

## LAS FIGURAS DE LO DIVINO EN EL *FAUSTO* DE GOETHE\*

JOSE ECHEVERRIA

*A Giannina Braschi*

1. Hace ya muchos años dicté una conferencia sobre la muerte y la salvación de Fausto en la obra de Goethe, la que fue publicada en la revista *Diálogos* de la Universidad de Puerto Rico.<sup>1</sup> He revisado ahora, al cumplirse siglo y medio de la muerte del poeta, ese texto antiguo. Nada cambiaría a lo que entonces dije. Pero siento, sí, la necesidad, la urgencia casi, de decir más, de abundar en lo ya escrito, introduciendo una distinción, que espero nítida, entre las diversas figuras que lo divino adquiere a lo largo de la obra. El tema es tan vasto y complejo que me arredra abordarlo. Impútese a mi *Streben*, a mi fáustico y denodado impulso —por no decir de una vez a mi atrevimiento— el tratarlo en este breve estudio, que aspira a ser sólo un complemento o apéndice del ya publicado años atrás.

2. Hay, por cierto, una analogía entre los dos prólogos del Fausto de Goethe. El papel que en el primero desempeña el director de escena respecto de la obra teatral que va a representar corresponde, en el del Cielo, al del Dios creador y organizador del gran teatro del mundo que la obra aspira a exhibir.<sup>2</sup> Tras haber visto que lo hecho era bueno, acaso

---

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

<sup>1</sup> *Diálogos* 7, enero-julio 1967, pp. 53-83.

<sup>2</sup> Cf., en el citado número de *Diálogos*, "La trinidad faústica" de Ludwig Schajowicz, en especial pp. 33-36.

cansado ya, Dios "se pasea para coger fresco" según la expresión del Génesis (III, 8), y conversa familiarmente con un diablillo menor. Es el Dios de la tradición cristiana, Dios de bondad, de justicia y misericordia, poseedor, claro está, de la omnisciencia y la omnipotencia, aunque aquí no lo ostente. Es el Dios de los simples de corazón, el Dios en que Margarita cree. Para distinguirlo de otras figuras de lo divino que luego vendrán, llamémosle el *Buen Dios*. Lo volvemos a encontrar al avanzar en la obra. Cuando Margarita le pregunta a Fausto si es o no es creyente, ante las respuestas inquietantes de su enamorado ("¿Quién puede confesar 'creo en El'? ¿Quién, sentirlo? ¿Quién puede atreverse a exclamar 'no creo en El'?...", etc., para terminar: "...el sentimiento es todo. Ruido y humo es el nombre que ofusca la lumbre del Cielo"), ella prefiere hacer como si no entendiera: "Poco más o menos es lo que también dice el cura, sólo que con palabras algo diferentes" (3431 a 3458).<sup>3</sup> A este Dios remite la plegaria de Margarita encinta a la Mater Dolorosa y, para Fausto mismo, ha operado antes como un escrúpulo que le enturbia primero el propósito de seducirla (3326 a 3329), que lo hostiga y remuerde luego, en la Noche de Walpurgis, como memoria del infortunio que ha acarreado a la joven piadosa y sencilla (4183 a 4188). Por fin, la función de intercesora privilegiada que la Mater Gloriosa del apotesosis final concede a "una penitente antes llamada Margarita" revela que esta religiosidad no ha sido abandonada por el poeta, sino acaso transmutada en otra. Observemos, que cuando Fausto experimenta la tentación del suicidio, es un coro pascual de ángeles, que canta "Cristo ha resucitado", lo que detiene el gesto de llevar a su boca la copa de veneno: "estos acentos a que estoy habituado desde mi niñez me llaman ahora de nuevo a la vida", confía a Wagner. Y agrega: "Tal recuerdo, impregnado de sentimiento infantil, me impide ahora dar el último, el más grave paso. ¡Ah! Seguid sonando, dulces cantos celestes. Una lágrima corre, la tierra me recupera" (757 ss y 781 ss). La religiosidad del cristianismo tradicional popular queda reafirmada tras la alegría de la rústica fiesta. "Oigo ya el barullo de la aldea, dirá Fausto. Aquí está el verdadero cielo del pueblo; llenos de alborozo todos, grandes y pequeños, lanzan gritos de júbilo. Aquí soy hombre; aquí me permito serlo" (937 a 940). Podríamos reconocer la vigencia en Fausto de esta religiosidad en su terminante negativa a jurar en falso en la Primera Parte de la obra (3039); y también, hacia el fin de la Segunda, en

<sup>3</sup> Los números entre paréntesis remiten a las líneas del texto de Goethe en la *Jubiläumsausgabe*, indicados también en algunas traducciones, como la de George Madison Priest al inglés (*Faust—Parts One and Two*, New York: Knopf, 1957), que he tenido a la vista.

su pesar y arrepentimiento por la expoliación y el asesinato que Mefistófeles lleva a cabo respecto a los ancianos Baucis y Filemón. Como Yahvé con el Adversario en el Libro de Job (I, 8 a 12), hace el Buen Dios con Mefistófeles una apuesta. Pero, a diferencia de este Libro, en que Yahvé da licencia al Adversario para privar a Job de todo cuanto constituía su dicha, aquí Mefistófeles es autorizado a servir a Fausto en su "oscuro impulso" (328) hacia el placer y el poder, sin que el Señor renuncie a guiarlo alguna vez desde su "turbación" hacia la "claridad" (308-309), esto es a alejarlo de Mefistófeles.<sup>4</sup> En rigor, Mefistófeles está sometido a la ley del Buen Dios, puesto que, según habrá de declarar después a Fausto, él es "una parte de aquel poder que siempre quiere el mal y siempre produce el bien" (1335-36).

3. En el libro de Nostradamus ve Fausto el signo del Macrocosmos, esto es, del universo que como espectáculo lo deja insatisfecho, pues él aspira a participar, no sólo a contemplar (430 a 459). Mas, luego, el libro le permite invocar y hacer aparecer el Espíritu de la Tierra, el *Erdgeist*, el *Archeus Terrae* de Paracelso, quien "en el zumbador telar del tiempo teje el viviente ropaje de la divinidad" (505 a 509), esto es, el mundo mismo en constante hacerse y deshacerse en el tiempo. No es equivocado, a mi parecer, ver en este espíritu, la segunda figura que lo divino adquiere en el Fausto de Goethe. Pero Fausto no llega a compenetrarse con él; es rechazado. "Te igualas al Espíritu que tú concibes, no a mí" (512-13). Por lograr participar en lo que llama "los arroyos de la vida, más: la Fuente misma de la vida" (1200-201), celebrará Fausto el pacto con Mefistófeles. Los términos de este pacto son claros: Mefistófeles se obliga a servir a Fausto *aquí* en todo lo que éste le requiera, sin darse paz ni reposo. Pero agrega: "cuando nos encontremos otra vez *más allá*, tú has de hacer otro tanto conmigo" (1656 a 1669). Ello no inquieta a Fausto en demasía: frente al *aquí* tan real, tan existente, el *más allá* se le aparece remoto y conjetural: "De esta tierra dimanar mis goces y este sol alumbra mis pesares", dice (1663-64). Y tal *aquí* no le ofrece sólo alegría, sino el vértigo de la alternancia de placer y dolor, de acción y destrucción, de suerte próspera y adversa (1750 a 1759 y 1765-66). Pese a los términos tan inequívocos del pacto (yo te sirvo *aquí*, tú eres mío *más allá*), falta aún

