

## LA DIOSA DE LA OCASION\*

MANFRED KERKHOFF

Quisiera hablar, en esta ocasión, sobre la ocasión, es decir: presentar unas observaciones meramente ocasionales sobre un poema ocasional cuyo tema es la ocasión. Observaciones "ocasionales", pues además de referirse ellas a lo ocasional como tal, tienen el carácter de unas reflexiones laicas: no hablo como especialista, y mi exposición tampoco va a importunarles con la esencia misma del pensar goetheano; tocará nada más que la poetización casual de un suceso aislado en su vida. Verdad es que la exposición se encaminará eventualmente a la averiguación del concepto de lo oportuno "en sí", pero antes habrá oportunidad de celebrar el retorno de Goethe a una divinidad que en los momentos tempranos de su historia (mitología) era un dios joven, mas tardío, cantado ya por un poeta antiguo, para convertirse después —extraña transsexualización— en una alegoría semidivina de la buena suerte.

### 1

Cuando, en el otoño de 1786, el ministro de finanzas Goethe abruptamente abandona la ciudad de Weimar donde residía desde más de diez años, se trata, como otras veces en su vida, de una de esas fugas que le permiten un nuevo comienzo en su vida; el trabajo al servicio de un conde admirador no ha sido aburrido, pero le ha impedido proseguir en su creación literaria. Si bien reconoce que la labor ha agudizado su sentido de la realidad no poética (política), siente que los negocios, los chismes en

---

\* Texto de una conferencia dictada el 2 de noviembre de 1982 con motivo del 150º aniversario de la muerte de Johann Wolfgang Goethe.

esa pequeña ciudad lo deprimen, limitan su deseo de dedicarse más a las ciencias y a las artes. Aparte de eso, sus relaciones amorosas no veladas con una dama de alta sociedad —Charlotte von Stein— le estaban causando problemas de otra índole. De ahí que, de un día a otro, sin avisar a nadie, emprende ese viaje a Italia que significará un renacimiento de sus talentos más genuinos y lo liberará de las desventajas de unas circunstancias caracterizadas por la estrechez provinciana. Ese viaje con el cual ha soñado le proporcionará el encuentro, tan anhelado por enteras generaciones de artistas del Norte de Europa, con el sol del Mediterráneo, con la vida exuberante de la gente del Sur y, sobre todo, con las veneradas ruinas de la antigüedad clásica. Goethe, a los 37 años de edad, siente que este es el momento para dicho encuentro: él está en su apogeo físico y espiritual y sabe que, si pierde esa oportunidad de deseada renovación de su ser, se estancará. Es por eso que se arriesga, deja el puesto lucrativo — simplemente pidiendo en una carta al conde unas vacaciones de duración indefinida— (¡serán casi dos años!) y en el curso de una semana atraviesa Alemania, Suiza, el Norte de Italia para llegar a Roma, principesa de las ciudades; y ahí, escribe en su diario, se siente como retornado a su verdadera patria, después de una larga expedición ártica; celebrando su "segundo día de nacimiento", se dedica a paseos por los jardines, parques, cementerios, visitando templos, foros, teatros, museos, en un verdadero arrebató de desahogo en la antigüedad clásica. Es una de esas experiencias donde uno, por su disposición positivamente anticipadora, casi conjura la buena suerte, adivinando que le va a pasar algo extraordinario, y preparándose para estar a la altura del encuentro con lo que está por llegar; con una unilateralidad genial Goethe logra notar en Roma solamente lo que le conviene: lo pagano, lo antiguo, lo renacentista; lo medieval, lo cristiano, lo barroco lo pasa por alto, evitando así las amarguras de la experiencia romana de un Nietzsche p.e. El goza en experimentar la naturaleza del Sur y el arte clásico con la mirada "objetiva" del dibujante —vive con otros artistas, estudiando en su compañía la arquitectura, pintura y escultura clásica y clasicista.

Pero Goethe no sería quien es —un epicúreo decidido— si al lado de estos goces espirituales se olvidara del placer físico, del deleite inmediato de lo que Roma ofrece si se deletrea al revés: Amor. El ciclo de poemas que es fruto de la experiencia romana —las Elegías Romanas— evoca desde el principio el único culto todavía vivo que el poeta practica, con esa naturalidad pagana que lo caracteriza, después del feliz encuentro con una bella romana; desde que la mirada sensual de ella lo "hirió" "hasta la médula" no se cansa en celebrar la convivencia con ella, el amor tan poco

complicado, tan lleno de satisfacción; únicamente al templo de Amor, escribe, sube él en fervor religioso. De día Roma —el arte—, de noche Amor —la naturaleza— este es el ritmo que lo llena de alegría, lo hace sentirse vivir una vida plena. El que ella se haya entregado tan fácilmente, con tanto ardor a él, a este "bárbaro del Norte", del cual está orgullosa, —este es, después de varias experiencias torturantes allá en el frío, el milagro que lo lleva a compararla con unas diosas antiguas que sabían "amar mortalmente". En fin, Goethe está feliz, la producción literaria se reanuda y no debe asombrarnos el que le dé a la amante el nombre Faustina; pues, felizmente logra continuar el trabajo en esta su obra más desafiante, después de siete años de interrupción, y la joven romana debe parecerle la antítesis de Gretchen, una anticipación de una Helena sin escrúpulos cristianos; no es casualidad, entonces que la 12a. elegía evoque el culto de Ceres (Demeter), las procesiones báquicas, la "noche sagrada" de la renovación de la vida estancada; el cuerpo de Faustina, escribe, lo hace apreciar aún más las estatuas de mármol que admira de día; poder apreciar el arte por el desvío de la naturaleza —y al revés— esta es una experiencia rara que no puede no inspirar al poeta. Y así, renovando el género clásico de la elegía erótica latina, forzando el alemán a adaptarse al ritmo de hexámetro y el pentámetro, comienza a escribir bajo el título provisional "Erótica romana", los 20 poemas en el espíritu a la vez hedonista y melancólico de Catulo, Propertio, Horacio, que en su redacción final, tres años más tarde, y desde la perspectiva del recuerdo nostálgico, recibirán el título "Elegías Romanas". Entre lo comenzado en Roma y lo terminado en Weimar surgirán ligeras modificaciones, productos del paso de la inmediatez vivida a la reflexión mediata, cambios de perspectiva que permitirán unas reinterpretaciones extrañas que el mismo Goethe hará de sus vivencias filtradas por la imaginación mitologizante; el poema específico del cual ahora nos ocuparemos da testimonio de esta ambigüedad de la reminiscencia idealizante de un suceso concreto que desemboca en el endiosamiento de una "ocasión" hondamente vivida y poéticamente potenciada.

