giordano Bruno, a sus estudios de demonología. Se refiere sobre todo a sus primeras experiencias amorosas. Por tanto, lo que el Goethe de aquellos años contrapone al triste saber de biblioteca es un saber más rico y misterioso, que penetra en los arcanos de las cosas mismas, de la vida común del común de las gentes: obreros, sirvientas, estudiantes, soldados; que se integra con la pasión amorosa en el anhelo superior de una existencia plena. Habrá de concebirse a sí mismo habiendo cumplido ya una carrera universitaria y académica; se ve en un imaginario futuro profesoral, preso sin embargo de la nostalgia de aquello a lo que habría tenido que renunciar; anhelante de estar “desprendido de todo saber nebuloso para renacer a la salud del rocío lunar” (v.396-7). “Con ardiente afán, ¡ay!, estudié a fondo filosofía, jurisprudencia, medicina y también, por desgracia, teología; y héme aquí ahora, pobre loco, tan sabio como antes. Me titulan maestro, me llaman hasta doctor, y cerca de diez años hace ya que llevo de las narices a mis discípulos de aquí para allá, a diestra y siniestra, arriba y abajo, y veo que nada podemos saber... Verdad es que soy más entendido que todos esos fatuos doctores, maestros, escritorzuelos y predicadores; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo...; pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda alegría. No me imagino saber cosa alguna razonable, no creo poder enseñar nada capaz de mejorar y convertir a los hombres” (v.354-373). Y luego de contemplar sus libros, sus redomas e instrumentos: “He aquí tu mundo. ¡Y a eso le llaman un mundo!” (v.409). Para conjurar esta nostalgia de la vida no vivida, de la vida consumida en tediosas lecturas y en experimentos que a nada conducen, contempla, en el libro de Nostradamus, la imagen del Espíritu Universal; pero es sólo un espectáculo para ser admirado no aprehendido, y

Fausto no quiere sólo ver, quiere participar, quiere vivir.⁴ Decepcionado invocará al *Erdgeist*, al espíritu telúrico, el *archeus terrae* de Giordano Bruno, el que anima las cosas sensibles, el que circula como sangre cálida por los cuerpos, en suma, según sus palabras, el que “trabajando en el zumbador telar del tiempo teje el viviente ropaje de la divinidad” (v.508-9). Éste, empero, lo rechaza: “te iguallas al Espíritu que tú concibes, no a mí”. Poco después aparecerá Mefistófeles y más adelante, tras el pacto, en la escena de *Bosque y caverna (Wald und Höhle)*. oiremos a Fausto dirigirse a un “Espíritu sublime” (*Erhabner Geist*) para agradecerle que le haya dado todo cuanto pidió. Ello permite ver en Mefistófeles un agente o delegado del *Erdgeist*, y en éste, a la postre, una vía para alcanzar el Espíritu Universal en la propia existencia, no como mero espectáculo. Esta participación en el principio que “mantiene unido el Universo” (v.382-3) a la que Fausto aspira desde el comienzo de la obra, será la culminación de su búsqueda al término de la misma. Según esto, podríamos ver una jerarquía que sitúa a Mefistófeles por debajo del *Erdgeist-Erhabner Geist* y a éste como servidor y revelador al par del Espíritu Universal. Fausto pasando de uno a

⁴ Jorge Millas, en su pequeño y tan sugestivo libro sobre *Goethe y el espíritu de Fausto* (Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1949), ha mostrado que cada término de esta oposición—conocimiento y experiencia vivida—requiere al otro, es una exigencia de que el otro se cumpla, de modo tal que el desoir este llamado, el pretender situar nuestra vida en uno solo de estos extremos, es sufrir una penosa mutilación “...A la larga, el pensamiento, sustituto de la experiencia, es un llamado a ella—escribe Millas—. Todo concepto, todo juicio, todo razonamiento es verdaderamente un proyecto intemporal de posibles situaciones reales” (pp. 45-46). Ello corresponde a lo que Goethe llama la ley de la alternancia necesaria o del cambio exigido y que aplica en su teoría de los colores. Según tal ley, toda forma de existencia remite necesariamente a su contrario. Por esto, el mero conocer apunta hacia la vida en que lo conocido se cumple, y el mero vivir requiere el acto por el que lo comprendemos y justificamos. La alternancia se producirá en Fausto, según mostraremos más adelante, primero del saber de escritorio o laboratorio a la experiencia de participar más plenamente en lo vivido, y luego de lo que se vive efectivamente hacia su comprensión. Conocimiento abstractivo, vida, comprensión de lo vivido son los tres términos de esta secuencia dialéctica en que la trayectoria de Fausto se resume. Claro está, en cada etapa de esta secuencia hay interacción con las otras: no hay vida humana que sólo sea conocimiento sin acción, sin vivencia inmediata; no hay acción o vivencia inmediata que no implique en mayor o menor grado el conocimiento. Se trata de una predominancia que da el timbre de cada estadio. Fausto, en su juventud, intervino con su padre en una acción destinada a detener los estragos de la epidemia que afectaba a la región y por ello recibe los elogios de los aldeanos reunidos bajo el tilo. Pero él sabe, en su interior, que no merece esos elogios y que el pósito que administraba causaba tantos estragos como la peste misma (v.1050-1052). Sabe, sobre todo, que esa acción, a más de ineficaz, era inauténtica, en el sentido literal de no ser en rigor la suya, de no haber emanado de sí, sino de la iniciativa de otros, equivocados y sometidos a la presión de exigencias sociales. Como escribe Ludwig Schajowicz con acierto: “...no es suficiente lamentar nuestras malas acciones, sino que es preciso arrepentirse también de aquellas ‘buenas’ que no resultan ser *nuestras* acciones” (*Mito y existencia*, Ediciones de La Torre, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1962, p. 288).

otro, de arriba hacia abajo, a través de sucesivos rechazos, al comienzo de la Primera Parte; de abajo hacia arriba, en forma eficaz a partir del pacto, cumplirá así su itinerario de héroe inquisidor.⁵

Pero no anticipemos. Basta evocar aquí a Mefistófeles vestido de toga y expresando en forma ambigua, ante un estudiante estupefacto, todas las burlas que la ciencia oficial le merece, para comprender lo que fue la experiencia de Goethe en sus años de Universidad. “Ateneos a las palabras, dice. Entonces entráis en el templo de la certeza por la puerta segura”. El estudiante: “Pero la palabra debe entrañar un concepto...” Mefistófeles: “¡Desde luego!, pero no hay que apurarse mucho por eso, pues precisamente allí donde faltan los conceptos se presenta una palabra en punto y sazón. Con palabras se puede vencer en cualquier disputa; con palabras es posible erigir un sistema. En las palabras se puede creer a ciegas; de las palabras no se puede quitar ni un ápice” (v.1990-2000). El pasaje debe ser aproximado a este pensamiento de Mefistófeles en la cocina de la bruja: “De ordinario cree el hombre, cuando oye alguna palabra, que en ella debe haber también un pensamiento” (v.2565-6). Luego de los cínicos consejos sobre las artes del médico para sacar provecho de los encantos de sus jóvenes pacientes, la conclusión de Mefistófeles expresa bien el sentir del joven Goethe en aquellos años: “toda teoría es gris, querido amigo, pero verde es el árbol dorado de la vida” (v.2037-8).

Antes de llegar a un acuerdo con Mefistófeles, que hasta ahora es sólo una suerte de doble burlón del solemne profesor que Goethe imagina que podría llegar a ser con sólo seguir el curso que para su vida han trazado sus padres, antes de la intervención mefistofélica en su existencia, digo, Fausto ha estado tentado por el suicidio.

⁵ Es notable la similitud con el itinerario del peregrino en la *Divina Comedia*, en cuanto éste queda detenido en su intento de acceder a la montaña iluminada y ha de descender hasta lo más bajo para que le sea dada la posibilidad de un efectivo ascenso, primero por la montaña del Purgatorio, similar a la que vio al principio, por fin, por las esferas celestiales. Si a esto se agrega el papel análogo de intercesoras ante la divinidad que tienen Margarita y Beatriz, no es exagerado ver en el *Fausto* la *Comedia* de Goethe. Sobre Fausto como *héroe inquisidor*, véase el ensayo de Howard Nemerov, “The Quester Hero Myth as Universal Symbol in the Works of Th. Mann”, in *Der Zauberberg* de Mann, Stockholm, 1939, t. II, p. 139, citado por Miguel de Ferdinandy, *En torno al pensar mítico*, Berlín, Colloquium Verlag, 1961, p. 128. Dice allí Nemerov: “Su más célebre forma de aparición alemana (del Quester Hero) es el Fausto de Goethe... entrando en pacto con lo secreto, lo morboso, lo malvado, la muerte: con el ‘otro mundo’, el de lo oculto...” Sobre la relación del *Erdgeist* con el *Erhabner Geist* del verso 3217 y con Mefistófeles, véase de H. Lichtenberger la *Introduction a la Première Partie de Faust*, París, Aubier, t. I, p. LV, y la referencia allí contenida al libro de Kuno Fisher sobre el tema; véase también el ensayo “Faust, A Mythological Approach” en el libro de Elizabeth M. Wilkinson y L. A. Willoughby, *Goethe, Poet and Thinker*, New York, Barnes and Noble, 1962, pp. 110 a 117.

Sabemos que el propio Goethe sintió esta inclinación y que, al menos en una oportunidad, logró conjurarla con el solo poder de la literatura, haciendo que por él se suicidara el joven Werther. A diferencia de este suicidio de amor, de este suicidio por pérdida del objeto, que los freudianos dirían, el que Fausto proyecta es un suicidio titánico, por el que el hombre ha de probar que no es inferior a Dios, que es Dios. Esta ambición, que reencontramos en el Kirilov de *Los Endemoniados* de Dostoyevsky, queda bien expresada en estos versos: "Ha llegado el momento de probar que la dignidad del hombre en nada cede ante la de Dios" (v.712-3). Pero el tañido de las campanas que anuncian la fiesta de Pascua, le trae el recuerdo de su piedad infantil. "Una lágrima corre, la tierra me recupera", dice Fausto (v.784). El pasaje es sugestivo: lo que recupera a Fausto no es el Cielo, es la tierra; no se trata para él de un regreso a las formas tradicionales de piedad; su camino hacia lo alto —ya lo veremos— ha de pasar por lo bajo, ha de ser el que Mefistófeles, delegado del *Erdgeist* le indique. Luego vendrá la fiesta popular con sus danzas bajo los tilos, con su alegría aldeana. Estos elementos simples, rústicos e inocentes, curan al pretendido Titán de su tendencia al suicidio prometeico. Hay en Goethe una veneración fraternal hacia la sencilla vida de los niños y los humildes, tan fuerte como su aversión por los dómnes pedantes de universidades y academias.