<sup>4</sup> En el *Volksbuch* de 1587, editado por Johann Spiess en Frankfurt sobre el Mein, Mefistófeles aparece nombrado como Mephostophiles, lo que ha sido aproximado al griego "enemigo de la luz". Cf. Charles Dédéyan. *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, t. I., París: Lettres Modernes, 1954, p. 15. Sobre la vinculación eventual de tal nombre con la oposición de luz y oscuridad, tan significativa en la obra de Goethe, véase mi ensayo publicado en *Diálogos*, 7, pp. 78-79.

un elemento esencial para su validez: determinar el plazo, el tiempo que durará el *aquí*, el momento en que será sustituido por el *más allá* y podrá Mefistófeles cobrar lo suyo. En las versiones anteriores, en los *Volksbücher*, en el *Dr. Faustus* de Marlowe, en las *Puppenspiele*, se fijaba un plazo de veinticuatro años.<sup>5</sup> Goethe introduce, en cambio, lo que los juristas llaman una *condición suspensiva*, en este caso, una condición que suspende el paso del *aquí* al *más allá*, y éste apuesta que tal condición no se dará, pues confía en el vigor de su *Streben*, vale decir de su energía, de su voluntad de vivir. Las palabras que entonces pronuncia deben leerse con extrema atención, pues de su comprensión depende, a mi parecer, la del sentido de la obra misma. Son ésta: "Si un día le digo al fugaz momento: '¡Detente, pues, eres tan bello!', puedes entonces cargarme de cadenas; entonces consentiré gustoso en morir. Entonces podrá doblar la fúnebre campana; entonces quedarás eximido de tu servicio; podrá pararse el reloj, caer la manecilla y finalizar el tiempo para mí" (1699 a 1706).

No me detendré en las peripecias de la obra que el lector ha de conocer. Lo que debo, sí, subrayar es que la participación en este nuevo modo de divinidad es la *causa* —en el sentido jurídico de finalidad que opera como motivo para contratar— del pacto con Mefistófeles.

4. ¿Cómo caracterizar esta segunda figura de lo divino?

La palabra misma que suele emplearse para definir su ámbito —"panteísmo" — nos ofrece un esbozo de respuesta, pues πᾶν neutro de πᾶς, significa lo todo, mas Πᾶν, hijo de Hermes y servidor de Dionysos, es el dios de los pastores, de los ganados, de los campos y de las montañas, vale decir, se identifica con la naturaleza primigenia, aún no cultivada. Según esto, como es obvio, *panteísmo* viene a significar la divinización del todo, de un todo que se identifica con la naturaleza.

La aproximación a esta postura religiosa conlleva abolir el antiguo dualismo platónico y cristiano de alma y cuerpo, y con éste el de un *más allá*, morada última del alma, y un *aquí* en que el cuerpo se disuelve y descompone. Implica, por tanto, el abandono de la afirmación de una realidad trascendente a esta vida y este mundo, la adopción, en cambio, de una posición resueltamente inmanentista.

Es sabido que, hacia fines de 1784 y comienzos de 1785, Goethe dictó a la baronesa von Stein un corto ensayo, resumen de las lecturas que ambos habían hecho de la obra de Spinoza. La frase inicial de este ensayo lee así: "El concepto de existencia y el de perfección son idénticos". En carta que

<sup>5</sup> Dédéyan, ob. cit., t. I, pp. 15, 43 y 142.

escribió a Jacobi el 9 de junio de 1785, defiende Goethe a Spinoza contra sus detractores con estas palabras: "El no demuestra la existencia de Dios: sostiene que la existencia misma es Dios". Sin embargo, las afinidades de Goethe con el panteísmo parecen tener un pasado más remoto: en la carta de *Werther* de 18 de agosto (Libro I), se lee que "lo infinito no es un *más allá*, sino la vida íntima, ardorosa, santa, de la naturaleza"; lo que concuerda con el sentido mismo de la búsqueda de Fausto orientada, según se dijo, a "aquello que en lo más íntimo mantiene unido al universo" (385). Claro es que esto no debe entenderse como una sacralización de las cosas en su facticidad. Goethe hizo suya, por cierto, la distinción spinoziana entre *Natura naturata* y *Natura naturans*.<sup>6</sup> Tampoco debió de escapársele el que, dentro de tal concepción, la posibilidad de otorgar una recompensa a la virtud carece de sentido: "La bienaventuranza no es premio de la virtud, sino la virtud misma...", escribe Spinoza.<sup>7-8</sup>

No basta señalar, empero, el carácter holístico e inmanente de esta figura de lo divino. Necesario es destacar que Goethe —acaso por influencia de Leibniz— ve en ella una potencia activa. El *Erdgeist*, según se dijo, es quien "en el zumbador telar del tiempo teje el viviente ropaje de la divinidad" (508 a 509). Su acción, por tanto, se despliega en el tiempo, como un constante y vertiginoso nacer y germinar de nuevas formas que luego se aniquilan para ser sustituidas por otras en secuencia sin fin, lo que aparece vívidamente expresado en el soliloquio con que se inicia la escena de "Bosque y caverna" (3217 a 3239).

Hay una perspectiva para considerar el *Erdgeist* que yo no sé si ha sido explorada ya, pero que, en todo caso, no está demás dejar aquí consignada. Si planteamos la pregunta por su nombre en esa Segunda Parte, de la que no sabemos bien si es sueño o vigilia (7271 y 7275-76), si urgimos una respuesta cuando ya Fausto, por intercesión de las Madres, ha logrado resucitar el mundo helénico y sus mitos y participar de él, no podemos menos de sospechar que el Espíritu de la Tierra de los alquimistas europeos sea, además, en el *Fausto* de Goethe, el espíritu dionisiaco que de

<sup>6</sup> El 11 de abril de 1827, le dice Goethe a Eckermann: "En la naturaleza hay una parte asequible, otra inasequible... el que lo sepa se atenderá a lo asequible y, a fuerza de recorrer por todos lados esta región y dominarla, logrará alcanzar algo de lo inasequible".

<sup>7</sup> *Ética*, Libro V, proposición XLII.

<sup>8</sup> Sobre la influencia de Spinoza en Goethe, ver el ensayo de Wilhelm Dilthey "Goethe y Spinoza" en *De Leibniz a Goethe*, edición de Eugenio Imaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 363 ss. Ver también la Introducción de Henri Lichtenberg a su propia traducción al francés de *Faust I*, París: Montaigne, s.d., LXXIII a LXXV.