## 2

El acontecimiento que provoca la introducción de una nueva divinidad en el Panteón romano, es la visita de Goethe a este templo romano que lleva precisamente el nombre de "Panteón", es decir: dedicado "a todos los dioses". En su diario, el poeta anota que la impresión de este edificio fue tan enorme que temía volverse indiferente o injusto frente a otros monumentos; y en seguida vincula la forma de la impresionante cúpula

—a la cual el edificio debe su nombre de iglesia cristiana: Santa María della Rotonda— con la maduración y la plenitud de lo artísticamente logrado por él mismo: como desde la cima de un momento elevado observa la creciente magnitud de lo creado y venera agradecido, la "Rotonda interna" de lo que ya le fue dado a producir. Este es, entonces, el momento desde el cuál lo pasado y lo futuro se redondean hacia el aspecto de una existencia poética entendida como obra de arte, un momento-cumbre que invita a ser celebrado aparte, a ser personificado y deificado; ante la presencia de la totauidad de los dioses paganos —ahora grotescamente bautizados bajo el signo de la Virgen, de la Anti-Venus— Goethe siente la necesidad de elevar a rango de deidad aquella realidad que precisamente permite la epifanía de *παντων τον θεων*, de todos los dioses: la Ocasión. Goethe conoce por otras experiencias la magia del momento justo, lo festivo del instante extraordinario y en muchas obras evoca ese poder incontrolable de la suerte repentina. Si aceptamos la hipótesis de que originariamente todos los dioses son manifestaciones intantáneas, teofanías momentáneas, la deificación goetheana del momento-cumbre, del instante favorable, no sería sino la potenciación de lo que es común a todas las divinidades: su autorevelación resplandeciente en un ahora selecto; más aún: si es lícito pensar que en los dioses solamente se personifica lo que Platón llamaba las formas entonces el momento teofánico sería algo como encarnación de la idea de las ideas. —Pero dejemos las especulaciones; veamos cómo describe el poeta la nueva diosa en la cuarta "Elegía Romana", cómo la "inventa" en su imaginación productiva, cómo la eterniza en el poema que es él mismo la "ocasión" codificadora de aquella Ocasión pan-teísta.

Esta cuarta elegía consiste de dieciseis dísticos, es decir de treinta y dos versos en los que dos versos se acoplan para formar la unidad métrica del hexámetro y pentámetro que es típica de la elegía clásica antigua. Respecto del contenido, el poema se subdivide claramente en dos mitades: la primera (versos 1-16) justifica la dedicación de la elegía a la diosa nueva, mientras que la segunda (versos 16-32) nos la presenta a ella misma. De la primera parte basta indicar en resumen cuatro puntos importantes:

1. Los amantes recurren, en su afán de protección, a *todos* los dioses y a todas las diosas que están presentes en el Panteón.

2. Hay una divinidad que falta en el panteón, su ausencia indebida motiva a introducir un culto especial, un "servicio diario" por medio de "festines secretos" (nocturnos).

3. Los amantes esperan no despertar el celo, la envidia de las otras divinidades; pero si eso pasara, declara el poeta, estaría él dispuesto a

sufrir el castigo que Jupiter imponga antes de renunciar al culto nuevo.

4. Esta elegía está dedicada, como una especie de himno de intronización, a la diosa que ahora se va a nombrar.

Al oír estas aseveraciones, uno se acuerda del Banquete de Platón donde el joven Fedro, enamorado, se queja también de la ausencia de un culto para una divinidad que ha caído en el olvido: Eros (quien más tarde aparecerá en representaciones artísticas como un joven alado, ya una especie de caricatura de aquella potencia cosmogónica que evoca Fedro). Así también el poeta de nuestra elegía aprovecha la oportunidad — podemos tal vez imaginarnos — de un "banquete" nocturno con la amada, para pedir, en presencia de los dioses reconocidos, la aceptación del culto de una divinidad no reconocida; cuya presencia él, sin embargo, adivina en la figura de su amante romana —como nos confirmará la segunda parte del poema que, en el fondo, celebra una epifanía o teofanía. Como es debido se pronuncia el nombre de la diosa primero para luego indicar la esencia de su poder; oigamos:

17 La diosa se llama Ocasión; ¡Conocedla!

18 os aparece a menudo, mas siempre en forma diferente.

19 Hija de Proteo quisiera ser, generada (por él) con Tetis,

20 cuya astucia de transformación engañó a no pocos héroes.