Siguiendo la trayectoria que Goethe le atribuye a Fausto, nos hemos alejado de Goethe mismo que es entonces, cuando por primera vez escribe estas escenas, no lo olvidemos, un joven estudiante. Pues allí está Mefistófeles —más adelante hablaremos de su múltiple significado y la naturaleza del pacto que celebra con Fausto— para devolverlo a su edad real, para despertar en el maduro e imaginario profesor Fausto ese interés por la mujer que no abandonó jamás a Goethe ni aún en sus últimos años. Cuando la bruja le da de beber el licor mágico, Mefistófeles comenta, aparte: "Con esa bebida en el cuerpo, pronto verás una Helena en cada mujer" (v.2603-4).

Ciertamente, se amalgaman en la Margarita de Fausto múltiples figuras femeninas que en su juventud despertaron los sentimientos de Goethe, desde una Gretchen temprana de Frankfurt, pasando por Lotte Buff, hasta Lili Schoenemann; pero es sobre todo el recuerdo del amor vivido durante sus años de estudio en Estrasburgo con la hija del pastor de Sesenheim, lo que en mayor medida

plasma en estos episodios. Friederike Brion, enamorada, acaso seducida por Goethe, luego abandonada por él, lo amó al parecer hasta el fin de su vida. Por cierto, no contribuyó a la muerte de su propia madre y de su hermano ni ahogó al hijo que de estos amores pudo haber nacido ni fue condenada a muerte para luego enloquecer en la cárcel.⁶ Siguió viviendo su ordenada vida de pequeña burguesa, admirando de lejos a su antiguo amante, famoso ahora, recordando, acaso con melancólica dulzura, la breve irrupción de genialidad que en un período amenazó su juventud modesta y ordenada.⁷ Aquí, como al desplegar la continuidad de la carrera iniciada hacia el papel de un profesor maduro, que no ha podido resignarse con el solo conocimiento libresco, como al imaginar el suicidio del joven Werther, Goethe promueve con su fantasía poética futuros eventuales, remates dramáticos de situaciones vividas por él. El porvenir que no vino, pero que pudo venir, va creando la trama de sus obras que son por ello, algo más que testimonios biográficos, evocaciones, más bien, en que lo ocurrido se incorpora lo que pudo ser, formando con ello la superior unidad de la vida posible, más real que la vida llamada "real".⁸ Sobre todo, el acto mismo de imaginar y describir lo imaginado es una parte esencial de la vida del poeta que contribuye a formar su existencia en medida no menor por cierto al conjunto de acciones exteriores y mundanas que él llevó a cabo.

3. El tema nos lleva a decir algunas palabras sobre lo que fue la mujer en la vida de Goethe. En este espíritu inconforme, nunca resignado con lo que el curso normal de la vida podía ofrecerle, hay una secreta atracción por la joven simple, que reproduce, con

⁶ Numerosos autores han señalado que muchos rasgos de la figura del Gretchen tienen su modelo en Friederike Brion. Hermann Grimm observa que Goethe continuó imaginativamente en *Fausto I* el posible destino de Friederike hasta sus consecuencias extremas (citado por Theodor Reik, en "Goethe's Romance with Friederike", incluido en el libro titulado *Fragment of a Great Confession; a Psychoanalytic Autobiography*, New York, Farrar, Strauss and Co., 1949, p. 74).

⁷ Goethe estuvo en Estrasburgo en 1775, pero no se decidió a visitar la casa de la familia Brion: sólo dio este paso en 1779 para encontrar la misma cordial acogida de años anteriores, pese a la grave enfermedad que Friederike sufrió tras la partida de su amante. De todo ello ha dado cuenta Goethe en *Dichtung und Wahrheit* y también en carta a la Sra. von Stein. Hubo luego una correspondencia; el 13 de marzo de 1780, Goethe escribe en su diario: "Carta buena de Riekchen B." En la sepultura de Friederike en Sesenheim hay un epitafio que reza: "Cayó sobre ella un rayo del sol de un poeta, tan poderoso que le dio inmortalidad".

⁸ "La creación poética es la celebración del pudo-haber-sido", escribe Reik (*Ibid.*, p. 74), quien cita también unas palabras del propio Goethe en *Poesía y verdad*: "nuestra anticipación apasionada convierte las posibilidades en imaginadas realidades" (*Ibid.*, p. 83).

orden y exactitud, a través de los sencillos menesteres domésticos, la periodicidad de los ciclos naturales: Margarita en *Fausto*, Carlota en *Werther*, Teresa en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, encarnan con variantes este tipo femenino. Es como la delectación que genera una visión de movimiento uniforme y regulado, evocador de quietud y reposo, en quien siente el hechizo de los caminos y los puertos, de las fugas hacia lo imprevisible. A Napoleón Bonaparte se le atribuye la frase según la cual en la guerra del amor no hay para el hombre más victoria que la fuga. De claustro que protege contra un destino demasiado azaroso, la mujer suele convertirse en prisión que impide aquella viril aventura que hace emerger a veces los mundos nuevos.⁹ Mujer —naturaleza— vida,

⁹ Teodoro Reik, en el ensayo citado, indaga, con los métodos propios del psicoanálisis, por qué abandonó Goethe a Friederike Brion. Tal estudio contiene penetrantes visiones de la personalidad del joven Goethe. Hay en él pasajes, no sólo ingeniosos y sugestivos, sino lúcidos y aparentemente certeros sobre muchas actitudes del poeta en esos sus años de estudiante, sobre su disfraz, por ejemplo, en el momento de presentarse ante la familia Brion, y sobre el significado del cuento que dice haber narrado a las jóvenes hijas del pastor y que habría de titular *La Nueva Melusina*. Pero estos méritos mismos del ensayo de Reik hacen resaltar aún más la pobreza de lo que parece ser su conclusión: Goethe habría sufrido, según el autor, un temor compulsivo hacia la relación sexual y la castración que a ella asociaba. "En otras palabras—escribe Reik con crudeza—, Goethe confesó inconscientemente su temor de ser impotente" (p. 168). En primer lugar, es necesario indicar que el problema mismo que Reik se plantea podría no ser tal, si deja de admitirse como obvio que el amor sexual haya de conducir, casi por el juego de una ley natural, a uniones perdurables. Si desechemos este supuesto, si vemos en tales uniones, más que una pretendida "normalidad", productos de la cultura y la paciencia, de victorias a veces penosas sobre sí, el problema no radicaría en por qué los amantes se abandonan, sino más bien en por qué ocurre el hecho extraordinario de que a veces no lo hagan. Pero este cambio de perspectiva, implica que desechemos la tendencia, presente en Freud mismo por cierto, pero que el freudismo popular y callejero hoy en boga exacerba hasta la caricatura, de reducir todas las vivencias humanas a impulsos sexuales que serían su causa última y cuyo descubrimiento las iluminaría de un modo plenamente satisfactorio; tal cambio de perspectiva obliga también a ver en la sexualidad no tanto una causa, sino más bien uno de los términos de una metáfora, de modo que así como vivencias que le son aparentemente ajenas remiten a ella, por su parte ella puede representar la vida psíquica más compleja del hombre, sus añoranzas y proyectos. Todo ello apunta, además, hacia algo que Freud buscó a lo largo de su obra, y es la trascendencia del plano meramente psicológico, a que el psicoanálisis nos ha habituado, en demanda de una *metafísica de los sexos*. Los pasajes que siguen sólo pretenden ser meras indicaciones en esta dirección, en espera de un desarrollo ulterior por quien tenga competencia para llevarlo a cabo: El sentido corporal-existencial que tiene el sexo para la mujer es el de constituir la como un ámbito o contorno, vale decir, como un vacío que lleva en sí y que la hace sentirse ella misma vacía, más aún: necesitada de algo ajeno que la colme. De aquí—de esta necesidad de que otro la habite, de que otro se constituya en su interno habitante—deriva la condición ontológicamente humillada de la femineidad, en mayor medida por cierto, que de la comparación episódica y casual, tan subvertida por Freud y sus discípulos, que la niña suele hacer de sus genitales con los del niño varón. Ahora bien, lo que para la mujer es ámbito vacío, aparece ante el hombre como gruta, caverna, casa, que promete *acogerlo*, pero que amenaza *cogerlo*. Lo que delimita tales espacios es *pared*. Surge, por ende, el conjunto de valencias que José Ricardo Morales señalaba, a propósito de la arquitectura, en una conferencia, aún inédita, que dictó en la VIII Escuela In-

hombre —espíritu— creación: esta oposición tan fundamental en Goethe vuelve a resonar, como un eco ampliado, en la obra de Thomas Mann, otro poeta sensible al carácter daimónico, si no demoníaco, del creador de cultura. ¿Acaso no haya para este hombre, seducido por lo simple e incapaz de resistirlo, solución amorosa satisfactoria?