Tracia se introduce en la religión griega como un culto popular avasallador y que tan decisivo resulta en el nacimiento y desarrollo de la tragedia.<sup>9</sup> Es Dionysos, en efecto, quien en esas escenas de la Segunda Parte de *Fausto* parece reinar sobre la gran cohorte de sirenas y nereidas, de ninfas, tritones, dóridas, forkíadas, esfinges y pitonisas. Pues es el dios de la vida exuberante y violenta, del torrente caótico y rugiente de la naturaleza, de las metamorfosis. Descuartizado en su infancia por los titanes, hecho pedazos, según el mito, sus órganos y miembros enterrados pugnan por volver a la luz, y reaparecen en la vegetación, en árboles, frutas y flores, en la vida con que los hombres se embriagan a fin de que, desdibujadas sus individualidades circunscritas en el frenesí de la fiesta ritual, pueda el dios seguir viviendo en orgánica colectividad.

Ciertamente, no fue ajena a la sensibilidad de Goethe la acción de tal dios, a quien a veces invoca bajo una u otra de sus denominaciones.<sup>10</sup> Mas sólo a Nietzsche le estaba reservado el descubrir a nuestro tiempo la función primordial y unificadora que Dionysos cumple en la religiosidad griega. Que Goethe desconoció esta función, parece atestiguarlo la conversación con Eckermann del 28 de febrero de 1831. Dice allí: "La religión de los griegos, tan cultivados, no pasó de expresar sensiblemente, por medio de divinidades concretas, algunas manifestaciones de lo indescifrable. Pero como estas manifestaciones eran seres limitados y el conjunto quedaba lleno de lagunas, inventaron la idea del destino que flotaba sobre todo; mas como el destino era, a su vez, indescifrable en muchos sentidos, lejos de resolver el problema, lo que hicieron fue dejarlo a un lado". Sin embargo, aunque Goethe hubiese ignorado la función totalizadora de Dionysos, su pensar la reclama hasta el punto de que la hace presente y sólo parece faltar el nombre.<sup>11</sup> Sea como fuere, nosotros, gracias a Nietzsche, podemos suplir este nombre. ¿No nos estaremos tomando, al practicar este injerto de Nietzsche en Goethe, una libertad excesiva y censurable? No me parece, en todo caso, que Goethe la hubiese censurado,

<sup>9</sup> Sobre Dionysos, como dios de la tragedia, véase, además de la conocida obra de Nietzsche, *El origen de la tragedia*, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Buenos Aires-México: Espasa Calpe, 1943, la de William Chase Green, *Moira-Fate, Good and Evil in Greek Thought*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1948, en especial, pp. 176, 210 y 217 n. 193.

<sup>10</sup> Véase, por ejemplo, el "Himno del caminante" que Miguel de Ferdinandy cita en su estudio publicado en este número. Fausto mismo manifiesta en la Primera Parte, en especial en el soliloquio inicial de la escena "Bosque y caverna" (3217 ss.) una aspiración báquica que cabe aproximar a lo que el coro expresa en el tercer estésimo de *Las bacantes* de Eurípides (862 a 911).

<sup>11</sup> Véase, en especial, el pasaje final de la conversación con Eckermann del 20 de febrero de 1831; y también las del 28 del mismo mes y año, en que se habla de un dios que "penetra" en la naturaleza, y del 29 de mayo de 1831, con su referencia a "una fuerza divina por doquier extendida".

puesto que, para él, toda gran obra es cosecha de elementos que el poeta encuentra en otras ya producidas, al par que esbozo que se completará con producciones del futuro. "En el fondo, todos somos seres colectivos", le dice a Soret poco antes de morir.<sup>12</sup>

Sería un error, claro está, pensar que el mundo helénico y sus dioses hayan sido para Goethe cosas del pasado. Abundan, por el contrario, los testimonios de la vigencia que tenían para él en su vida misma, por lo que no es una exageración, sino un acierto, afirmar, como lo hace Miguel de Ferdinandy en este mismo volumen, que Goethe, como muchos hombres superiores de Europa, participó con plena lucidez y sinceridad de dos religiones a la vez. Testimonio privilegiado de ello es la importancia que concede al tema de lo demoníaco. En ciertos casos usa esta expresión en su sentido usual y cristiano, como sinónimo de diabólico.<sup>13</sup> Mas, en general, ella tiene para él un sentido muy diferente, portador de valores positivos, como influencia que uno venera sin osar explicarlo,<sup>14</sup> como inefable y poderoso enigma.<sup>15</sup> "Gusta de adherirse a personalidades importantes —dijo Goethe—. También suele elegir épocas de oscuridad y confusión. En una ciudad clara y prosaica como Berlín, apenas tendría ocasión de manifestarse."<sup>16</sup> Y en otra conversación: "Lo demoníaco es aquello que no puede resolverse por entendimiento ni razón, dice. No reside en mi naturaleza, pero estoy sometido a él". —"Napoleón, le observa Eckermann, parece haber tenido una naturaleza demoníaca" —"Lo era completamente —respondió Goethe—; lo era en grado superlativo, tanto que apenas hay otro que pueda comparársele en este sentido".<sup>17</sup> Algo similar dirá de Byron.<sup>18</sup> "Mefistófeles —pregunta Eckermann— ¿no tiene también rasgos demoníacos? — No —replicó Goethe (obviamente satisfecho de desconcertar a su discípulo—, Mefistófeles es un ser demasiado negativo, y lo demoníaco se manifiesta siempre en una actividad completamente positiva".<sup>19</sup> Lo encuentra en la poesía, "especialmente en la inconsciente que no puede explicarse por entendimiento ni razón y que,

<sup>12</sup> Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*; el t. III incorpora las conversaciones de Goethe con Soret. Lo que se cita es del 17 de febrero de 1832. Conviene aproximarlo a lo que Goethe dice a Eckermann el 18 de enero de 1825 sobre su deuda con Shakespeare.

<sup>13</sup> Ver las conversaciones con Eckermann del 2 de abril de 1829 y del 11 de marzo de 1828.

<sup>14</sup> *Ibid.*, del 18 de febrero de 1831.

<sup>15</sup> Cf. las conversaciones con Eckermann del 28 de febrero y del 18 de marzo de 1831.

<sup>16</sup> Conversación del 30 de marzo de 1831. Cf. con la del 15 de febrero de 1824.

<sup>17</sup> 2 de marzo de 1831.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 8 de marzo de 1831.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 21 de marzo de 1831.

por tanto, sobrepasa a todos los conceptos".<sup>20</sup> Lo mismo rige en grado sumo en la música, agrega, y en el culto religioso.<sup>21</sup> A manera de exploración, Eckermann indaga: "En la idea de la divinidad no parece entrar esa fuerza activa a la que llamamos lo demoníaco". A lo que Goethe responde: "Mi querido amigo, ¿qué sabemos de la idea de la divinidad?..."<sup>22</sup>

Acaso el lector habrá anticipado que aquello que Goethe tiene en vista debe, en verdad, llamarse "lo daimónico" antes que "lo demoníaco". Pero ¿qué es, en rigor, un δαίμων? Según Diótima, en *El banquete* platónico, lo daimónico es un nivel intermediario que, al permitir el comercio de lo divino con lo humano, por medio de oráculos, sueños e inspiraciones, colma el vacío entre uno y otro plano, opera como un vínculo que une el Todo a sí mismo (202d a 203a).<sup>23</sup>

Puede verse claramente así que, en la medida en que el Espíritu de la Tierra admita la identificación con Dionysos, necesitará del elemento daimónico para penetrar en la vida de los hombres como amor, genialidad o destino.