(trad. mía)

Estos versos, siguiendo la tradición clásica de los himnos teogónicos, definen, después de nombrarla, a la diosa respecto del rasgo más sobresaliente de ella: la multiformidad, flexibilidad, versatilidad; de manera que casi podríamos decir que ella, siendo fundamentalmente *circunstancia*, carece de una *sustancia* siempre idéntica. La genealogía que Goethe le inventa, confirma esa interpretación: Proteo, el viejo del mar quien, según la mitología, profetizaba a quienes sabían reconocer su identidad entre tantas transformaciones realizadas por él, sería el padre del cual la diosa gustosamente se derivaría —aunque la forma en que se expresa el poeta indica una cierta inseguridad al respecto, como si se tratara de una especulación; también la supuesta madre de la diosa, Tetis, es una habitante del mar y se caracteriza por su capacidad de transformación (Peleo, su futuro esposo, la ganó como esposa, luchando con los animales en las que ella se había convertido). Estos padres un tanto artificialmente reunidos indican, sin embargo, el instinto mitológico seguro de Goethe; pues según una versión del mito, el mismo Zeus renunció a conquistar a Tetis cuando averiguó que le podría dar un hijo más poderoso que él; así, con Peleo ella tuvo "solamente" a Aquileo. Veremos más tarde que de hecho hay una conexión extraña entre Zeus y la divinidad griega de la

ocasión: hasta un dios necesita a veces —suerte, circunstancias favorables; y en las luchas entre los dioses triunfa muchas veces quien antes haya tomado en cuenta ese "factor" del momento justo. El "engaño" que hereda la nueva diosa de su madre tiene que ver con su manera fugaz y furtiva de aparecer, y, como lo mostrarán los próximos versos, con su flexibilidad en relación a cuál tipo de personas se enfrenta:

- 21 Así también engaña ahora la hija al inexperto y estupefacto:
- 22 A los dormidos los embroma siempre, a los despiertos se les escapa;
- 23 Se entrega gustosamente solo al hombre resuelto y activo:
- 24 Este la encuentra mansa, juguetona, tierna, graciosa.

Ella engaña entonces a quien no sabe tratarla bien, es decir: a quien no la reconoce a tiempo y trata de agarrarla demasiado temprano o demasiado tarde. A los que no suelen notar su oportunidad, ella, jugando, los despierta, atrayéndolos; pero luego, al tenerlos despiertos, se aleja de ellos, volando. El que tenga el "olfato" ocasionalista, es decir quien sepa actuar rápidamente, en el momento favorable, podrá cosechar los frutos en forma fácil: todo le viene al encuentro, él tiene buena suerte.

Notemos, sin embargo, cómo en esta descripción, de un modo subrepticio, entran rasgos eróticos, reminiscencias personales del poeta quien, aprovechando la ocasión, tuvo un éxito tan rápido y seguro con su muchacha romana. Los próximos versos atestiguan lo correcto de nuestra observación, volviéndose más personales, presentándonos unos detalles "traicioneros".

- 25 Una vez apareció también ante mí, una muchacha morena; el pelo
- 26 le caía sobre la frente, oscuro y copioso.
- 27 Alrededor del cuello delicado se ensortijaban unos cortos rizos
- 28 Y desde la coronilla, cabello no-trenzado se crespaba.

Sin duda, aquí se describe, no una aparición de la fantasía, sino una muchacha real; y, sin embargo, la descripción tan minuciosa reconstruye un aspecto un tanto artificial, como si se tratara de una cabellera estilizada. Se distingue claramente la madeja de cabello que cae hacia adelante: es por esos cabellos que, según el proverbio, se coge la ocasión.

Ahora bien, la tez oscura de la muchacha parece ser una referencia a Faustina, el color de la piel producido por el sol del sur; sin embargo, debe sorprendernos que, en la opinión de muchos especialistas, la mujer a la que alude la elegía es aquella de la que Goethe se enamoró cuando trabajaba en la redacción final del poema, 1790 en Weimar (dos años después del encuentro de Roma), a saber: Cristiana Vulpius; y en verdad hay un dibujo que Goethe hizo de ella, estilizándola ligeramente "a la

romana" con un perfil clasicista, y el pelo del dibujo concuerda con la descripción de los versos que acabamos de citar. ¿Tendríamos, entonces, ante nosotros una mezcla de la romana y la alemana, de Faustina y Cristiana? Pero ¿por qué Goethe conservaría el color "oscuro" de la piel? Existe otra posibilidad: que la italiana no era una belleza bronceada por el sol, sino una mujer de otra raza que vivía en Roma. Por más inverosímil que esto parezca, una primera versión de la cuarta elegía lo confirma: en este proyecto, más tarde abandonado, la muchacha, identificada como "Ocasión" —pero no deificada—, es una gitana que adivina el destino de un joven noble, tratando además de seducirlo; esa pitonisa "traviesa", descrita con las mismas palabras como la diosa de la cuarta elegía —sólo se agrega que ella se busca especialmente los inocentes e ingenuos como "víctimas"—, muestra muy generosamente algunos encantos que en la versión final del poema quedaron suprimidos: brazos, espalda, escote. El pelo no trenzado, mas crespado en la coronilla se menciona, pero no así la madeja que cubre la frente; tiene un brazo levantado hacia arriba, en gesto de adivinación. El joven —también es un poeta— quien la consulta, pensando en su obra, no nota —tal vez porque no la entiende— que ella trata de atraerlo. Parece que al final, por haber rechazado la ocasión, la "muchacha" le roba su espada y un fajín —el texto no es muy claro al respecto. ¿Debemos entonces concluir que el aspecto erótico de la diosa de la Ocasión le fue sugerido a Goethe por tres encuentros distintos con distintas mujeres? Los críticos goetheanos no están de acuerdo sobre ello, pero hay motivo para creer que la situación es más complicada. Si solamente se hubiera tratado de deificar las diversas amantes concretándolas en una sola figura, habría sido más oportuno recurrir a Venus como personificación. Debe haber otra razón para tal fusión poética, algo cuyo conocimiento forzó al poeta a "falsificar" el aspecto de las dos o tres mujeres concernidas. Antes de hablar de ese punto, dejemos que finalice el poema:

Los próximos tres versos siguen mezclando la experiencia concreta con la interpretación metafórica y desembocan en una *pointe* sorpresiva:

- 29 Y yo no tardé en reconocerla, agarré la apresurada, y pronto
- 30 ella me devolvió, amorosamente, abrazo y beso aprendidos (de mí).
- 31 ¡Cuánta dicha la mía! —Pero ¡tranquilo! ese tiempo pasó
- 32 y ahora estoy, trenzas romanas, rodeado de vosotras.