ternacional de Verano de la Universidad de Concepción, Chile (1963). Estas valencias se dan en dos series contrarias cuando se trata del modo como el hombre se representa el sexo opuesto, es decir, constituyen en rigor la "ambivalencia" propia de esta representación: de una parte, la pared *depara* tranquilidad, seguridad, sosiego, orden; *ampara* contra riesgos y peligros; *repara* los daños sufridos; de otra, se da ante el hombre como un peligro que amenaza su vivencia corporal-existencial: ser proa, requerimiento de exploración y avance, proyecto; la pared, en efecto, *para* o detiene este proyecto, *paraliza*, impidiendo la marcha, *separa*, aísla del resto del mundo por conquistar. A este respecto, vale la pena recordar que el cuarto de Margarita se le aparece a Fausto, desde el comienzo, pese a su amor, como una "prisión" (v.2694). La caverna, gruta o casa se convierte, en esta perspectiva, en celda, acaso en cámara mortuoria, y como el hombre se siente mutilado en ella, castrado en un sentido metafísico, del que la posibilidad de castración física en tan sólo figuración dramática, su amor por la mujer se tiñe de odio y entonces comienza a conspirar secretamente para liberarse del encierro a que ha sido sometido. Pero, como en caso de que él cumpliera este propósito la mujer quedaría devuelta a su vacío primero, con el agravante de la pérdida de lo que tuvo y el rechazo del don que hizo, como esta eventualidad la destruye en su mito de ser amparo y protección del hombre que acoge "en su seno", desacralizándola, convirtiéndola en objeto manual que el hombre usa y bota, habrá de recurrir a toda suerte de defensas para evitar que ocurra este hecho para ella horrible que acentúa la originaria humillación por la que su condición misma se definía; creará, pues, cámaras familiares, sociales, culturales, a través de hábitos y recurrencias cíclicas, condicionando reflejos de regreso, y logrará que se establezcan sanciones contra el desertor. El hombre, por su parte, usará de su astucia para evadirse de tales cámaras, para conjurar el maleficio del círculo que impide su aventura, para evitar las sanciones con que se le sujeta. La vida sexual es una pugna trágica en el sentido hegeliano del término: cada protagonista tiene su justificación, tiene su razón particular a la que no puede renunciar sin anularse, salvo que ambos logren la universalidad que supera el conflicto. Cuando uno solo de estos principios llega a prevalecer, hay una víctima. Por ejemplo: cuando el hombre se resigna al propósito secreto de la mujer, ésta llega a no ver en su relación con él sino una suerte de embarazo en sentido inverso, que ha de terminar en la disolución del feto, en la muerte del hombre que al penetrar en ella se *desnació*. O bien, tenemos al hombre que logra efectivamente romper el sortilegio, desmitificar a la mujer, conferirle una condición cotidiana, profana y prosaica, y, en el extremo, hacer de ella un objeto de cambio, de comercio, para su propio beneficio. Claro está, en los seres cultivados, precisamente por serlo, la agudeza y crueldad del conflicto queda templada por la piedad recíproca y el sentido de un proyecto común, dentro de aquello que cabe llamar *civilización*, según explicaremos más adelante. Tras estas breves observaciones, podemos comprender mejor la tesis de Reik para resumir el sentimiento de Goethe, al negarse a entregar su vida en matrimonio a Friederike. ¿Temor a la impotencia? Sí, pero a la impotencia de realizar su proyecto vital, de penetrar en el *gran mundo* de la historia, de la acción, de la creación, porque corría el riesgo de quedar aprisionado, succionando en ese *pequeño mundo* provinciano que bajo aspectos tan seductores y amables se le presentaba. La impotencia sexual es sólo símbolo, y acaso consecuencia, de esta otra más fundamental impotencia ante el futuro que anhelamos, de este no-poder-ser el que queremos. Tal conflicto Goethe había de vivirlo sucesivamente con las mujeres que amó en su juventud. La fuga fue siempre para él la solución. Cabe relacionar esta experiencia del autor con los célebres versos de *Wöld und Hohle*: "¿No soy un fugitivo? ¿Un hombre sin casa? ¿Un monstruo sin meta ni reposo?" (*Fausto* I, vv.3348-9).

Tal vez la vislumbremos si pensamos que a veces la oposición se aquieta y templada porque la cultura superior queda naturalizada o la naturaleza culturizada —es igual— en esos modos de vida que Ernst Robert Curtius, en su bello libro sobre Francia, llama *civilización*.¹⁰ La mujer pasa a ser entonces la que inicia al hombre en ese conciliador saber vivir, que abarca desde la cortesía hasta el erotismo en la ternura; ella pasa a ser la tranquila organizadora de la vida de creación, la que sabe conferirle una superior eficacia, en suma: la sacerdotisa de esta civilización que es cultura y naturaleza al par. Tal es el papel que, después de la penosa y vacilante separación de Lili, llegará a desempeñar para Goethe, durante su estada en Weimar, la baronesa von Stein, gracias a cuya influencia, temperante y cultivada, el poeta pudo aceptar y sobrellevar su unión primero, su matrimonio luego, con la tan sensual, abnegada, popular y tosca, en suma, “natural”, Cristina Vulpius. De este modo, por este influjo femenino que “civiliza” la desmesura bárbara del genio, sin contradecirla del todo, más bien encauzándola, no menos que por las responsabilidades cortesanas que acepta, Goethe va evolucionando, como tan agudamente lo ha observado Miguel de Ferdinandy, de la esfera de Hermes, dios de viajeros y de píca-

¹⁰ *The Civilization of France, An Introduction by Ernst Robert Curtius*, traducción al inglés de Oliver Wyon, New York, The Macmillan Company, 1932. Véase, en especial, el capítulo I: The Conception of Civilization. En la p. 39 leemos: “...It has (the French idea of civilization), the same breadth of view which extends from material things up to ideal standards, from the technical to the moral. We may indeed assert that in France civilization begins with food. Gastronomy is part of civilization. So is fashion. Politeness forms part of it. In short, all forms of life share the glory of civilization.” Más adelante agrega: “...the ordering of the day, conversation, correspondence and sociability are all regulated: all functions of life are subordinated to an aesthetic order. The name of this is: *les manières*. ‘Manners’, in the French sense of the word, should mean not only the rules of external behavior, but the experience of aesthetic-moral cultivation. According to the classical conception they form part of morality. Joubert, one of the finest moralists of France, defines politeness as the flower of humanity, and adds: ‘Qui n’est pas assez poli, n’est pas assez humain’. The system of these aesthetically regulated forms of life is so important for the significance of the idea of civilization that it is often absolutely identified with it. Civilization means the taming of raw nature, the refinement of customs, the humanizing of barbarism” (pp. 39-40). Por fin, en otro capítulo, el autor observa la tendencia francesa a identificar la civilización con Francia misma y a representar a ambas, así reunidas, bajo la figura de una mujer (pp. 243-4). A la vez, para la concepción francesa, que la Ilustración difunde por toda Europa, la mujer es la transmisora de esta civilización que integra desde el saber vivir cotidiano hasta elementos espirituales-religiosos. Todo ello debe ser vinculado a la tradición del amor cortés, que tiene su origen en el lirismo erótico provenzal, acaso como derivación de la religiosidad cátharo-albigense, no menos que el consiguiente culto a María, que encuentra en las grandes catedrales góticas del norte de Francia su expresión monumental, y por fin a la función salvadora, de intercesora entre el hombre y Dios, que Goethe, siguiendo las huellas de Dante, influido a su vez por el movimiento poético provenzal, atribuye a la mujer amada. Cf. F. Melian Stowell y G. Lowes Dickinson, *Goethe and Faust, an Interpretation*, New York, The Dial Press, 1929, pp. 256-7.

ros, de burlas y de fugas, hacia la tranquilidad solemne, armoniosa de Zeus.¹¹ El *Stürmer* de los primeros años sigue vivo, pero es como si sobre él hubiese caído un manto de serenidad. Ello se manifiesta ya en la escena que Goethe agrega en el fragmento de 1790 bajo el título de *Bosque y Caverna*. Fausto dice allí su gratitud por lo recibido: “Espíritu sublime, tú me lo otorgaste, y me otorgaste todo cuánto pedí. No en balde volviste hacia mí tu faz en medio de la llama. Me diste por reino la espléndida naturaleza, y el poder de sentirla y gozarla. No sólo me permites visitarla con frío asombro, sino que me concedes la facultad de mirar en su profundo seno como en el corazón de un amigo”. (v.3217-3224).

A la postre tendremos, en la Primera Parte, el recuerdo conmovido de Fausto por el amor de Margarita, durante su ascenso al Brocken, en la noche sabática de Walpurgis, suerte de purgatorio dantesco; la visión anticipada de su decapitación; su regreso apresurado para proporcionarle la fuga; por fin, el rechazo de estos planes por Margarita, al divisar a Mefistófeles, su entrega a Dios y el anuncio de su salvación. *Sie ist gerichtet* —está juzgada— dirá Mefistófeles; a lo que una voz de lo alto responde: *Ist gerettet* —está salvada. Sin duda pierde con ello dramatismo el fin de la Primera Parte. Pero es éste un sacrificio que el plan general de la obra impone, puesto que, en la Segunda, el alma penitente de Gretchen habrá de interceder en favor de la salvación del propio Fausto. Esta salvación, a pesar del pacto diabólico —en que se refleja la influencia que sobre Goethe ejerciera el fragmento de Lessing¹²— es lo que en mayor medida habrá de ocuparnos más adelante.

Pero antes de llegar a ello, necesario es aludir brevemente a los episodios principales de la Segunda Parte y al significado que ellos tienen en la experiencia del propio Goethe.

4. Gracias a los llamados *Paralipómenos*, ordenados por Lichtenberger y Castle, podemos reconstruir el plan de conjunto de la obra tal como Goethe lo concebía en 1797.¹³ En el primero de ellos, dice que *Fausto I* expresa, bajo un aspecto exterior, el goce de la vida en la pasión y la confusión, al tiempo que la Segunda

¹¹ Ensayo titulado “Lo demoníaco en *Poesía y verdad* de Goethe” en el volumen *En torno al pensar mítico* ya citado; véanse especialmente pp. 150 a 155.

¹² A esta concepción de Lessing, muy característica de la Aufklärung, según la cual el anhelo de saber asegura la salvación, sucederá la rehabilitación de Satanás por el romanticismo para el cual la rebeldía es un acto esencialmente ético en contraposición al conformismo.

¹³ *In Goethesheist*, Viena-Leipzig, 1925, p. 147.

Parte expresará el goce consciente de la belleza y el de la acción sobre el mundo. En suma, tanto el escenario como la acción se amplían: pasamos de la vida individual a la actualización del pasado del hombre y a la acción colectiva. En una suerte de *sístole*, la Primera Parte nos llevó del drama del conocimiento a la tragedia, no por cotidiana menos conmovedora, de una joven aldeana seducida y abandonada. La Segunda Parte es la expansión diastólica del *kleine Welt* hacia el *grosse Welt* (v. 2025) de la historia.¹⁴ Fausto llevado, por su afán de conocer y vivir, de conocer viviendo y de vivir conociendo, va a evocar el pasado medieval primero, la Grecia antigua luego, para regresar al imperio Romano Germánico y, por fin, a su propio tiempo. “Sabía desde antiguo, ha escrito Goethe, lo que yo anhelaba y como lo quería, y llevaba mi drama conmigo desde tantos años como visión interior, que escribía en tal o cual momento favorable las escenas que entonces me seducían particularmente. Pero esta Segunda Parte no podía ser tan fragmentaria como la Primera. La inteligencia debía tener en ella una mayor importancia. . .”¹⁵ También escribe a Guillermo de Humboldt, al terminar la obra: “La inteligencia exige de la Segunda Parte más que de la Primera”.¹⁶

En los comienzos de esta Parte Segunda, Fausto dormido es despertado por un coro de Elfos: “El sueño es una cáscara. Arrójala lejos” (v.4661). Todo este comienzo está dominado por el *leit-motiv* del despertar, del revivir, de la resurrección de su *Streben* a una vida más rica y grande.¹⁷

Siguiendo las huellas de los *Volksbucher*, Goethe hace que su personaje, guiado por Mefistófeles, llegue a la corte del Emperador Maximiliano. Pero el descenso a este estrato histórico es seguido de otro, pues el Emperador, concededor de los extraños poderes de Fausto, expresa el deseo de ver a Paris y Helena. Mefistófeles es impotente frente a la antigüedad clásica: “Ellos poseen su propio infierno”, dirá en el verso 6210; y más adelante expresará su desprecio por los griegos: “nunca valieron gran cosa, pero os deslumbran con su libre sensualidad y seducen el corazón humano con pecados risueños” (v.6972-3-4).