5. Al avanzar en la lectura de la Segunda Parte, tras la gran excursión por la Grecia antigua y el medioevo germánico, encontraremos ya a Fausto en la ingente empresa, propia de la época moderna, de arrancar a las aguas del mar un territorio fértil en que unos hombres renovados puedan desplegar una vida más libre, fecunda y rica. Mas, como otras veces ya en la trayectoria de Fausto, como ocurrió antes con la muerte de la madre y el hermano de Margarita, y hasta con la propia seducción de ésta y su condena a muerte, Mefistófeles introduce el crimen con el despojo y asesinato de los ancianos Baucis y Filemón. Poco después surge al lado de Fausto, en Fausto mismo, la preocupación, el desvelo, la *Sorge*, que lo ciega. Sospecho que cabe vincular esta ceguera con el término del *Edipo rey* de Sófocles. Si así fuera, la pérdida de la vista sería como el castigo que Fausto se impone por todos los crímenes de que su trayectoria ha estado jalonada desde que pactó con Mefistófeles y revelaría, ante su conciencia, el carácter maléfico y criminal del pacto mismo. Mas, de otra parte, no olvidemos que, en la tradición helénica, la ceguera para lo inmediato era

<sup>20</sup> Ibid., 8 de mayo de 1831.

<sup>21</sup> Loc cit.

<sup>22</sup> Loc cit. Sobre lo demoníaco en el amor, ver la conversación de 5 de marzo de 1830. (t. III).

<sup>23</sup> Ver sobre este tema "Lo demoníaco en *Poesía y verdad* de Goethe" en *En torno al pensar mítico* de Miguel de Ferdinandy, Berlín: Colloquium Verlag, 1961, pp. 135 a 163, en especial, 140 a 148. También Rodolfo Otto, *Lo santo —Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. de Fernando Vela, Madrid: Revista de Occidente, 1925, pp. 189-192.

evidencia para lo remoto y secreto y que *Edipo rey* se prolonga en *Edipo en Colonos* en donde el protagonista ha adquirido la sabiduría que lo conduce a una bella muerte. El propio Fausto, privado de la vista, declara: "en mi interior brilla una luz clara" (11500). Sea como fuera, Fausto ordena continuar los trabajos comenzados para abrir un foso que es, en verdad, como indica Mefistófeles, sarcástico, su propia fosa (11558). Vienen entonces sus últimas palabras, que he de transcribir aquí para que las tengamos bien presentes. Tras imaginar que esas tierras conquistadas al mar serán habitadas por un pueblo audaz y laborioso, exclama "Quisiera ver una muchedumbre así en continua actividad, hallarme en un suelo libre en compañía de un pueblo también libre. Entonces podría decir al fugaz momento: '¡Detente, eres tan bello!'. La huella de mis días terrenos no puede borrarse en el transcurso de las edades. En el presentimiento de tan alta felicidad gozo ahora del momento supremo" (11579 a 11586). Cae muerto.

Obsérvese que la satisfacción con el instante es expresada aquí dos veces: primero, en un futuro hipotético, "podría decir" (*dürft ich sagen*); mas este "presentimiento" (*Vorgefühl*) de un término a su obra, este anticiparse al resultado, aún incierto, de su última tarea, es traído al instante presente, del mismo modo que el fin colectivo e histórico de la empresa nutre la vida personal que a él aspira; el "presentimiento" se convierte en sentimiento, en un disfrute presente (*geniess ich jetzt*). Con esto, queda cumplida la condición del pacto.

Mefistófeles comenta: "El último, el mísero momento, desea retenerlo ese infeliz. Aquel que tan tenaz resistencia me opuso queda dominado por el tiempo: el viejo yace ahí en la arena. Párase el reloj..." (11589 a 11593). Lo cual comprueba el coro: "¡Se para! Callado está cual medianoche. Cae la manecilla!" (11594-95). Las expresiones son las mismas que al celebrar el pacto se pronunciaron. Mefistófeles, como lo previó (331), ha ganado la apuesta.

Tiempo es ya ahora de plantear una de las preguntas principales para cuya dilucidación me he permitido retener la atención de mis eventuales lectores: ¿Por qué, en virtud de qué principios, decide Goethe que Fausto se salve, pese al pacto diabólico y pese a que Mefistófeles ha ganado la apuesta?

6. La respuesta más sencilla consiste, por cierto, en recurrir a la misericordia divina, que puede siempre intervenir, a última hora, pese a pactos solemnes y a apuestas perdidas. Veamos esta respuesta en función de las figuras de lo divino que antes destaqué. Habíamos contrapuesto el Buen Dios del teísmo tradicional, presente en el Prólogo en el Cielo y otras

escenas ulteriores, Dios de bondad, que impone orden, que gobierna el universo y exige obediencia de los hombres, a un Dios naturaleza, el Espíritu de la Tierra, aproximado a Dionysos, que es incansante actividad, creación y rebeldía. Pues bien, la pretendida solución, consiste en admitir que el Buen Dios, desde la Edad Media, pasando por el Renacimiento, por el Iluminismo, y por el anti-iluminismo rebelde del *Sturm und Drang*, ha progresado, se ha hecho ahora, cuando Goethe escribe, más comprensivo y tolerante hacia el genio del *Streben* y sus excursiones en la heterodoxia y la magia. No faltan en la Apoteosis final pasajes que pudieran dar crédito a esta solución. El coro de los ángeles que llevan a Fausto hacia lo alto canta: "Rescatado está el muy noble de las maquinaciones del Malo. A aquel que se esfuerza siempre podemos nosotros salvarle; y si además, desde las alturas ha sido favorecido por el Amor, el bienaventurado coro le acoge con cordial bienvenida" (11934 a 11941). La importancia de este cántico fue subrayada por el propio Goethe, quien le dice a Eckermann el 6 de junio de 1831: "En estas líneas está la clave de la salvación de Fausto: en Fausto mismo una actividad cada vez más alta y más pura, hasta el fin, y desde arriba el eterno amor viene en su auxilio". Y luego: "Esto está en armonía con nuestras ideas religiosas, según las cuales nos salvamos, no sólo por nuestro esfuerzo, sino con el complemento de la gracia divina". Agreguemos a esto lo que, poco después, piden en coro las tres penitentes a la Madre Gloriosa: "Tú que no impides que se acerquen a ti las grandes pecadoras y que acrecientas en la eternidad el fruto del arrepentimiento, a esta alma buena que sólo una vez se olvidó, sin saber que transgredía, no le niegues tu perdón" (12061 a 12068). No cabe, pues, sino concluir que, según lo que en la obra está escrito y según el modo como el propio autor la interpreta, el pacto que le permitió a Fausto realizar su gran periplo y participar del Espíritu de la Tierra, fue una falta, que, sin embargo, en vista del esfuerzo desplegado por Fausto hasta el fin, Dios puede perdonar. ¡Goethe no se ha separado de lo que él llama "nuestras ideas religiosas", salvo acaso en cuanto atribuya al Buen Dios a la postre una benevolencia excesiva en favor del genio del *Streben*!