Agarrando la ocasión por los cabellos, dominado por una pasión repentina, el poeta introduce a la joven italiana en las artes amatorias, y ella, aprendiendo rápidamente, lo hace feliz. En ese momento, sin

embargo, el poeta, despertando como de un sueño que lo transportó a otros tiempos, nos sitúa otra vez donde había comenzado la elegía, en la experiencia romana de la fusión de arte y naturaleza. ¿Cuál es el "tiempo que pasó"? ¿La estadía en Roma, para Goethe escribiendo en Alemania? ¿Una experiencia alemana para Goethe escribiendo en Roma? ¿Ninguna experiencia, sino el viaje de la fantasía hacia la época clásica cuando había aún mujeres semidivinas o diosas semihumanas? No debemos insistir demasiado; sin duda, el poeta re-arregla fechas y sucesos pasados, situándolos de acuerdo con las exigencias de un tiempo mítico vivido como presente. Una cosa parece ser clara: Goethe no habrá compuesto la elegía como un himno al cabello cosméticamente arreglado de una o varias muchachas vivas; sino, confundiéndonos con intención, entreteje en la evocación de la diosa las reminiscencias personales que según su "oportunismo" artístico le convienen, sea ya en Roma, sea más tarde en Weimar. Para las dos mujeres envueltas, la descripción es lo bastante ambigua, conservando *el incógnito* de las dos. Al fin y al cabo —¿no es precisamente la encarnación de lo divino en un ser humano amado la forma más estremecedora de una teofanía?

### 3

El gran énfasis en el aspecto erótico de la ocasión no debe engañarnos, sin embargo, sobre el hecho que Goethe, siguiendo un consejo del gran historiador del arte clásico, Winckelmann, trataba de dar un significado nuevo —erótico— a antiguas representaciones alegóricas de la Ocasión que precisamente carecían de dicho elemento erótico. Goethe estaba familiarizado, a base de la lectura asidua del *Intento de una alegoría* del mismo Winckelmann, —libro que tenía consigo en Roma— con las descripciones antiguas de una estatua (desaparecida) que el escultor Lisipo había hecho de la divinidad de la ocasión; según la interpretación que presentaba Winckelmann de las descripciones de un cierto Himerios de Prusa y de Calistrato, la divinidad tenía en su mano derecha una navaja (espada, en el poema-proyecto), y en la izquierda una especie de faja; aunque representaba a un joven con la proverbial madeja de cabello adelante, Winckelmann indicaba que en sí la divinidad tenía carácter femenino. Otro autor que Goethe conocía aclaraba en su Diccionario mitológico que para los griegos dicha divinidad era un hombre, para los romanos una mujer (ya que en el idioma griego el momento oportuno —*kairós*— es masculino mientras que en latín *occasio* es femenino). Los autores romanos convirtiendo *kairós* en *occasio* —en sus traducciones o

paráfrasis de las descripciones griegas de la estatua perdida— prepararán el campo para las representaciones alegóricas de la Ocasión que aparecieron desde el Renacimiento. Especialmente era en ciertos libros emblemáticos —que Goethe conocía— que aparecía la Ocasión como una mujer desnuda, una faja en una mano, una navaja en la otra, con el cabello típico; en estas representaciones había dos rasgos que llamaban la atención; que Ocasión estaba parada en una rueda o una esfera —símbolos que compararía con otra alegoría la de *Fortuna*, la encarnación de la suerte— y que estaba calva atrás; de hecho, el que la Ocasión "la pinta calva" se sabía en tiempos de Goethe por ciertos poemas latinos (epigramas, canciones) que se estudiaban en la escuela: La *Occasio calvata* era proverbial. Ese rasgo medio feo fue eliminado por Goethe y sustituido por la rica cabellera de Faustina o Cristiana.

En los libros emblemáticos, dicha representación estaba acompañada de una descripción poética, libre traducción de un poema latino del autor tardío Ausonio quien a su vez había hecho una adaptación libre de la descripción famosa —en la antigüedad— de un cierto Posidipo. Ya Erasmo había comentado esa descripción en el 1517, y antes Poliziano había comparado los poemas de Ausonio y Posidipo. Justo antes de viajar a Roma, Goethe tuvo oportunidad de conocer las traducciones alemanas que había publicado F.G. Herder de la *Antología griega* que contenía el texto de Posidipo; es curioso que en la primera edición (1785), la divinidad es presentada como mujer, mientras que para la segunda edición (1791), Herder la convirtió en hombre; en otro epigrama, sin embargo, de un cierto Palladas, Herder convirtió el *kairós* en *Occasio* (el mismo Herder compuso un himno a la diosa de la suerte). Este vacilar se nota también en las representaciones artísticas de la divinidad: En ilustraciones para el poema de Ausonio, Vasari p.e. presentaba en 1565 a la Ocasión como mujer en una rueda, acompañada de otra figura que se llamaba Penitencia, mientras que el pintor Girolamo da Carpi combinaba en el 1545 un joven *Kairós*, parado en una esfera, con la figura de una mujer que representaba, a base del poema de Ausonio, a *Metanoia*, el arrepentimiento. P.P. Rubens, a su vez, pintó la Ocasión como mujer al lado del viejo dios del tiempo, Cronos o Saturno. Esta última combinación era tan sugestiva que a veces las figuras de *Kairós*, el joven, y Cronos-Saturno, el viejo, se confundían de tal manera que este llevaba los atributos de aquel, p.e. la madeja de cabello y la calvicie, y aquel los de este; lo mismo que se confundía *Fortuna* con *Occasio* representando a la primera como calva y la segunda en la rueda. Corrientes eran también las yuxtaposiciones de la Ocasión y de Minerva o Atenea (como Sabiduría), o las de