Para calmar las ansias de Fausto, empero, lo lleva al labo-

¹⁴ Cf. Wilkinson y Willoughby, ensayo citado, *op. cit.*, pp. 100-101, 110 y 129.

¹⁵ Referencia de H. Lichtenberger, Introducción citada, p. LII.

¹⁶ *Ibid.*, p. LIV.

¹⁷ Charles Dédéyan, *Le Thème de Faust*, París, Lettres Modernes, 1956, t. III-1, pp. 47-48.

ratorio de Wagner. Y resulta que éste, ridículo y pedante en la Primera Parte, ha obtenido, a fuerza de paciencia, en la Segunda, dar con la fórmula para fabricar un *Homúnculo*, un pequeño hombre químico, que vivirá encerrado en una bombilla de vidrio, pero que conoce toda la historia de la humanidad y puede viajar por ella.¹⁸ Este pequeño ser habrá de aniquilarse cuando procure acceder a la verdadera vida mediante su unión amorosa con Galatea. Pero el *Homúnculo* es, en verdad, un segundo vehículo. La evocación de Helena va unida antes a otro recurso, que Mefistófeles indica en la escena de la Galería Oscura: es el descenso al dominio de *las Madres*, diosas desconocidas de los hombres, que reinan más allá del espacio y el tiempo (v.6213-14; cf v.6218). “¡Las Madres! ¡Las Madres! exclamará Fausto; suena eso de un modo tan extraño!” (v.6217). ¿Qué son? Arquetipos platónicos de todas las cosas, fiadores solitarias de las formas, entidades metafísicas de que lo existente germina, “imágenes de todas las criaturas” (v.6289).¹⁹ “En esa Nada espero hallar mi Todo”, dirá Fausto en el v. 6256. Ellas le permiten reencontrar el pasado histórico. Mefistófeles lo exhortará: “Huye de todo lo que tiene existencia, lánzate a los libros, ilimitados campos de las imágenes. Deléitate en lo que desde hace mucho tiempo no existe” (v.6274-6) Fausto va en busca de Helena, de una Helena que no existe ya, que es sólo una visión del pasado susceptible de enriquecer el presente. Pero Helena, a su vez, es un símbolo de lo helénico, de esa Grecia antigua que Goethe descubre en las vivencias de su viaje a Italia, perenne nostalgia germá-

¹⁸ Paracelso en su libro *De generationibus rerum naturalium*, libro I, había hablado de los *homunculi* artificiales, que tienen por sí mismos el arte “de realizar prodigios” y “de conocer las cosas ocultas y secretas que los otros hombres son incapaces de captar”. Referencia de Dédéyan, *op. cit.*, t. III-1, p. 59. Ha debido de influir también en Goethe el Frankenstein de la Sra. Shelley: cf. *ibid.*, p. 120.

¹⁹ Goethe ha sufrido aquí la influencia de Plutarco, quien habla de las *Madres* como imágenes originarias de todas las cosas que han existido o existirán (Véase el Cap. XX de su *Vida de Marcellus* y el XXII del *Tratado sobre la decadencia de los oráculos*). La palabra “idea” suele ser usada por Goethe para aludir a una abstracción simplificadora, por ejemplo, refiriéndose a la imposibilidad de reducir el *Fausto* a una sola “idea”, en su conversación con Eckermann del 6 de mayo de 1827. Pero, en otras ocasiones, la misma palabra le sirve para designar la realidad fundamental transfenoménica. Así, en la conversación con el historiador Luden de 19 de agosto de 1806, refiriéndose también a *Fausto*, dirá que hay en la obra una “idea” que le inspiró y “que reúne en un todo las partes individuales del poema, proporcionando la ley para todas y cada una y aportándoles la importancia que en propiedad les corresponde” (*Goethes Gespräche*, ed. Biedermann, I, 427; referencia en el ensayo citado de Wilkinson y Willoughby). En esta misma dirección debe citarse la concepción goetheana de la *Urpflanze* que viene a ser la esencia de “la plantidad”, por así decir. Estas aparentes contradicciones en el sentido atribuido a la palabra “idea” se vinculan a la tentativa que la obra de Goethe representa de superar los planteamientos que provoca la disputa de los universales, según diremos más adelante.

nica, en donde encuentra encarnadas sus ensoñaciones de hombre septentrional. Tal estado de ánimo queda bien expresado en el comienzo de la Quinta Elegía Romana:

Ahora, inspirado y alegre, me encuentro en el clásico suelo;
Aún más excitante y sonora es la voz con que me hablan pasado y
[presente
Acato el antiguo consejo y hojeo las obras antiguas
Con mano hacendosa y placer renovado.

Mas de otra manera me tiene el Amor ocupado
y aunque sólo a medias me instruyo, es doble mi gozo,
pues ¿no aprendo acaso espiando las formas amables del busto
o cuando mi mano se posa sobre sus caderas?

Entonces alcanzo el sentido del mármol, y pienso y comparo
y contemplo con ojos que tocan y toco con ojos que ven.
Aunque algunas horas del día me robe mi amada
me paga con creces de noche las horas del día.

No siempre besarnos es todo, también conversamos con juicio,
y si el sueño la vence y se duerme, ¡qué bien reflexiono a su lado!

.....²⁰

El viajero está, por definición, fuera de sí, de su contorno habitual, de su presente laborioso, de su ejercicio cotidiano: está en la aventura, en lo insólito, con medio cuerpo en la realidad y el otro en la fantasía. Así es también la evocación de Grecia que Fausto provoca. Su matrimonio con Helena es una boda simbólica del espíritu germánico con la antigüedad clásica. El hijo que nace de esta unión es también un símbolo. A través de la figura de Euforión, Goethe rinde un homenaje a Byron, al par que insinúa una crítica sutil al filohelenismo y sus excesos románticos: queriendo ascender cada vez más alto, hacia las zonas etéreas, Euforión fruto de la unión mística del genio nórdico y la belleza griega, termina por caer y matarse. La fantasía, desembarazada de las exigencias del presente, incuba penosas decepciones; los ardores que nacen del

²⁰ Versión española de Ezequiel Martínez Estrada, algo modificado por nosotros. Véase el texto de esta traducción de Martínez Estrada en el número que *Babel, revista de arte y crítica*, No. 51, tercer trimestre de 1949, Santiago de Chile, dedicara a Goethe; p. 138.

solo amor imaginario terminan en caídas mortales. Junto con morir Euforión, su madre Helena regresa al dominio de las sombras. Y entonces reaparece en su antiguo vigor el recuerdo de Margarita, ese "mirar primero" que Fausto hubiese debido "retener fielmente", pues es aquello que de él obtiene "lo mejor" (v.10062-66).²¹ De regreso a la Corte del Emperador, nace en Fausto el anhelo de acción y el modo mismo como se genera nos permite comprender lo que tal palabra significaba para Goethe: no es la sola búsqueda de la satisfacción, no es tampoco un mero movimiento, aunque pudiese ser eficaz; es la condensación de un pasado vivido para que se haga proyecto, es la reunión prospectiva de las instancias temporales. En las posesiones del litoral que el Emperador le ha concedido, como recompensa por la ayuda que le prestara en su lucha contra el Anti-César, Fausto va a emprender una vasta labor de reconquista de la tierra que las aguas inundan o erosionan.²² Para ello, al igual que para la evocación de Grecia, de poca ayuda es Mefistófeles: sólo destruye, es ajeno al orden de la acción. El inútil asesinato que provoca de Baucis y Filemón determinará su ruptura con Fausto.²³ Pero esta ruptura es sólo la consumación de un proceso que a lo largo de la obra ha venido cumpliéndose: la desdemonización de Fausto, la progresiva conquista de su independencia frente a Mefistófeles, o si se prefiere: su absorción de Mefistófeles. Si hubiéramos de aceptar la tesis sostenida por el Dr. Schajowicz, en una conferencia pronunciada en la Universidad de Puerto Rico sobre *La trinidad fáustica*, para quien Mefistófeles es el *id*, el *ello* de Fausto, podríamos decir

²¹ La analogía con la *Divina Comedia* es obvia en tales pasajes.

²² Tal vez Goethe haya tenido presentes la canalización de Weser o los proyectos relativos a la construcción de un canal en Panamá; más probablemente ha debido de pensar en la conquista de Zuider Zee en Holanda. De todos modos, según veremos, el tema de las aguas turbulentas dominadas por la acción del hombre tiene en la obra de Goethe un significado mítico-simbólico que rebasa la facticidad de cualquier episodio histórico.

²³ Wilkinson y Willoughby observan con finura que la aversión de Fausto hacia Baucis y Filemón no se basa sólo en que su *Hütte* y el empeño que ponen en conservarla son impedimentos para la realización de sus planes. La raíz profunda de tal sentimiento habría que buscarla, según esta interpretación, en que Fausto ve en ellos lo que él y Gretchen podrían haber llegado a ser: "What we witness through the brief appearance of these figures, and their rapid destruction, is a symbolic re-enactment of aspects of Faust he had long ago destroyed in himself, aspects related to innocent wandering and the haven of domesticity" (ensayo citado, *op. cit.*, p. 106). Claro es, Mefistófeles será el realizador de los secretos deseos de Fausto, lo cual nos conduce al tema que en el texto tratamos inmediatamente después, a saber el de Mefistófeles como expresión de aquellos impulsos que Fausto no se confiesa a sí mismo. En esta dirección, podría verse en la relación compleja e íntima de los dos personajes una suerte de polaridad de contrarios: así como Mefistófeles hace a la postre el bien queriendo hacer el mal, en este caso Fausto, que quiere el bien, causa el mal por la intervención de Mefistófeles.