Parece difícil no estar de acuerdo con esta solución que el propio Goethe avala, y sin embargo no lo estoy.

Ante todo, la obra no se cumpliría a cabalidad si rematara en un regreso hacia un modo de religiosidad que en el curso de ella ya aparece superado y no fuese el progreso hacia una síntesis. Es verdad que ese modo sigue operante hasta el fin. Así lo sugiere el arrepentimiento de Fausto ante el asesinato de Baucis y Filemón y su propósito de alejar la magia y olvidar del todo los conjuros; pero aun en este pasaje, Fausto anhela enfrentar

como un hombre, no al Buen Dios, sino a la Naturaleza (11404 a 11407). De otra parte, el marco escénico de la apoteosis final, si bien aparece inspirado en la escatología cristiana tradicional, y reproduce en parte el del Prólogo en el Cielo, no es, como éste, sino un recurso teatral, esta vez inspirado en la Divina Comedia como aquel lo estuvo en el Libro de Job.<sup>24</sup> Sabemos que Goethe tuvo grandes dificultades para escribir las últimas escenas de su obra: "El final, le confía a Eckermann el 6 de junio de 1831, cuando se trata de la ascensión del salvado, era muy difícil de hacer y yo, ante cosas tan suprasensibles y apenas adivinables, habría podido muy fácilmente perderme en vaguedades, si no hubiera dado a mis intenciones poéticas una forma y una firmeza benéficamente limitadoras, gracias a las figuras y nociones del cristianismo eclesíastico de dibujo tan tajante". Ello corresponde bien al modo como el gracioso o bufo (*Lustige Person*) del Prólogo en el Teatro zanja la discusión entre el director y el poeta: afirma el derecho del público a ver "abigarrados cuadro" (176) —¡para eso ha ido al teatro y ha pagado su entrada!—, pero agrega que en ellos puede haber una "chispita de verdad" (171), en medio de mucho error. El que la apoteosis de Fausto esté inspirada en los últimos cantos de la *Divina Comedia* confiere a la obra una ilustre prosapia, pero no ha de ser óbice a que se destaquen las diferencias entre ambos finales, así como también, mas adelante, sus coincidencias. En la obra de Dante, Beatriz, guía a su amado desde el paraíso terrenal a través de las esferas celestiales, pero a la postre es sustituida por San Bernardo, doctor mariano, y es la Virgen quien intercede ante Dios para que acoja al peregrino. El plan que Goethe impuso a la escena de la salvación de Fausto es del todo diferente. Intervienen diversos padres, alternándose sus voces con los de coros de ángeles y de niños bienaventurados. El último de estos coros hace la apología de Fausto: "Una vida sagrada (*heiliges Leben*) le ha hecho bello y grande", cantan (11987-88). Sólo entonces, interviene el Doctor Mariano, quien invoca a "la Gloriosa Reina del Cielo" (11993 a 11995) como "de condición igual a los dioses" (12012). Quienes luego interceden en favor de Fausto no son, como Beatriz, mujeres "puras", de resplandeciente virtud, sino, al contrario, tres penitentes: *la magna peccatrix*, de quien se lee en el Evangelio de San Lucas que "sus muchos pecados le son perdonados porque amó mucho" (VII, 47); *la mulier samaritana*, que, según el Evangelio de San Juan vive en concubinatos

<sup>24</sup> Manuel Sacristán observa con razón: "sin duda, la imaginería medioeval del final de Fausto es estrictamente poesía.... La 'teología' final no es ni conversión ni fatuo juego inauténtico: es poesía" (*Goethe-Heine*, Madrid: Ciencia Nueva, 1967, p. 58).

sucesivos y a quien Cristo da de beber el agua que puede saciar de verdad porque surge de una fuente que salta hasta la vida eterna (IV, 7ss., en esp. 13 a 18); por fin, *Maria Aegyptiaca*, la prostituta santificada según los *Acta Sanctorum*.<sup>25</sup> Pero estas tres pecadoras (así aparecen denominadas), no hacen sino anunciar la intercesión decisiva, que es la de Margarita, amante de Fausto, culpable de la muerte de su hijo recién nacido, e indirectamente de la de su madre y de su hermano, condenada a muerte por un tribunal, envilecida ante su comunidad. Lo que Goethe parece querer decirnos es que el amor, y desde luego el amor erótico-pasional, que un rigorismo ortodoxo tacha de impuro, salva siempre. No puede eludirse el carácter fuertemente sexuado de esta apoteosis. ¿Y ante quién interceden por Fausto estas mujeres? No es ante Dios, sino ante la Mater Gloriosa, a quien el Doctor Mariano da el nombre de Diosa (*Göttin*) (12103). ¿Es también esta Diosa-madre una intercesora?<sup>26</sup> El texto no lo dice, por lo que cabe ver en esta lectura una inconsciente adaptación al poema de Dante. Antes bien, parece decir lo contrario: lo que nos atrae hacia lo alto, el motor hacia el que los hombres y el mundo se mueven, aparece nombrado en el último verso de la obra como lo Eterno femenino: *Das Ewigweibliche/zieht uns hinan* (12110-11). Si comparamos este fin con el comienzo, vemos que en éste está el Dios Padre, principio masculino que irradia hacia el exterior en el acto de creación, y que al término está la Diosa Madre, que acoge y protege al que hacia ella llega, en este caso el héroe inquisidor, el *Gottsucher* que ha sido Fausto. Mas si consideramos tal comienzo y tal fin en conjunto, en este conjunto que resulta de la contracción final del tiempo de la obra, acaso veamos un Dios, que no carece de sexo (¿cómo podría Dios carecer de algo?), sino que reúne en unidad los dos que conocemos y acaso otros también que ni siquiera sospechamos.

Preciso es tener en cuenta, de otra parte, que la divinidad que salva a Fausto lo hace aprobando su esfuerzo, vale decir ese *Streben* que ha animado la rebeldía y, en general, toda la empresa del protagonista (11936-37). La aspiración expresada por Fausto en la Primera Parte es la de dar vida en lo íntimo de sí a lo que está repartido entre los hombres, en la historia y la naturaleza, es la de convertirse en un microcosmos (1770 a 1778 y 1802), gracias a la participación en el Espíritu de la Tierra, ya que el Signo del Macrocosmos sólo puede ofrecerle un "espectáculo". Mefis-

<sup>25</sup> Véase *La légende dorée*, París: Garnier, t. II, pp. 64 a 67.