Amor y Ocasión; muy interesante para nuestro contexto es la confusión de Venus y Ocasión, en la que Venus ostenta la proverbial madeja de cabello. Es interesante que el primero que le atribuía una extraordinaria gracia femenina a la figura de la Ocasión, era N. Maquiavelo quien compuso unos tercetos Dell'Ocasione, en forma de un diálogo entre ella y el poeta quien interroga su supuesta estatua —escena que data ya de Ausonio; en este diálogo, la Ocasión se da a conocer como una diosa poco conocida y explica por qué está parada sobre una rueda, por qué tienes alas (en los pies), para qué usa la madeja de cabello, por qué está calva, etc.; además ella le presenta al poeta su acompañante la *Penitencia*, el arrepentimiento quien representa la consecuencia de la ocasión perdida. Al final *Occasione* se dirige al poeta indicándole que al escribir tanto sobre ella, haciéndole preguntas, ella ya se le ha escapado entre sus manos. Esta escena significa una ligera modificación de la escena presentada por Ausonio (en latín) y Posidipo (en griego), donde un supuesto viajero interroga la supuesta estatua hecha por Lisipo. De las muchas variantes de esta autorrepresentación, veamos la que aparece en la versión española del libro emblemático de Alciato (1531):

Soy obra de Lisipo, y soy llamada  
 La coyuntura del tiempo prendido  
 De quien no ay cosa que no esté domada  
 Estoy en lo más alto y más subido  
 De aquesta rueda porque siempre ruedo  
 Y el pie de leves alas es fornido  
 Porque parar no puedo ni estar quedo.  
 Y para declarar mi delgadeza  
 Y cuánto desatar y cortar puedo  
 Navaja traigo con gran agudeza.  
 Y porque a quien topare pueda asirme  
 Cabello dio delante a mi cabeza.  
 Y por si alguno permitiese irme  
 No pueda por detrás después tomarme  
 Prendiéndome con mano cierta y firme  
 Quiso de la cabeza despojarme  
 De los cabellos la parte postrera  
 Y en público lugar manifestarme  
 Para que vista fuese de cualquiera

En la representación emblemática, la Ocasión aparece sola sobre una rueda que nada sobre el mar, y además de la navaja lleva por el hombro un velo o una faja, dejando el resto de su cuerpo desnudo. En el poema de Ausonio, la *Occasio* se presenta como obra de Fidias, no de Lisipo; parada en una rueda —que denota el curso de tiempo y destino— ella tiene una

balanza en la mano, no una navaja, explicando el utensilio como un instrumento de comercio (con Mercurio/Hermes); el pelo que le cae sobre los ojos curiosamente debe servirle para que no sea reconocida; a su lado está Metanoea quien exige las cuentas de lo hecho o no hecho y explica que ella queda en las manos de quienes dejan pasar la Ocasión. Esta figura, a veces pintada como mujer triste, mayor y que llora, encarna, como la balanza, la idea de un juicio —ya veremos pronto en qué sentido inesperado. Como lo demuestra un texto del poeta de fábulas, Fedro, la estatua de la divinidad se presentaba a sí misma como una especie de milagro ya que el instante fugitivo es indetenible, irrepresentable: en ella tenemos en forma fija(da) lo que siempre ya pasó y lo que ni Júpiter siquiera puede retener. El joven que habla en el poema dice que él es un corredor y que él significa —no *es*— “la ocasión breve de las cosas”; él tiene en la mano una navaja sobre la cual hay una balanza: qué se pesa en ella no está indicado; el texto permitiría también otra traducción: a saber, que el joven atleta se balancea sobre una navaja. Esta parece implicar una alusión al carácter breve y decisivo del instante del tiempo “en el filo de la navaja”. En otra descripción —la ya mencionada del orador Himerio— el joven Kairós tiene un cuchillo en una mano, y la balanza en la *otra*. El cuchillo le serviría, según interpretaciones antiguas, o para defenderse contra un atacante (desde atrás) o para simbolizar su naturaleza aguda. Esta última explicación se encuentra en el epigrama de Posidipo (270 *antes* de Cristo) quien es la fuente más antigua, tanto para la forma de diálogo, como para el supuesto aspecto de Kairós. Este se presenta como “omnipotente”, término que lleva normalmente Cronos-Saturno —el tiempo cósmico. Está presentado en la punta de los pies alados, para indicar su constante correr y su enorme velocidad. La cuchilla o navaja indican la imposibilidad de agarrarlo por su carácter afilado. Después de explicar el significado del pelo y de la calvicie, la estatua afirma que ha sido labrada para fines didácticos y que esa es la razón por la que fue colocada en el patio (de un templo o palacio). Nótese que aquí no se mencionan ni la balanza, ni la esfera, ni la rueda de las descripciones posteriores. Es una suerte que de la estatua de bronce de Lisipo (o Fidias) se han encontrado representaciones tardías, marcadas ya, claro está, por las modificaciones posteriores en el simbolismo de Kairós. Se trata de tres relieves de diferente edad: uno medieval de la catedral de Torcello (cerca de Venecia) que representa a Kairós (con dos ruedas aladas debajo de los pies!) junto a Metanoea; otro, del 2o. o 3er. siglo después de Cristo, que se encuentra en Turino (Kairós con grandes alas en la espalda, pequeñas en los pies, con la navaja (o un yugo) debajo de la balanza en una mano, con la