que el protagonista de Goethe se impone el célebre imperativo de Freud: *que allí donde hubo el ello, reine ahora el yo*. Schiller le había escrito a Goethe, en una carta de 27 de marzo de 1801, que “la labor del poeta consiste en hacer consciente lo inconsciente”, y éste hablará a menudo de la necesidad de integrar estos dominios en lo que llaman *bewusste Bewusstlosigkeit*, una inconsciencia consciente.²⁴ Fausto tras el desgraciado fin de los ancianos Baucis y Filemón, rompe con la magia, prescinde de Mefistófeles. Puede ahora desear sus servicios, porque lo lleva dentro de sí, porque se lo ha incorporado. Quiere llevar a término su obra. Pero ha envejecido. Tiene ahora cien años. Cuatro mujeres aparecen: son la Pobreza, la Deuda (o culpa: *Schuld*), la Escasez y la Angustia (*Sorge*). Las primeras nada pueden contra Fausto, que es un hombre rico. Pero la Angustia o Cura, la *Sorge*, se introduce por la cerradura. Es una antigua compañera de Fausto. Al comienzo de la Primera Parte leemos: “La angustia en el fondo del corazón engendra secretos dolores y se agita inquieta turbando placer y reposo. Cúbrese sin cesar de nuevos disfraces y puede aparecer ora como hacienda y hogar, ora como esposa e hijo, o bien como fuego, agua, o veneno” (vv.646 a 650). Por esto está segura de su influencia sobre Fausto: “A aquel que está una vez en mi poder, de nada le sirve el mundo entero... todo lo remite al día de mañana; sólo está atento a lo porvenir, y así no acaba nunca” (vv.11453 a 11466). Pero Fausto la expulsa (v.11469), conjura el dominio que sobre él pretende ejercer (v.11494) y con ello la acción de Mefistófeles que a través de ella llegó a tentarlo. A la angustia sólo le queda un recurso: lo enceguece. Esta ceguera física puede tenerse por un modo de visión superior hacia las realidades espirituales —como en Tiresias, como en el viejo Edipo. Fausto, privado ya de la vista, ordena que continúen los trabajos, que se siga cavando el nuevo canal proyectado. Oye las palas y los picos. Son los Lémures que, por orden de Mefistófeles, abren la tumba que le está destinada. ¿Recuerdo acaso de la escena de los sepultureros de Hamlet? Sea como fuere, Fausto pronuncia las palabras que según el pacto han de poner fin a su vida: muere. A esta muerte sigue la ascensión del alma de Fausto, guiada por la de Margarita, hacia Dios.

5. Tendremos que ocuparnos del sentido de esta muerte más

²⁴ Véase, en especial, la reseña del libro de Fr. Rochlitz *Für Freunde der Tonkunst* (1824): *Jubiläums Ausgabe*, Stuttgart-Berlín, vol. XXXVII, p. 282; citado por Wilkinson y Willoughby en el ensayo “Unity and Continuity in Goethe”, *op. cit.*, p. 227.

adelante. Por ahora quisiera destacar lo siguiente: Cuando Goethe termina en 1831, a los ochenta y dos años de edad, esa obra que lo ha ocupado desde su juventud, puede ver en ella una imagen de su propia vida, un vasto panorama de sus experiencias individuales, de sus lecturas y pensamientos, de sus recuerdos y ambiciones, de su naturaleza hecha cultura, de las grandes tradiciones, germánica y helénica, de que se ha nutrido, de la significación que atribuye a esta misma obra para la historia. Ella es, en suma, una recapitulación totalizadora de su existencia y una expresión metafórica de su proyecto más esencial, variado, contradictorio, y, sin embargo, coherente: contribuir al despliegue de la gran ola romántica, para luego recogerla en clásica armonía.

En alguna ocasión dijo Goethe, a propósito de los versos que a menudo se le encargaban en la corte de Weimar para encomiar a algún personaje o conmemorar un hecho, que toda su poesía, y no sólo aquella que escribió bajo estas presiones, lo era de *circunstancias* y que el papel específico del poeta era *encomiar*, en el sentido propio de la voz griega *enkomion*, que significa celebrar.²⁵ Así, fue arrojando sobre el papel experiencias, esperanzas, temores y recuerdos que constituían su personal circunstancia, para celebrarla. En el caso del *Fausto* da testimonio de ello la Dedicatoria, escrita en el verano de 1797, cuando Goethe tiene 48 años, animada de una añoranza rememorativa hacia las “imágenes vacilantes” que antes inspiraron sus cantos y en un intento de retenerlas: “Traéis con vosotros los recuerdos de placenteros días y se alzan muchas sombras amadas; igual que una añeja leyenda medio olvidada, resurgen con ellos el primer amor y la primera amistad; renuévase el dolor, el lamento vuelve a seguir el laberíntico y extraviado curso de la vida, y nombra a las almas amadas que, privadas por el destino de horas risueñas, desaparecieron antes que yo” (vv. 10 a 17). Se asombra luego de que el público que ahora le escucha sea ajeno a aquellos seres para quien escribió antes: “No oyen los siguientes cantos aquellos para quienes yo entoné los primeros; desperdigada está la multitud amada; extinguido el primer eco. Mi canción resuena

²⁵ Cf. el hermoso ensayo de Ernst Robert Curtius “Goethe critique” en *Essais sur la littérature européenne*, París, Grasset, 1954. Luego de las referencias a los pensamientos de Goethe sobre el tema, comenta Curtius: “La poesía de circunstancias... es una poesía vinculada al curso del mundo” (p. 51). Y más adelante: “Enkomión... La alabanza es el oficio del poeta de corte. Pero, al par, la palabra ‘alabanza’ pasa a ser la cifra secreta que expresa para Goethe la esencia de toda poesía. Más aún. Esta palabra reviste para Goethe, en sus últimos años, un contenido solemne—llega a ser abreviatura de una visión transfigurada del mundo. Deja de estar vinculada al lenguaje poético, se aplica al ser mismo” (pp. 54-55). Nosotros traducimos.

para una muchedumbre desconocida, cuyo aplauso inquieta a mi corazón, y aquellos que en otro tiempo se deleitaron con mi canto, si viven aún, vagan por el mundo dispersos" (vv.17 a 24). Había leído largos pasajes de su obra en gestación a grupos de amigos, a personas próximas, en Frankfurt y Weimar. A ellos, que antes le inspiraron y aplaudieron, que fueron su circunstancia y a quienes celebró, dedica su gran tragedia. La dedicatoria termina afirmando la mayor presencia del pasado respecto del llamado presente: "lo que poseo me parece lejano y lo desaparecido se me vuelve realidad" (vv.31-32).

Sigue el Prólogo en el Teatro, escrito probablemente entre 1797 y 1802. Obsérvese que Goethe echa mano de este recurso tan usual en el teatro de hoy: hacer que la preparación de la obra se haga en presencia de los espectadores: hacer teatro del propio quehacer teatral. Dialogan, claro está, tres personificaciones de Goethe mismo: el Director (Goethe dirigió durante años el teatro de Weimar), preocupado principalmente del éxito que la obra pueda tener ante el público; el Poeta, enamorado de la belleza sublime, que sostiene el Olimpo y reúne lo múltiple, reflejo acaso de la influencia que sobre Goethe ejerciera Schiller con quien se liga de amistad ya en 1794;²⁶ por fin, el actor, el bufón o gracioso, que reclama para la obra un grano de locura (v.88), que aconseja: "meted la mano en plena vida humana; todos la viven, pero pocos la conocen" (vv.166-167). Aquí se expresa tal vez mejor que en parte alguna la concepción que Goethe tiene de su obra: no se trata sólo de entretener, como afirma el Director; no se trata sólo de enseñar y elevar, como quiere el poeta; se trata de dar a conocer lo vivido por cada cual, a través de su imagen, a través de su *representación*. Esta palabra, que usamos en español para toda ejecución teatral, resulta en este contexto doblemente sugestiva. El poeta, anticipando uno de los sentidos del pacto, le ha dicho al actor, cuando éste hace la apología del hombre que está en vías de hacerse y no "hecho": "Devuélveme la juventud" (v.197). Pero, en verdad, sólo es posible volver a ser joven re-actualizando lo vivido, recuperándolo, mediante un acto del espíritu, haciendo que se torne de nuevo presente, *representándolo*. La obra de arte, la obra de Goethe en este caso, es una *re-presentación* por la que Goethe mismo en primer término, y todos los hombres que sepan verla y leerla, no sólo viven el acto

²⁶ Sobre el modo como esta amistad y correspondencia pudiera haber influido en la elaboración del *Fausto*, véase el libro citado de Dédéyan, t. II, pp. 112-113.

teatral, sino que en un vasto despliegue metafórico-rememorativo, reviven lo vivido antes por ellos y de este modo lo *conocen* (v.167).

El todo quedará situado en un marco teológico convencional. Al Prólogo en el Teatro sigue el Prólogo en el Cielo (inspirado por cierto en el *Libro de Job* y acaso en *El mágico prodigioso* de Calderón), donde el Señor autoriza a Mefistófeles para tentar a Fausto; Mefistófeles apuesta por la perdición de éste. El otro extremo del marco es la escena final de la apoteosis de Fausto, en que se observa la influencia preponderante de los últimos cantos de la Divina Comedia. Entre ambos extremos se juega el drama de la vida y la muerte de Fausto.

6. Pero, ¿cuál es la palabra esencial que de la obra se desprende? ¿cuál es la razón por la que Fausto, a pesar del pacto, se salva? ¿La sola misericordia divina hacia ese *Streben* suyo, hacia ese impulso por el que Fausto busca siempre sin interrupción ni descanso? Aceptar tal interpretación sería conformarse con la lectura literal; sería quedarse en el aparato escénico con el que Goethe quiso enmarcar su obra. Sería, sobre todo, prescindir de pasajes esenciales de la obra misma y de la filosofía que el propio Goethe fue elaborando a lo largo de su vida. De desentrañar el sentido de la salvación de Fausto nos ocuparemos ahora.

Ante todo, es necesario recordar que Goethe ha hecho del demonio un colaborador de Dios. El viejo problema de la teodicea, a saber: cómo se explica la presencia del mal en un mundo que depende de Dios y que Dios no sólo crea, sino que dirige a cada instante, lo resuelve Goethe como Leibniz, como Descartes, como Jacob Boehme y tantos otros, haciendo del mal una falsa apariencia del bien, una vía indirecta, acaso torcida, hacia el bien; la caída resulta ser, en esta perspectiva, condición para el ascenso, y el demonio queda incluido en el plan del Creador. Por esto, al presentarse ante Fausto, Mefistófeles podrá definirse no sólo como anterior a la presencia divina —"soy una parte de las tinieblas de las cuales nació la luz" (v.1350)— sino, además, como un genio benéfico *malgré lui*: "soy una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien" (vv.1335-6). En suma, es el espíritu que niega (v.1337) y que con ello, por aquella dialéctica que reúne lo positivo a lo negativo, crea la posibilidad de la más definitiva afirmación.