<sup>26</sup> Así lee el texto George Madison Priest: "The Eternal-Womanly leads us upward and on, closer and closer to God", comenta al término de su traducción ya citada (p. 423).

tófeles, objeta que tal aspiración es propia de un dios (1781), mas, ante la obstinación de Fausto ("¡yo lo quiero!"—1784) le aconseja que para conseguirlo se asocie a un poeta (1789), y es, en efecto, el poeta Goethe quien se asocia al Fausto legendario transformándolo. De aquí se desprende que la misión que Goethe atribuye a la poesía es la de reunir lo diverso para alcanzar de este modo la unidad superior que todo lo incluye (*Allverein* —11807). La empresa del Fausto de Goethe deja, pues, de estar orientada por el sólo placer sensual o el poder; o mejor: éstos quedan incorporados al propósito poético de vivir una vida bella en el disfrute de la espléndida naturaleza (3220-21). Esta vida, que el coro de ángeles declara "sagrada", tiene a la postre la virtud de conferir a Fausto "belleza y grandeza" (11887-88). Y culmina cuando Fausto expresa su satisfacción con el instante declarándolo *bello* (11582) y *supremo* (*höchster* —11586).

Se observó ya que al Buen Dios se le atribuyen por lo común, elevadas al infinito, las virtudes de bondad, justicia, omnisciencia, omnipotencia. De aquí deriva que para merecer su aprobación debemos, ante todo, ser "buenos". Mas con esta calificación la moral común no apunta tanto a una ética combativa, como la del Cristo que expulsa a los mercaderes del templo y que dijo traer, antes que paz, guerra y espada, sino a aquella bondad que sólo consiste en tender la otra mejilla, que es un modo de consolidar el poder de quien dio el primer golpe, llámese este golpe conquista, usurpación o acumulación originaria. Gracias a su omnisciencia, que le permite penetrar en los rincones más secretos de nuestro corazón, donde se forjan oscuramente los motivos de nuestra conducta, este Dios nos juzga, y con su omnipotencia accede a nuestros ruegos o los rechaza, nos premia o nos castiga o, en el mejor de los casos, tiene la misericordia de perdonarnos. ¿Qué es, pues, aquello que se omite y por cuya omisión lo divino se nos miniaturiza en el Buen Dios, padre y gobernante de la tribu humana, censor de la moral vigente, guardián del orden social y las costumbres de conformismo llamadas "buenas costumbres"? Pienso que lo omitido, por incómodo, por peligroso, podemos nombrarlo, en una primera aproximación, como *lo bello*, esa belleza cuya aprehensión y contemplación procuran placer y júbilo. Si Dios es bello, toda belleza en nuestra experiencia será palabra suya. Si con su belleza nos da sumo placer y máximo júbilo, todo placer y júbilo de nuestro vivir temporal habrá de prefigurarlo; y el hombre que dedica su tiempo a celebrar la belleza en todo su esplendor y a determinar con su acción que ella sea y se acreciente, esto es el artista, el poeta, deberá ser tenido por un hombre sagrado, por un privilegiado servidor de Dios. Karl Barth, en su

*Dogmática eclesiástica*, ha tratado con cautela, pero con firme decisión este problema teológico. "Debemos destacar, escribe, el hecho puramente filológico de que el significado de la palabra 'gloria' y sus equivalentes en hebreo, latín y hasta alemán, por lo menos incluye y expresa lo que acostumbramos llamar belleza. Cada vez que aparece la idea de gloria, podemos hacer la prueba y veremos que nunca puede ser interpretada como algo neutro, que excluyera las ideas de lo placentero, deseable y deleitable y, por ende, de lo bello... Debemos, sin embargo, preguntarnos en qué medida es propio decir de Dios que puede ser objeto de este *frui*, de este placer, deseo y júbilo cumplido o por cumplirse. ¿No estaremos diciendo algo excesivo o extraño cuando afirmamos que Dios irradia este júbilo porque es hermoso?"<sup>27</sup> Tras citar a Santo Tomás, para quien lo hermoso genera el placer (*Pulchra sunt quae visa placent*<sup>28</sup>), concluye Barth que, por el contrario, "Dios sólo es Dios por ser también bello, de modo que El es la base y medida de cada cosa que es bella y de todas las ideas de lo bello".<sup>29</sup> Mas ¿si lo bello se dice también "bonito", no deberemos preguntarnos si aun con este atributo no estaríamos empequeñeciendo a Dios? Nos sale aquí al paso el recuerdo de aquellos versos de la Primera Elegía de Duino de Rilke: "Pues lo bello es tan sólo la iniciación a lo terrible". Habría que elevarnos a esa *coincidentia oppositorum* que, según Nicolás de Cusa, es la definición menos imperfecta de Dios. Según esto, el Dios bello sería también terrible, sería ese *mysterium tremendum*, que dice Rodolfo Otto.<sup>30</sup> [Tras la Iglesia Católica *aggiornata* de Vaticano II, cabe abrigar todavía la esperanza de que, acaso en algún eventual Vaticano XV, veamos canonizados junto a San Luis Gonzaga a San Luis Beethoven, junto a San Carlos Borromeo a San Carlos Baudelaire.] Este último escribe en alguna parte que debemos agradecer a Edgar Poe lo mucho que sufrió por nosotros. Nunca ha faltado en los mayores poetas la conciencia de lo sagrado de su oficio, pues, aunque bajaran al hades de los sentidos desordenados, procuraban a la postre lograr que del mal brotaran flores, devolver más puras las palabras de la tribu y darnos el nombre exacto de aquellas cosas que sin ellos no sabríamos nombrar.

En suma, como era de esperarse, ocurre que no reconocemos en la divinidad final el Buen Dios de los inicios. ¿Acaso podía ser de otro

modo? Si no fueran diferentes, la participación de Fausto en el Espíritu de la Tierra, gracias a Mefistófeles, habría sido sólo un infortunado episodio, una caída de Fausto que requiere, en efecto, ser perdonada. No habríamos avanzado respecto de esas versiones, del *Faustbuch* del *Doctor Faustus* de Marlowe, etc., anteriores al fragmento de Lessing, que sólo ven en Fausto el réprobo tenebroso.<sup>31</sup> Pero Goethe, por el contrario, habrá de ver en esta participación de Fausto en lo terrestre un enriquecimiento, una potenciación de la vida.

7. Por cierto la divinidad del término tampoco puede identificarse con el Espíritu de la Tierra. Ello no es posible por ser el tal Espíritu dios de la *physis*, de la rueda que gira sin cesar, el de la perpetua repetición, y excluir, por tanto, precisamente la posibilidad de un término.