otra tocando uno de los platillos); y el tercero, del 1er. siglo antes de Cristo, encontrado en Trogir (Yugoeslavia, hoy en el Museo de Split), en general idéntico al de Turino (pero más dañado). Esas copias, en piedra o mármol, de una estatua de bronce no nos pueden asegurar que la última tenía ya los atributos que se ven en ellas. Un tardío admirador de la obra —Calístrato— habla de la gran belleza de la estatua, especialmente de la cara del joven, en tonos entusiastas, sugiriendo que la estatua representaba más bien el momento culminante de la belleza física juvenil; el erotismo subyacente del elogio puede derivarse también del hecho que entre las figuras de Eros (de Lisipo) y de Kairós había cierta semejanza. Mientras que las representaciones posteriores, especialmente de la época cristiana, aludían más al simbolismo ético del kairós —a veces representándolo negativamente como momento tentador del pecado— el original podría haber incitado a una interpretación estetizante, ya que, según algunos críticos, la obra de Lisipo era una obra programática, dirigida contra las reglas del canón de Policeto, destacando la belleza del movimiento; por el otro lado, la teoría clásica de la belleza coincidía felizmente con la ética: medida y proporción eran el mismo ideal y kairós (o el adjetivo derivado de él: *tó kairion*) figuraba en Platón, por ejemplo, como sinónimo del valor ético-estético de la medida, (de origen pitagórico). Es por eso, se alega, que Lisipo ha elevado a Kairós al rango de divinidad. Nos falta determinar qué tipo de divinidad era antes de Lisipo, pues este no hizo sino ratificar un proceso que había comenzado antes.

4

Si bien fue Lisipo quien inmortalizó la figura de Kairós, no se debe a este escultor helenista la misma deificación del instante. Pausanias, el primer "turista" cultural del mundo antiguo nos da una preciosa información al respecto: en su descripción de Olimpia afirma que hubo allí, precisamente en la entrada al estadio "olímpico", dos altares, uno de Hermes Enagonios (protector de los certámenes) y otro de Kairós. Ya que no es imposible que haya existido junto al altar, una estatua, se ha conjeturado que podría haber sido el mismo Lisipo quien, encargado con este trabajo, la habría esculpido para la inauguración del culto de Kairós en Olimpia —una hipótesis que necesitaría más verificación. Lo importante es que de hecho ha existido un culto de Kairós, lo que confirma, a la vez, la divinidad de esta figura. El ambiente deportivo —pero hay que recordar que el deporte era originalmente culto— sugiere que Kairós encarnaba el momento decisivo de una carrera, quizás el momento de la victoria; los atletas ofrecerían ofrendas antes de las competencias y el

ganador también después de la victoria. Además de la fuerza física se necesitaba buena suerte, y ella, junto a la velocidad, sería lo que esa divinidad significaba. El premio de la victoria, la fama, la inmortalización p.e. en los himnos olímpicos de un Píndaro, era, a su vez, un kairós; aún más: era, en última instancia, lo que motivaba a la participación en los juegos. Si el corredor de Lisipo representaba al instante fugaz en general, el Kairós deportivo mencionado por Pausanias podría bien ser un corredor más inmediato, menos simbólico. Es interesante que ya en Homero encontramos la idea del momento decisivo en conexión con la carrera (en carrozas) y el hecho de que un caballo, el caballo más veloz, de un héroe ('Arion) podía llevar el nombre de Kairós, apunta hacia una mitología hípica más antigua: Ya en la antigua India, el tiempo (el dios Kala cuyo nombre tiene vinculación etimológica con Kairós) era imaginado como hipomórfico.

Pero Pausanias nos da otra información, aún más valiosa: El dice que un poeta antiguo, Ion de Chios, había compuesto un himno al dios Kairós. y que en este himno lo había identificado como el hijo más joven de Zeus. No sabemos mucho sobre dicho poeta, pero hay una noticia que es importante para nuestro contexto: Jón era también filósofo y en una obra (perdida) cuyo título se puede traducir tanto "La Triplicidad" como "El triple certamen" (Triagmos), él afirmaba que todo se deriva de tres principios uno de los cuales sería *Tyche*, la buena suerte (*fortuna* para los romanos); y es muy interesante que el comediógrafo Menandro identificó —supuestamente— a Kairós con la suerte, llamándolo un dios. Es decir: parece que Ion, este poeta-filósofo vio en nuestra divinidad un principio cósmico y un dios olímpico (pues como hijo de Zeus tendría este título). Ahora nos encontramos entonces, con la coincidencia llamativa de que Kairós era doblemente olímpico: culto en Olimpia e hijo del gobernante del Olimpo. Nos gustaría mucho conocer más detalles de su genealogía, especialmente el significado del hecho de ser el "hijo más joven" —un tema que invitaría a mucha especulación; podría, entre otras cosas, significar que se trataba de un dios reciente, tardío.; o que es el último dios. La descendencia olímpica de Kairós queda, además, confirmada por un hallazgo arqueológico reciente. En los alrededores de la antigua Elea (hoy Velia) se encontró una inscripción (en griego) que menciona una trinidad de dioses —tal vez protectores de Elea— que es formada por Zeus, Hermes y Kairós; y este último es expresamente identificado como "olímpico". Así que otra vez, Kairós al lado de Zeus, relacionado con la trinidad, y al lado de Hermes, como en Olimpia donde tenía su altar al lado de este dios mensajero. En Elea, la connotación marina de la trinidad

olímpica da, para el caso de Kairós, el significado de la entrada o salida favorable (de los barcos en el puerto). (En Olimpia se trataba de la entrada o salida favorable en del-estadio).