De aquí resultan ciertas peculiaridades del pacto que habrán

de celebrar Fausto y Mefistófeles. En primer lugar, no es una venta: en momento alguno cede Fausto su alma a Mefistófeles; es una apuesta,²⁷ tiene carácter condicional: "Si jamás me tiendo descansado sobre un lecho ocioso, perezca yo al instante; si jamás con halagos puedes engañarme hasta el punto de estar satisfecho de mí mismo, si logras seducirme a fuerza de goces, sea aquél para mí el último día... Si digo al fugaz momento 'Detente, eres tan bello', puedes entonces cargarme de cadenas..." (vv.1692 a 1706).

De esto mismo fluye otra diferencia con la concepción tradicional del destino de Fausto: el plazo durante el cual Mefistófeles ha de servirle, al término del cual podrá reclamar su alma, no es de veinticuatro años, como en la tragedia de Marlowe; queda sujeto a la expresión por Fausto de una vivencia de satisfacción con el instante: "entonces consentiré gustoso en morir; puede doblar la fúnebre campana; quedarás eximido de tu servicio; puede pararse la manecilla y finalizar el tiempo para mí (vv.1694 a 1697).

Al mentar en el pacto la satisfacción con el instante, Mefistófeles tiene en vista el sólo placer que es contentamiento con una fracción del tiempo, renuncia, por ende, a la totalidad del mismo. Pero Fausto apunta más allá del placer, desde luego, hacia la exaltación:... no se trata de placer, dirá sino de vértigo (vv.1765-6): y más adelante, en el Acto Cuarto de la Segunda Parte: "El placer degrada" (v.10259). Cuando Fausto lo anhele, será siempre unido a su contrario: hablará de "el amargo goce, el odio amoroso, la adversidad incitante" (vv.1765-6); pero antes había expresado el deseo de que alternaran "uno con otro... como puedan, el placer y el dolor, la suerte próspera y adversa" (vv.1756 a 1758); para agregar, por fin: "curado ya del afán de saber, no quiero cerrarme ahora a sufrimiento alguno, y lo que está repartido entre la humanidad quiero en mi interior gozarlo y conocerlo; quiero abarcar en mi alma lo más alto y lo más profundo, abrazar en mi pecho el placer y el dolor..." (vv.1766 a 1773). No: no se trata sólo de placer, sino también de dolor, de odio; de lo bueno y lo malo unidos, de todo aquello que es propio de la humana condición. Se trata, en suma, de cumplir lo que en el Prólogo en el Teatro dice el Bufón, de "meter la mano en plena vida humana" (v.167), o —si se quiere— de esa "honda, dolorosa felicidad" de que allí mismo habla el Poeta (vv.195-6). Y es lo que obtiene: el placer, sí, con la joven bruja del Blocksberg, el amor y el dolor con Marga-

²⁷ Cf. Dédéyan, *op. cit.*, t. III-1, p. 141; y la edición en inglés *Faust, Parts One and Two*, Nueva York, Knopf, 1957; Introduction by George Madison Priest, p. XIX.

rita; la actualización del pasado clásico a través de sus arquetipos intemporales, por su descenso al reino de las Madres; la evocación del Imperio Romano Germánico; por fin, la acción con proyecciones históricas; en suma, la vida en su totalidad, en la medida en que un hombre puede alcanzarla.

En verdad, el vivir humano nada sería si estuviese sujeto a pasar y perderse, si no pudiese ser aprehendido y fijado en sus "modos vacilantes" —son palabras de la dedicatoria (vv.1 a 3)—, si el infinitivo, por su naturaleza indefinido, no pudiese ser sustantivado en una *vida*. Tal estabilización del tiempo todo implica que se le recoja en un solo instante que no pase y se pierda, un instante que sea por sí mismo, precisamente porque no hay otro que, al venir después, lo empuje hacia el pasado. Alcanzar, realizar tal instante es, precisamente, el imperativo de la buena muerte. Ya al pactar con Mefistófeles, Fausto había anhelado una muerte *consentida*, aceptada (v.1694) en que el tiempo *finalizara* para él (v.1697). Y esto significa, para el buen entendedor, un tiempo llevado hasta su fin, hasta su *telos*, hasta su *forma*. En una carta a Zelter de 30 de octubre de 1808, Goethe dice que la más alta operación de la naturaleza y el arte es la *formación* (*Gestaltung*). Ello rige, ante todo, por cierto, para aquello que recoge en sí la naturaleza y produce el arte: la existencia humana individual.²⁸

Así, cegado físicamente por la Angustia despechada, pero apto ahora para una más aguda visión interior, ve su acción presente, generada desde su pasado, disparada hacia el futuro, e imagina una libre muchedumbre viviendo, gracias a tal acción suya, una vida libre. Puede entonces exclamar: "En el presentimiento de tan alta felicidad, gozo ahora del momento supremo" (vv.11585-6). El término del pacto queda sellado: cae muerto.

Pero Fausto no ha perdido su apuesta: no es el fugaz momento (v.1699), el instante malo del pasaje, lo que quiere retener: es el *in-stans*, en el sentido del ser interior del tiempo, coincidente con el *nunc stans*, el *ahora quieto*, de los místicos. No queda añorante de un momento que se le va de las manos precisamente por su ex-

²⁸ Abundan en las obras, las cartas y la conversación de Goethe las referencias a este imperativo de totalizar y dar *forma*. Precisamente llama *morfología*, la ciencia que pretendía fundar (*Vorwort zur Morphologie, Jubiläums Ausgabe*, vol. XXXIX, p. 251). En una carta a Frau von Stein de 18 de abril de 1787 escribe desde Italia: *meine Reise nimmt eine Gestalt* (mi viaje va adquiriendo una forma). Por fin, en *Ausgabe Briefftasche, ed. cit.*, vol. XXXVI, p. 115, habla de "diese innere Form, die alle Formen in sich begreift". Cf. el ensayo de Wilkinson y Willoughby, "Goethe's Conception of Form", *op. cit.*, pp. 167 ss.

pectativa de otros, "clavado en su desesperación", según la expresión de Kierkegaard, "preparado para el Infierno" como anunciaba la Angustia (v.11486). Al morir, llega a ser, alcanza el Ser. El cumplimiento textual del pacto rompe el sortilegio del pacto. Éste era el modo como el pasado lo aprisionaba. Pero al comprender y aprobar tal pasado se libera de él; ya no añora ni pospone: posee su tiempo como totalidad conclusa en un instante que es eternidad. La salvación consiste precisamente en poder eternizar nuestra propia vida, reuniéndola toda en un acto de bendición. "Lo temporal es sólo signo, figura", cantará el Coro místico al término de la obra (v.12105). La existencia humana se cumple cuando alcanza, tras los signos, el *Significado*.

Otros textos de Goethe apoyan esta interpretación. En uno de los *Zahne Xenien* se nos exhorta a "amar nuestra propia vida". Y hay otro que lee así: "No pierdas una palabra en las cosas que deben pasar. Hacernos eternos, tal es nuestra tarea".²⁹ No menos sugestiva es esta estrofa del poema titulado *Vermaechtnis* (Testamento):

Goza con medida, plenitud y bendición.
Que la razón esté en todas partes
donde la vida disfruta de la vida.
Entonces el pasado es presente,
el porvenir, por anticipado, vivo.
*El instante es eternidad.*³⁰

Para designar el alma, Goethe solía emplear la expresión aristotélica *Entelequia*, que literalmente significa lo que lleva su fin —o *telos*—, en sí mismo. En la conversación con Eckermann de 11 de marzo de 1828, dice Goethe: "Cada *Entelequia* es un pedazo de eternidad". Y el 4 de febrero de 1829: "El hombre debe creer en

²⁹ Nichts vom Vergänglich,
Wies auch geschah!
Uns Zu verewigen
Sind wir ja da!

(Citado por Melian Stowell y G. Lowes Dickinson, *op. cit.*, p. 19; la cita del verso mencionado antes en el texto está en la p. 237).

³⁰ Nosotros traducimos y subrayamos el último verso. El texto alemán reza así:
Geniesse mussig Full und Segen!
Vernunft sei überall zugegen,
Wo Leben sich des Lebens freut!
Dann ist Vergangenheit bestandig,
Das Kunftige Voraus lebendig,
Der Augenblick ist Ewigkeit.
Este poema fue escrito el 12 de febrero de 1829.

la inmortalidad; tiene un derecho a esta creencia; ella corresponde a las exigencias de su naturaleza, y le está permitido dar fe a las promesas de la religión. Pero si el filósofo trata de deducir la inmortalidad del alma de una leyenda, ello resulta débil e ineficaz. Para mí, la existencia de mi alma en eternidad se prueba por mi idea de la acción. Si trabajo incesantemente hasta mi muerte, la naturaleza está obligada a darme otra condición de existencia puesto que la actual ya no me es suficiente".

Acaso en el *Fausto* de Goethe se haga presente una influencia de la tragedia de Marlowe que consista en invertir lo que él decía: pues si es verdad que el Infierno es esto en que estamos, como afirma allí Mefistófeles (Acto II), ¿porqué el Paraíso no podría ser esto mismo poseído en plenitud simultánea? Y cuando al fin de la obra de Marlowe, ruega Fausto al tiempo: *Stand still, you ever moving spheres of heaven, that time may cease* ¿por qué no admitir que ello pudiese ser concedido al hombre para salvarlo? "Aportad el paraíso a aquel que reposa", canta el Coro de ángeles en la Apoteosis final (vv.11708-9) de la obra de Goethe. Si "en el principio era la Acción", como escribe Fausto al traducir el Evangelio según San Juan, en el fin es el Reposo en que la Acción queda cumplida.

La frase ritual del pacto ha sido dicha por Fausto, pero tiene un sentido diferente del que preveía la otra parte: es coincidencia consigo mismo que resume, que re-asume lo vivido. Si Fausto detiene el tiempo y, a la vez, pese al pacto, se salva, es porque ha logrado poseer en la plenitud del instante final todo lo que en el tiempo estaba distendido. Con razón está inquieto Mefistófeles, con razón pide a los Lémures que vigilen la sepultura: "Tienen ahora tantos métodos de robar un alma al diablo... ya no puede uno fiarse de nada... La vieja muerte ha perdido su rápido poder" (vv.11615 a 11632). Quiere decir: de nada sirven los pactos, aún firmados con sangre, desde que se han introducido estas innovaciones, estos "modernismos": la interioridad espiritual, la reflexión.³¹ Por ellas, la vida entra en razón, vale decir: participa el hombre de Dios, para quien, como afirmaba Leibniz, es verdad de razón lo que para nosotros es verdad de hecho.