Se requiere, por tanto, una tercera figura de lo divino y algo ha de contribuir a ella el paso de Fausto por la segunda. Esta contribución consiste ante todo, a mi parecer, en la exclusión del dualismo del alma y cuerpo, de un *más allá* y un *aquí*, en impedirnos, por tanto, el refugio en las posibilidades de salvación que el teísmo tradicional ofrece. Si no hay un alma que en la muerte, separándose del cuerpo, pudiese emigrar hacia otro mundo, si no hay tampoco tal mundo trascendente respecto de éste, sino sólo un recomenzar indefinido de los procesos cósmicos, ¿cómo hablar todavía de salvación personal?

En un libro que en su tiempo fue poco leído y que hoy, por lo que creo, nadie recuerda ya, G.F. Nicolai escribe estas palabras a mi parecer notables: "la física nos enseña que toda se mueve en círculos; es decir, que en el tiempo todos los procesos son reversibles; y como respecto de lo que siempre vuelve no tiene sentido hablar de fin o de finalidad, los físicos nos dicen que no hay finalidad en el mundo. ¡Tienen razón los físicos! —Sin embargo, han olvidado la muerte, que es un fin. En tanto que hablamos de muerte, podemos hablar también de finalidad".<sup>32</sup> Mas si la muerte es la cesación de la vida y, por ende, la aniquilación de la persona, ¿qué solución puede obtenerse de ella para entender el remate del Fausto de Goethe? Tal es ahora nuestro problema.

8. Acaso sea conveniente recordar en este punto cuatro aforismos póstumos de Vicente Huidobro, que él no consideraba contradictorios

<sup>27</sup> *The Church Dogmatic, The Doctrine of God*, vol. II, T. and T. Clark, 1957, p. 653.

<sup>28</sup> S. Th. I, qu. 5, art. 4, ad. 1.

<sup>29</sup> Ob. cit., p. 656.

<sup>30</sup> Ob. cit., pp. 18 ss. Cf. también p. 62: "infinitamente horrible e infinitamente admirable.. es el *mysterium*".

<sup>31</sup> Cabe sospechar que, en *The Tempest*, Shakespeare haya querido ofrecer un paralelo *diurno* del sombrío *Dr. Faustus* de Marlowe. Así lo sugiere el parentesco semántico de las palabras "fausto" y "próspero". En tal caso, Ariel sería el genio benéfico que Shakespeare contrapone a Mefistófeles.

<sup>32</sup> *El mundo físico y moral en su concepción científica*, Buenos Aires: J.L. Rosso, 1931, pp. 149-50.



entre sí, sino complementarios: "El poeta dice lo que quiere decir" — "El poeta dice lo que no quiere decir" — "El poeta no dice lo que quiere decir" — "El poeta no dice lo que no quiere decir".

Si eliminamos, por demasiado obvio, el último de estos aforismo, y consideramos el gran poema de Goethe según los tres primeros, podremos afirmar que este poema dice y sin embargo no dice del todo lo que el poeta quiere decir y que también acaso diga lo que él no quiso decir, lo que al escribirlo no pensó, o en todo caso no pensó de un modo conceptual, pero no obstante dejó allí inscrito para que otros, más tarde, al leerlo, lo pensarán y dijeran. Todo esto equivale a admitir que puede haber en un poema un decir secreto que en el pensamiento conceptual sólo estuvo en estado de latencia, pero que logra, pese a la voluntad más explícita del autor, manifestarse.<sup>33</sup>

Desde luego, Goethe aspiraba a un tiempo de vida más allá de la muerte. Así lo expresa en la conversación con Eckermann de 4 de febrero de 1829, y también en diversas cartas.<sup>34</sup> Pero también hay textos en que dice aspirar a un instante de perfección que sea síntesis de lo vivido. Fueron citados por Manfred Kerkhoff en el estudio que se incluye en este volumen. Uno de ellos es el poema *Testamento* cuyos últimos versos son: "Entonces el pasado es presente, / el porvenir, por anticipado, vivo. / El instante es eternidad."<sup>35</sup> Mas ¿cómo decir que el instante es eternidad, si transcurre y se fuga y otro viene a sustituirlo? El título mismo *Testamento* sugiere una respuesta que el otro texto aludido viene a confirmar. En el Fragmento de Prometeo, Goethe hace decir a éste: "hay un instante que cumple todo lo que hemos deseado, soñado, esperado... es la muerte."<sup>36</sup> Por cierto, no la muerte como acontecimiento del mundo, antes bien la vivencia de la muerte, vale decir: el *morirse*. Mostré ya cómo se cumple en el morir de Fausto lo que expresa el verso penúltimo de *Testamento*: en él da vida al porvenir anticipándolo. Cabe examinar ahora, en el verso antepenúltimo, la frase "el pasado es presente". Esto

<sup>33</sup> Se adopta aquí la posición exegética según la cual la labor del crítico consiste en descubrir y exhibir lo que el poema efectivamente dice, con independencia de que el poeta lo haya pensado o querido decir. Cf. la conversación con Eckermann del 4 de mayo de 1827 en que Goethe dice: "...llegan y preguntan qué idea pretendí encarnar en mi Fausto, ¡como si yo mismo lo supiese y pudiese declararlo!" (t. III).

<sup>34</sup> No queriendo reiterar aquí lo que expresé en mi ensayo anterior ya citado sobre *Fausto*, me abstengo de referirme a tales cartas y a la relación de la rueda que gira con el *Mittelpunkt* inmóvil, así como a la de las agusa tormentosas con su aquietamiento en el canal que aparece al término de la obra. Véanse, en tal ensayo, los Nos. 6 y 8, pp. 76-77 y 79-80.

<sup>35</sup> Cf. mi ensayo precedente sobre *Fausto*, No. 4, p. 74.

<sup>36</sup> *Schaderwaldt Goethestudien*, Zürich y Stuttgart: Artemis Verlag, 1963, p. 445.

significa que Goethe concibe el instante de eternidad como una incorporación del pasado en el presente del morirse y ¿qué otra cosa es, a la postre, el Fausto de Goethe sino un vasto proceso rememorativo, una ingente actualización del pasado vivido para con éste dar contenido al instante final? Al decir esto, no tengo sólo en cuenta los pasajes de la Segunda Parte que evocan el pasado histórico. Lo que afirmo vale, creo, para la obra toda, y así lo atestigua su Dedicatoria, escrita en el verano de 1797. Bastará recordar aquí dos pasajes del primer párrafo: "¡Otra vez próximas, sombras vacilantes, que una vez hace mucho os mostrasteis a mi turbada vista! (1-2)... Estáis pugnando por acercaros a mí. Pues bien: podéis prevalecer, tal como del seno de los vapores y la niebla os alzáis en torno mío. Mi pecho se siente juvenilmente estremecido por el aliento mágico que envuelve vuestro desfile", (5-9). Termina: "Lo desaparecido ahora llega a ser" (32). El pasado hecho presente, el porvenir anticipado, dan sustancia al instante del morir en la conciencia del moribundo. Lo expresa bien, asimismo, el célebre imperativo del *Diván occidental-oriental: Stirb und werde!* Al traducirlo al castellano, adquiere un sentido aún mayor, equivalente al inglés *to become*, que el que pueda tener en lenguas que disponen de verbos como *werden* o *devenir*, con sus connotaciones de tiempo que fluye, pues ha de decirse: "¡Muere y llega a ser!", lo que es igual a "¡Muere y llega al ser!".