Un último rasgo hay que agregar: la cercanía de Hermes y Kairós no se limita a lo deportivo o marino. Hermes, precisamente con el "apodo" que lleva en la inscripción de Elea —a saber "Pompaios" = "el que acompaña"— es también el acompañante de los muertos: (Hermes psychopompos) él conduce las almas al lugar del juicio. El momento del juicio mismo es simbolizado por la balanza; y en el llamado altar de Ludovisi, (en Boston) se encuentra el relieve de la figura de un joven que tiene la balanza en sus manos, pesando unas almas (psicostasia); este joven tiene también alas y mientras algunos arqueólogos se inclinan a ver en esta figura a Thanatos (la muerte), el renombrado arqueólogo L. Curtius lo identifica como Kairós; el momento decisivo en la "vida" de un alma, el del juicio, o el momento de la muerte misma —representado como un joven que se sonríe serenamente. Recordemos que el Kairós de Lisipo —o, por lo menos, copias tardías del original— tenía una balanza en sus manos, algo harto explicable para la figura de un corredor. Sin embargo, la interpretación de Curtius queda confirmada por el hecho que la figura de Kairós aparece en un sarcófago romano, al lado de otras personificaciones del tiempo, del destino, de la muerte. Era de esperar que *no* podía ser únicamente la importancia "deportiva" de Kairós la que motivó su deificación. Goethe, tal parece, adivinó algo de este contexto cuando, en su "Fragmento de Prometeo", lo hace decir a este "rebelde": "Hay un momento que cumple todo lo que hemos deseado, soñado, esperado... la muerte". Es cumplidor ese momento, entre otras razones, porque en él se hace justicia, se cierran las cuentas: el momento "justo" para un juicio justo. Justeza y justicia concentrados en un instante, —este es un aspecto menos conocido, pero verificable de nuestra divinidad polifacética.

5

Goethe —a quien volvemos ahora, después de esa excursión arqueológica— tenía una sensibilidad especial para los momentos elevados, e innumerables son los pasajes, en poesía y prosa, que celebran la suerte del instante grande. Según su convicción, no es sino en tales momentos extraordinarios que el hombre logra una autorrealización completa: en ellos se condensa y concentra la realidad, el ser, y a pesar de que tienen que pasar, estos momentos estelares contienen en sí la eternidad; de ahí su impacto que nos llena de una felicidad antes no conocida y nos obligará a volver a ellos en el recuerdo: ya que son únicos, figuran

como cesuras epocales de una vida, a partir de ellos se fecha internamente la existencia. Lo que una persona suele ser en forma dispersa en la vida corriente, se presenta de repente, de un golpe, todo unido: es una, o *la* cumbre de una vida, es el momento hacia el cual todo apuntaba y a partir del cual se ilumina el resto de la existencia; como dice el poema "Testamento": "Entonces lo pasado permanece, lo futuro está vivo de antemano, el instante es eternidad". La suerte de experimentar tal momento es vivida como un don de los dioses que compensa por todos estos días que pasaron sin dejar una huella. Es conocido el entusiasmo de Fausto que pide al instante: "detente, por favor, tan bello eres"; este personaje goetheano por excelencia logra gozar del "momento más alto" tres veces: en el amor, en la contemplación (de la belleza, Helena) y de la actividad creadora. Y lo mismo que, según él, la belleza de un ser humano irradia triunfalmente por un solo momento, también la obra bien lograda es el momento más favorable en la vida de un artista; especialmente en las obras clásicas, Goethe admiraba cómo representaban "lo saludable del instante" y le daban la impresión que "el instante tendría que ser preñado, autosuficiente como para llegar a ser una cesura digna de tiempo y eternidad".

La mencionada "preñez" del instante expresa bien la inesperada densidad, la contracción del tiempo que caracteriza los sucesos decisivos o cruciales. Su conservación o fijación en el arte es lo más difícil: "Si el escultor logra representar, en una obra aislada, un solo momento, si lo toma lo más preñado posible, entonces (todo) vale la pena"; y en su diario del *Viaje* italiano anota Goethe "El momento es todo; y el privilegio de un hombre prudente consiste en comportarse de tal manera que su vida, en la medida que depende de él, contenga el número más grande posible de momentos felices". Finalmente, sin saber que la palabra Kairós tiene de hecho ese sentido etimológico, escribe una vez respecto del famoso "telar del tiempo", que "hay momentos de la vida, en los que los sucesos se cruzan delante de nosotros, como unas lanzaderas aladas para terminar un tejido que más o menos nosotros mismos hemos hilado y (después) llevado".

Si después de todos estos testimonios retornamos a nuestra elegía que precisamente hace lo que Goethe tanto admira, a saber, representar un solo momento, deificándolo, deberíamos convencernos de que tal vez, ese poema no sea tan "ocasional" como podía parecer a primera vista. Ciertamente es que, según la decidida opinión del poeta mismo, *todo* poema es y debe ser un poema ocasional, es decir, referirse a una ocasión especial que, a su vez, es ocasión para la "condensación" poética; cierto es que precisamente



debido al carácter fugaz, casual de tales ocasiones, los poemas deben "esculpir", fijar momentáneamente lo momentáneo; pero considerando que nuestra elegía no celebra solamente *un* cierto momento feliz, sino, con motivo de él, recoge todos sus iguales para reunirlos en *el* momento en sí, en el instante como divinidad, la "divinidad instantánea" por excelencia, podríamos tal vez concluir que este poema es el representante-modelo de todos los otros, y que lo celebrado en él es la ocasionalidad como principio, paradójicamente expresado: lo sustancial de lo circunstancial, o, en forma platonizante: la *idea* de lo oportuno, pero —y esta es la licencia poética personificada, encarnada en una figura representativa tal vez de lo "eternamente femenino". Queda en pie, a pesar de esta aclaración, que la elegía es "ocasional", pero en el sentido eminentemente goetheano de la palabra: es ocasional como todo poema, y además ocasional en modo potenciado ya que canta la Ocasión misma.