Vemos en ello, además, el reflejo de otro pensar filosófico que tuvo sobre Goethe poderosa impronta. Es el de Spinoza para quien Dios y Naturaleza es lo mismo y tiene como atributo fundamental la

³¹ "Mefistófeles sólo puede ganar a medias", escribe Goethe a Schubarth el 3 de noviembre de 1820, pues "el viejo Señor" (des alten Herrn) puede ejercitar su "derecho de gracia".

eternidad³² definida como el goce infinito del existir (*existendi*).³³ Que el hombre puede elevarse a este goce, según Spinoza, queda comprobado con esta proposición de la *Ética*: “La bienaventuranza no es el premio de la virtud: es la virtud misma” (Parte V, Prop. XLII); lo que equivale a decir que ella no nos viene de fuera, que está en nosotros. Goethe, por su parte, en una carta a Jacobi de 9 de junio de 1785 escribe: “Spinoza no demuestra la existencia de Dios; la existencia misma es Dios”.³⁴ La gracia divina que, según expresa a Eckermann en conversación del 5 de mayo de 1831, es necesaria para la bienaventuranza humana, puede concebirse, por tanto, como inmanente al hombre mismo, ya que el Dios-eternidad que Goethe concibe no le es exterior ni ajeno. En su *Ensayo sobre Spinoza* dice: “entiendo por realidad y perfección la misma cosa”.

Mas a la concepción de una suprema quietud como culminación de esta vida en perfección y realidad, parecen oponerse todas aquellas palabras en que Goethe hace la apología de la acción por sí misma. Citábamos algunas hace poco de un significativo pasaje de la conversación sostenida con Eckermann el 4 de febrero de 1829. Hay otras particularmente categóricas en una carta al Canciller de Müller del 23 de septiembre del mismo año: “Yo no sabría qué hacer con una beatitud eterna, dice allí Goethe, si no me ofreciese tareas que cumplir y dificultades que vencer”. Pero hay también una carta a Zelter de 19 de marzo de 1827 en que, después de reiterar pensamientos análogos a los anteriores, agrega: “el recuerdo de lo justo y bueno que aquí hemos querido y cumplido, nos permite insertarnos más rápidamente en los rodajes de la actividad del universo”.

Esta imagen de la rueda tal vez nos proporcione la clave del enigma; pues la rueda es, desde luego, movimiento y, sin embargo, en el punto central —en el *Mittelpunkt*—³⁵ hacia el que cada otro

³² *Pensées métaphysiques*, Cap. IV.

³³ Carta XII, a Meyer, del 20 de abril de 1663.

³⁴ Cf. también la carta muy spinoziana a Knebel de 8 de abril de 1812, en que Goethe dice: “Quien no pueda entender la verdad de que Espíritu y Materia, Alma y Cuerpo, Pensamiento y Espacio... fueron, son y serán los dos aspectos constitutivos del Universo, que ambos tienen iguales derechos y que, por ende, ambos pueden ser considerados como representativos de Dios, el que no pueda elevarse a la altura de este pensamiento, debería haber renunciado hace largo tiempo a pensar”.

³⁵ Cf. *Goethes Gesprache*, ed. Biedermann, vol. I, p. 427. En un *Autorretrato* de 1797, Goethe habla del *Mittelpunkt* de su existencia. Wilkinson y Willoughby, en el ensayo que titulan “Unity and continuity in Goethe”, comentan: “Mittelpunkt... is in Goethe's language the organic center, whether in a plant, a poem or a human being, from which everything radiates, the unity from which all variety proceeds, the focal

punto de ella converge, hay una perfecta quietud; no una quietud opuesta al movimiento; antes bien: una quietud que contiene el movimiento todo, que recoge el girar en simultánea inmovilidad.

La rueda es una imagen recurrente en la obra de Goethe en general, en el Fausto en particular. Recordemos lo que el Erdgeist dice: “así trabajo yo en el zumbador telar del tiempo tejiendo el viviente ropaje de la divinidad” (vv.508-9). La rueca —rueda tejedora—, en cuanto vuelve sobre sí, es símbolo de la vida ordenada, apacible y doméstica de Margarita, y a la vez en cuantro produce y avanza, de su destino —caída y salvación. Por fin, la obra toda es como el girar de una rueda: del mero saber existiendo al existir sabiendo, de este existir, mediante la recolección del pasado más significativo, hacia la acción y la salvación por comprensión.³⁶ Esta comprensión es lo que da forma a lo vivido, es —para usar una de las expresiones de Goethe— la forma interior en que todas las formas se recogen.³⁷ En las últimas palabras que escribiera, habla el poeta de esa sabiduría que consiste en conducir nuestros espontáneos impulsos a través del pensamiento hacia la plena realización de la forma inherente de nuestro ser.³⁸

En la misma dirección, cabe observar que, cuando Fausto declara esa satisfacción con el instante, que lo mata e inmortaliza al par, se encuentra en plena actividad, y que esta actividad trasciende su vida individual, va a promover la actividad de otros hombres, es, en suma, *histórica*. “En el *presentimiento* de tan alta felicidad, dice textualmente, gozo *ahora* del instante supremo”. Obsérvese que la alta felicidad que con su obra cree llegar a promover es pre-sentida, anticipada, pero que el instante supremo es *ahora*. Este gozo del instante es tal por incorporación, no sólo del pasado, sino de un futuro que trasciende los límites de su existencia individual. Dicho de otro modo: cada vida se constituye y adquiere un mayor sen-

point which, once discovered, illuminates all the parts” (*op. cit.*, p. 215). Sostenemos en el texto que la buena muerte de Fausto consiste en que alcanza al morir su *Mittelpunkt*.

³⁶ Cf. Wilkinson y Willoughby, en el ensayo citado en la nota anterior: “*Weben* is the image which from the beginning came spontaneously to his mind whenever he thinks of ceaseless activity, whether of man, nature, or art. In his vocabulary, so influenced by Luther's bible, *weben* and *leben* are synonymous, and it is natural that Gretchen's busy daily round, her ‘hausliches Beginnen’, should be symbolized by the picture of her at the spinning-wheel... The Erdgeist embraces both the creative and the destructive aspect, ‘geburt und grab’, in a pictorial elaboration of the whirling loom of time, weaving ‘the living garment of God’...” (*op. cit.*, p. 219).

³⁷ *Aus Goethes Bieftasche*, edición citada, p. 115.

³⁸ Carta a Humboldt del 17 de marzo de 1832, comentando una carta suya anterior del día 10. de diciembre de 1831 sobre la necesidad de dirigir la inspiración.

tido en el instante que la clausura en la medida en que se proyecta hacia lo colectivo y social. Para Goethe la salvación personal, si bien ocurre en la intimidad de una conciencia recoleta, ha de estar, si no condicionada, al menos nutrida, vigorizada, por la inserción creadora en lo histórico, en la acción que busca beneficiar a otros hombres, crear para ellos condiciones propicias para que desenvuelvan en forma óptima sus propias existencias individuales. En este sentido, prever el girar futuro de la rueda es parte del acto mismo por el que Fausto se sitúa en su centro inmóvil. Y no importa que se equivoque, que la acción prevista no sea viable o a la postre no se cumpla. No importa que los Lémures no estén cavando un foso, sino la *foia*. Es un imperativo de la mejor vida humana el estar vocada hacia la eficacia histórica y la liberación de otros hombres. Pero depende de circunstancias múltiples e incalculables el que esa eficacia sea tal, el que esta liberación se realice como queríamos. El solo aspirar a ella, empero, como posibilidad realizable que compromete nuestros actos, confiere al presente individual grandeza y dignidad.

Goethe vivía la historia por milenarios y preveía el incesante giro de la rueda. Cuando Coudray, director general de edificaciones en Weimar, le da cuenta, en 1827, de que quiere proteger la tumba de Wieland con una reja de hierro, Goethe comenta con Eckermann: "Para quien, como yo, vive a través de las edades, siempre resulta algo extraño oír hablar de efigies y monumentos. No puedo pensar en la estatua que se levanta en honor de un hombre de mérito sin imaginarla en el suelo, destruida por guerreros. Veo ya la reja que Coudray desea colocar en torno de la tumba de Wieland convertida en herraduras, brillando bajo los pies de una caballería futura".³⁹ Y en otra parte afirmará que un hombre que no sea capaz de dominar en espíritu por lo menos tres mil años de historia quedaría sin experiencia, "en las tinieblas".⁴⁰

7. Estas últimas palabras nos remiten a una de las más significativas oposiciones en el Fausto de Goethe: la de oscuridad y luz, la de lo turbio y lo claro.

En el Prólogo en el Cielo dice el Señor: "Aunque ahora me sirve en medio de su *turbación*, pronto le guiaré hacia donde todo es *claro*" (vv.308-309, nosotros subrayamos). La turbación de que

³⁹ Conversación del 5 de julio de 1827.

⁴⁰ Citado por Curtius en sus *Essais sur la littérature européenne*, p. 43.

aquí se habla está vinculada al afán, al aspirar, a los impulsos, al *Streben* "El hombre yerra mientras tiene aspiraciones", agregará el Señor después (v.317), y un poco más abajo afirma que el hombre bueno "en su oscuro impulso" (v.328) puede discernir el camino recto. Así, esta oposición corresponde a la de acción y superior reposo que antes mencionamos. En numerosas otras ocasiones ha hablado Goethe de la alternancia necesaria de los momentos de oscuridad con las iluminaciones.⁴¹

Este antiguo simbolismo, que tal vez traicione una influencia gnóstico-maniquea en el pensamiento de Goethe, tiene acaso otra manifestación en el nombre mismo del agente diabólico que pacta con el doctor: Mefistófeles, según algunas versiones, derivaría del griego *photophilos* con el prefijo negativo *me*, y vendría a significar, según esto, *el enemigo de la luz*.⁴² Pero no olvidemos que este personaje es un servidor del ángel que antes de su rebelión y caída, mereció llamarse Lucifer: *el portador de la luz*, el que conduce hacia la luz. Y Goethe le devuelve esta función, al hacer de él un elemento positivo en el plan divino, un colaborador del Señor. Por tanto, no se trata para él de que lo claro sustituya a lo oscuro, sino más bien de saber marchar de lo turbio hacia la luz, de una conquista progresiva de la serenidad y el orden. "Ante mí, el día; detrás de mí, la noche", dice Fausto al comienzo de la obra (v.1087). Mefistófeles, mismo, ya lo sabemos, se define como una parte de las tinieblas de las que nace la luz (v.1350). Y más adelante Pluto le enseñará al Mancebo conductor que "sólo allí donde con ojo sereno mires *en la dulce claridad*, donde te pertenezcas a ti mismo y en ti sólo confíes, allí donde sólo te deleites en lo Bello y lo Bueno... podrás crear tu mundo" (vv.5693 a 5696; nosotros subrayamos).