## 6

Mencioné, hace un momento, lo "eternamente femenino" que, según el famoso final del "Fausto" nos eleva (nos atrae hacia arriba); verdad es que en ese último encuentro de la vida del "héroe" del conocimiento —un momento de juicio— la perspectiva es más cristiana que pagana y la alusión a la Virgen (o a lo Maternal) está más insinuada que la de una Helena (Venus). Pero quizás no nos equivoquemos si pensamos incluido en —y no excluido de— lo eternamente femenino, el aspecto erótico, y esto a pesar del hecho de que Gretchen aparezca como una de las Penitentes. Si en lo eternamente femenino cabe hablar de la "increíble" síntesis *Venus-Virgo*, de una Salvadora en doble sentido, entonces habría también derecho a especular sobre lo notable del hecho de que, para Goethe, la ocasión o el momento justo tenga la connotación de lo erótica-mente femenino. Pues si invertimos la "fórmula" "la ocasión es femenina" (nos atrae), obtenemos "lo femenino es la ocasión" —lo que, a primera vista, suena como un lema de mujeriegos, pero que en nuestro contexto vincula lo femenino con la suerte, el destino, en una palabra: con lo incontrolable; si es verdad que "lo precedero es solo un símil", cabe concluir que el inesperado "regalo" de una experiencia amorosa feliz simboliza, en general, el regalarse de la buena suerte o del destino favorable, y este regalarse sería el aspecto femenino del azar; precisamente ese aspecto nos permite reconciliarnos con lo casual en lo destinado, con lo misterioso de nuestra facticidad. Azar y casualidad, claro está, tomados en un sentido positivo, relacionado con lo imprevisible y lo repentino del ocurrir oportuno, con lo atractivo del acontecer inesperado.

Desde esta perspectiva se hace comprensible cómo un Nietzsche haya podido sustituir, en una parodia alegre del final del "Fausto", lo eternamente femenino por lo eternamente bufonesco (lo que en alemán, además, se rima); en ese poema, Nietzsche no solamente le lanza a Goethe la velada acusación de que "lo imperecedero es solo *tu* símil", sino coloca en el lugar de lo divino la "rueda del mundo", esa rueda de Fortuna u Ocasión que ya conocemos, y que, dando vueltas incesantemente —símbolo del retorno eterno—, mezcla ser y aparecer (original y símil) en un juego despreocupado, inocente. La exaltación del azar alegre —"de la nobleza más antigua del mundo"— la asociación del destino con un lanzamiento de dados, equivalen a la aceptación de no importa qué ocurra (*amor fati*), y en última instancia a la interpretación de la vida como secuencia de oportunidades aprovechadas. El hecho es que si ocurre una sola vez el momento grande deseamos su repetición, estaríamos de acuerdo con su "eterno retorno": el instante favorable repetido es el ideal de todos estos verdaderos "oportunistas" cuya religiosidad se basa en el agradecimiento por el "regalo" anónimo de poder existir (en vez de no existir); de ser la persona que "casualmente" le ha tocado ser, de experimentar las ocurrencias, ocasiones, oportunidades que vinieron al encuentro de uno, por suerte. Lo que gobierna el mundo, decía el viejo Platón, es el Kairós y la Tyche (fortuna, suerte), y quién sabe si no aludía a aquel joven cuyo juego y reino fue anunciado ya por Heráclito y cuyo nombre, ¡qué casualidad!, contiene una alusión al tiempo (vivido, o: a vivir).

Pero ya me estoy aventurando en regiones alejadas de Goethe, en un discurrir kairo-sófico demasiado "ocasional"; hay que finalizar, buscar "la buena salida" del discurso, su "Ocaso favorable"; el occiso poeta cuya muerte celebramos nos dió la oportunidad de oír un mensaje que sobrevive dicha muerte. La ocasión era favorable.

*Universidad de Puerto Rico*

### *Nota Bibliográfica*

El material bibliográfico concerniente al viaje de Goethe a Italia se puede consultar en la biografía en J.W. Goethe, *Werke in Zwei Bänden*, Carl Hanser Verlag, Munich 1981, p. 33ss; en el segundo volumen de esta misma edición, se encuentra el texto de la cuarta Elegía Romana, en la p. 65 (la traducción dada arriba es mía). Todo el material del cual Goethe podía disponer para la composición del poema —es decir: *Occasio* etc.— está presentado e interpretado en el ensayo de Horst Rüdiger, *Göttin Gelegenheit*, en *Arcadia I*, 1966, pp. 121ss. (donde hay una bibliografía exhaustiva al respecto). Sobre Kairós informa en general, Hans Lamer, *Kairós*, en RE X 2 Sp. 1508ss. (1909) y Ch. Picard, *Ma-*

*nuel d'archéologie grecque*, vol. IV, La sculpture, 1963, pp. 553ss. Los hallazgos nuevos (resp. del Kairós) son mencionados en M. Detienne y P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence*, 1974, pp. 212 ss. Sobre el concepto del momento grande en Goethe, comp. W. Schadenwaldt, *Goethe-Studien*, 1963, pp. 433ss. Hay, además muchos artículos especializados sobre la temática del Kairós que sólo valdría la pena discutir en un estudio monográfico (en preparación).