Al final, los ángeles noveles celebran que las nubes se aclaren (v.11970), y una penitente, en otro tiempo llamada Margarita, ruega: "Permite que yo le instruya; la nueva luz le deslumbra todavía" (vv.12092-3).⁴³

8. El mismo simbolismo es expresado por Goethe a través de la oposición de las aguas turbulentas, torrentosas, de una parte, y de las aguas quietas, diáfanas, sojuzgadas, de otra. En el Prólogo en

⁴¹ Cf. Curtius, *ibid.*, pp. 34 a 36.

⁴² Charles Dédéyan, *op. cit.*, Vol. I, p. 15.

⁴³ Podrían asociarse a este tema mítico-simbólico las palabras que, según la tradición, habría dicho Goethe antes de morir—Licht! Mehr Licht!—y que vendrían a expresar su ansia de afirmación y plenitud en los postreros instantes de su existencia.

el Cielo, vemos al Arcángel Gabriel celebrar “el mar que salta espumante en anchas oleadas al batir los profundos cimientos de las rocas” (vv.255 y sgtes.). En la Primera Parte, poco después del pacto, Fausto se compara a sí mismo con “una catarata, cuyas aguas mugen y espuman de roca en roca, corriendo furiosas hacia el abismo” (vv.3350-1). Al comienzo de la noche de Walpurgis, habla de las aguas que surgen siempre borbotantes de la fuente (v.3843). En la Segunda Parte, el ataque en la batalla que libra Fausto en favor del Emperador es comparado a un torrente que “se precipita como cascada, extendiéndose sobre una vasta llanura, y espumea fragoroso corriendo de aquí para allá y de grado en grado” (vv.10727-10730). “¿Qué aprovecha una heroica resistencia? pregunta Fausto. La potente oleada corre veloz para arrastrarlos; yo mismo me estremezco ante una tan furiosa inundación” (vv.10730 a 10733). Pero, al término de la obra, Fausto habita un palacio cuyo jardín es cruzado por un ancho canal rectilíneo. Y toda la empresa en que Fausto está empeñado ha consistido en dominar el agua turbulenta, en hacerla retroceder, para que sólo quede en medio de la tierra el agua quieta, que sirve, que beneficia a los hombres. Goethe manifestó a menudo un interés especial hacia las obras de canalización e irrigación, y en una conversación con Eckermann de sus últimos años expresa su pesar de no poder vivir tanto tiempo como para conocer el Canal de Panamá, el de Suez y la unión del Danubio con el Rin.⁴⁴

Las aguas, elemento vital pero caótico, una vez canalizadas, vienen a ser como las pasiones vencidas porque asumidas. En Fausto, anciano ya, el gran canal de su palacio es como la representación visible de un pasado turbulento ahora ordenado, apaciguado y comprendido.

Alcanzar este orden, esta paz por la comprensión, viene a ser aproximarse a Dios. Para Goethe, Dios es el sistema del tiempo todo y el universo. Pero el sistema es tal por su virtud de limitar. Átropos, la más vieja de las Parcas, después de exhortarnos a discurrir, a meditar sobre el tenue hilo de la vida, dice: “pensad en el límite de este hilo” (v.5315). El deslinde final de nuestra existencia es como el dique de las aguas: es lo que, al contenerlas, les confiere una *forma* y por ello un sentido.

9. Acaso no sea una exageración ver en el *Fausto* de Goethe la

⁴⁴ Conversación del 21 de febrero de 1827. Cf. Curtius, *Essais...*, p. 41.

mayor tentativa poético-filosófica de la época contemporánea por superar un debate que había agitado a la conciencia europea en los siglos anteriores. Iniciado en la Edad Media y continuado con denominaciones diversas en la Moderna, la disputa de los universales sigue vigente aún hoy día, porque sus cuatro soluciones eventuales representan actitudes arquetípicas del hombre. Sin embargo, cabe sospechar que cada una de ellas se funde en un malentendido de las otras. Cuando los *realistas* dicen *universalia sunt realia*, no pretenden atribuir a las ideas *la misma* realidad que el empirismo, latente bajo las posiciones nominalistas, puede atribuir a las cosas sensibles: es una realidad superior para ellos, pero diferente en cuanto condensa, concentra, reúne, rasgos dispersos en lo sensible. Cuando los más extremos dicen *universalia ante rem* y los moderados corrigen *universalia in re*, aquellos afirman ante todo la autonomía de la idea, respecto de lo sensible, y la posibilidad consiguiente de pensarla con independencia, de pensar, por ejemplo, la idea de triángulo, y todos los caracteres que la geometría atribuye a esta forma, sin atender a un determinado objeto triangular; en cambio, los moderados destacan que la idea la encontramos en las cosas sensibles singulares. Los unos aluden a una condición específica de la relación que la mente puede establecer con los objetos ideales; los otros a la raíz de esta relación. Los nominalistas insisten en llevar nuestra atención hacia lo sensible, aunque ello implique tener las ideas por meros productos de la mente (*nomina*), elaborados a partir de lo singular sensible (*post rem*); y los conceptualistas corrigen, a su vez, esta posición extrema, al señalar que, si las ideas son “mentales”, en todo caso la mente no dispone de ellas, no puede alterarlas en sus caracteres definitorios, con lo que de nuevo insisten en la autonomía de la idea defendida, acaso con exageración polémica, por los realistas platónicos, pero afirmada esta vez no ya respecto de las cosas sensibles, sino respecto del sujeto pensante.

El “panteísmo” de Goethe responde, de una parte, a este llamado hacia lo sensible, hacia el *hic et nunc* múltiple y vario, que inspira la actitud nominalista; responde, de otra, a la aspiración de alojar esa diversidad en un *todo* estructurado. Es un modo de reivindicar lo presente en su realidad corpórea sin renunciar a trascenderlo y, a la vez, es un modo de trascenderlo sin recurrir a *otro mundo* y *otra vida* cuya sola admisión desvalorizaría el mundo y la vida en que efectivamente vivimos. Trascender la vida quedándose en la vida, podría ser el imperativo que Goethe nos propone. Claro está, tras-

endencia e inmanencia resultan en esta perspectiva conceptos inadecuados, salvo que se les tenga por complementarios y que el sentido del uno integre el del otro. La pura trascendencia nos conduce al "Dios de los filósofos y los sabios", que Pascal rechaza, pues nada tiene que decirnos, pues no nos incumbe, por falta de una encarnación mediadora. La sola inmanencia, en cambio, nos abandona en lo inmediato, nos priva del sentido, nos arroja en el caos de los datos desordenados.

Goethe ha querido conservar los dos términos del conflicto y se comprende, por ello, el carácter casi titánico de su empresa. "Lo perecedero es sólo signo", desde luego; pero el Significado sólo se descubre en los signos, por los signos y gracias a ellos. Lo plural, lo total tienen iguales títulos, puesto que el todo lo es de una pluralidad. Por esto, acaso la religiosidad de Goethe no pueda describirse mejor que como un resuelto politeísmo que, sin embargo, se resuelve en un monoteísmo por incorporación, en caso alguno por eliminación, de la pluralidad de veneraciones a que somos vocados.⁴⁵

En conexión con ello, debe destacarse el esfuerzo de Goethe por lograr la *coincidentia oppositorum*, por expresar los contrarios simultáneamente,⁴⁶ echando mano por igual de todos los modos de experiencia y conocimiento: magia, mito, religión, artes, ciencias y filosofía.⁴⁷ Tal esfuerzo resulta fructífero precisamente en la medida en que las cosas y nosotros mismos no estamos *dados*, no somos *datos*, sino procesos creativos que apuntan hacia una unidad ulterior. Es lo que indica el énfasis del *eins* en la conocida carta que Goethe escribe a Herder en julio de 1772: *das ist alles, un doch muss das Alles eins sein*.⁴⁸ Pero esta unidad es la unificación de *esto mismo*. El "más allá", si cabe usar esta expresión, está implícito en el *acá*. "Poco

⁴⁵ Es obvio que el *Fausto* de Goethe debe ser interpretado como una tentativa de autenticidad religiosa, en caso alguno por reducción al solo plano estético. Goethe destina al ateísmo de su contemporáneo Nicolai algunas de sus más crueles sátiras. En el *Fausto* mismo véanse los versos 4169, 4267 y 4319. Cf. la edición citada de George Madison Priest, p. 374, nota al verso 4169. Veremos, más adelante, que el sentido de la obra magna de Goethe viene a consistir en dar cumplimiento a un pensamiento que expresa San Buenaventura (*Breviloquium*, II, 9, 2; y antes que él el Pseudo Dionisio, *De ecclesiastica hierarchia*, V, IV, y *De coelesti hierarchia*, IV, iii): el alma humana vendría a ser el vehículo a través del cual el mundo, inclusive la materia, regresa a Dios.

⁴⁶ Véase al respecto el ensayo de 1820 que tituló *Bedenken und Ergebung, Jubiläums-Ausgabe*, XXXIX, pp. 34 a 36.

⁴⁷ Cf. Wilkinson y Willoughby, "Goethe's Conception of Form", *op. cit.*, p. 167. En otro ensayo del mismo volumen, "The Poet as Thinker", observan los autores sagazmente: "Goethe's injunction to man develop all his faculties into a unity is no injunction to return to primal oneness, but to press forward to a new kind of unity in the other side of specialization" (pp. 149-150).

⁴⁸ Véase el ensayo recién citado, *op. cit.*, p. 138.

me inquieta el más allá, dice Fausto... De esta tierra dimanan mis goces y este sol alumbra mis pesares" (vv.1660 a 1664).

Toda la obra de Goethe constituye una incitación a salvar las apariencias, lo fugaz y contingente en lo eterno, en la *sosegada actividad*⁴⁹ del centro de la rueda que siempre gira. Esta búsqueda, Fausto la lleva a cabo a través de una larga peregrinación que lo conduce del espíritu abstractivo a la existencia concreta en el mundo y la historia, de esta existencia hacia su posesión en lo íntimo de un alma eternizada.

Si hubiéramos de resumir en muy pocas palabras lo que nos parece ver en el *Fausto* de Goethe, diríamos que es un intento por resacralizar el mundo y salvarlo haciendo de él *alma*:

Ich schau' in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.
(Yo contemplo en estos rasgos puros
La Naturaleza creadora ante mi alma tendida) (vv.440-1)

Son palabras que Fausto pronuncia ante el signo del Macrocosmos. La obra toda es el cumplimiento efectivo de lo que este signo, por ser tal, no pudo proporcionar: la conversión del tiempo en contemplación eterna, la consumación del macrocosmos universal e histórico en el microcosmos de un alma, forma de una vida vivida con valor hasta el fin.

⁴⁹ Son expresiones de una carta que le escribe a Eckermann el 14 de agosto de 1823 y que éste transcribe en sus *Conversaciones*.