Comprendemos también por esta vía el enfado de Mefistófeles cuando el coro, al comprobar que Fausto ha muerto, dice: "Es pasado" (11594), puesto que la expresión misma implica que, como pasado, es. Responde Mefistófeles con enojo: "...¡Necia palabra! ¿Por qué pasado? Pasado y pura nada son exactamente lo mismo... En su lugar, prefiero yo el vacío" (11595, 11597 y 11603).

La condición para que Mefistófeles ganara la apuesta se ha cumplido, pero en un contexto en que la pierde: Fausto ha consentido gustoso en su morir; al término de su tiempo está satisfecho de su vida, la aprueba y la bendice. Por esta razón, inmanente a la vida misma, alcanza al instante de eternidad bienaventurada; su *in-stans* es un *nunc stans*. Las escenas del apoteosis que siguen sólo son, en esta perspectiva, el despliegue dramático de algo que se decidió en la conciencia de Fausto al morir.

A esta tercera figura de lo divino en el Fausto de Goethe, remate dialéctico de la oposición entre el teísmo del Buen Dios y el panteísmo del *Erdgeist*, me permito llamarla, con un neologismo, el *instanteísmo*.

En la perspectiva que queda abierta por la identificación del *Erdgeist* con Dionysos, postulada antes, cabe afirmar que este dios reclama la reconciliación con su adversario: Apolo, dios de la individuación, del

límite que demarcando da forma.<sup>37</sup> En la obra de Goethe, Apolo es invocado como aquel que impone una órbita pura a la naturaleza y armoniza todos los mundos (9560-61) y como amigo de lo bello (8695).

Gira indefinidamente la rueda de la naturaleza, continúa el flujo dionisiaco más allá de nuestra vida, pero el hombre, que lo sabe, sabe también que a él no le es dado participar de su perpetuo renacer, sino que ha de morir. Y busca entonces al dios complementario de Dionysos, Apolo, para con su ayuda dar forma en el límite a aquella porción del flujo cósmico que a él le fue dado vivir.<sup>38</sup>

Adquieren, así, toda su significación aquellas expresiones que equiparan la muerte de Fausto a una finalización del tiempo (1706), a un retener el instante (11589-90), a un reloj que se para (11593), cuya manecilla cae (11595). Ellas apuntan a una transmutación del tiempo en eternidad, no por cierto una eternidad entendida como tiempo que no cesa, puesto que ha cesado, sino una eternidad cualitativa y puntual, que en su quietud recoge lo que en el tiempo fue movimiento, espera y pérdida.

Esta lectura queda aún mejor confirmada por el cántico del coro místico al término de la obra. Lo que en el vivir, a fuer de pasajero, nos dejaba insatisfechos, se vuelve al fin lo acontecido (*Ereignis*), viene a decir tal coro. Ello era sólo un símbolo (*Gleichnis*), ¿De qué? De lo indescriptible (*Unbeschreibliche*) que, en lo eterno, queda hecho (*ist's getan*).

Sólo me queda agregar que Goethe pudo encontrar en el poema de Dante del que se inspiró para la escena de la apoteosis de Fausto una intuición similar a la suya. En la topología del universo que encontramos

<sup>37</sup> Sobre la contraposición y complementariedad de estas dos divinidades, véase, a más de la obra de Nietzsche ya citada, William Chase Green, ob cit., pp. 51, 162, 169, etc., y Werner Jaeger, *Paideia* —*Los ideales de la cultura griega*, trad. de Joaquín Xirau, México: Fondo de Cultura Económica, t. I, 1942, pp. 188-89. Obsérvese que es Apolo quien somete a Dike la venganza mediante la *lex talionis*; que él auspicia y promueve el modelo helénico de la perfección, tal como se manifiesta en la estatuaría y la arquitectura; que sus oráculos configuran los destinos individuales, y que, bajo el nombre de Febo, se le identifica con el sol cuya luz exhibe los perfiles precisos de las cosas. Parece claro que la apología de la medida y el límite es lo que, en mayor medida, separa a Goethe de los románticos y lo aproxima a los clásicos.

<sup>38</sup> Es obvia la influencia de Nietzsche en los pasajes que preceden del texto. Necesario es, empero, advertir que mi pensamiento lleva una dirección opuesta a la del suyo. Mientras Nietzsche, al avanzar en su obra, aboga en favor de una disolución dionisiaca del elemento apolíneo, tengo yo en vista, por el contrario, un aquietamiento apolíneo en el instante del morir del caos dionisiaco de que toda vida individual participa. En la cultura griega es Apolo quien parece, a la postre, prevalecer sobre Dionysos. *Edipo en Colonos* podría invocarse en este sentido, no menos que las formas de la escultura y de la arquitectura clásicas. Hay también textos en los que Dionysos rinde culto a Apolo (Véase, al respecto, la referencia a Eratosthenis Catasterismi, 3, 26, 8, que hace C. Kerényi en *The Heroes of the Greeks*, tr. de H.J. Rose, New York: Grove Press, 1959, pp. 284-85). Sobre la posibilidad de que Nietzsche haya invertido su tendencia a sacrificar lo apolíneo a lo dionisiaco, en el último período de su vida lúcida, cf. mi ensayo sobre la influencia que Dostoyevski ejerció en su pensamiento, titulado "El superhombre y el idiota", *Diálogos*, 38, 1981, p. 131.

al comienzo de *La Divina Comedia*, la Tierra está al centro, inmóvil, y en torno de ella giran las esferas celestiales, siendo la más veloz aquella que todo lo envuelve y que Dante identifica con Dios. Empero, ya en el *Infierno* se menciona el *punto* como aquello que del futuro cierra la puerta (X, 107-108); vale decir que así como el punto, en cuanto signo gramatical, al terminar la frase revela su sentido, del mismo modo el punto del morir, como instante final, al clausurar el tiempo vivido, revela lo que ha sido nuestra existencia. También habla Dante del punto con que el sastre pone fin a su obra (Par. XXXII, 139-141). Pero más decisivo aún es el hecho de que, hacia el fin del Paraíso, la topología geocéntrica mencionada es sustituida por otra en la que Dios es el centro en torno del cual se sitúan las almas según la mayor o menor participación que tienen en su Ser; en este cántico, se le nombra como *punto*, hacia el que convergen, como hacia su centro, todas las direcciones y todos los momentos, *ogni ubi ed ogni quando* (Par. XXXIX, 12).<sup>39</sup> No hay razón para suponer que Goethe, al leer la *Comedia*, sólo viera en ella su sentido literal y no lograra discernir tras éste el sentido anagógico en que podía encontrar más de una similitud con su propia búsqueda poético-religiosa.

9. El peligro de un ensayo sobre una obra poética radica principalmente en que, si se la convierte en un enunciado conceptual, se termine matando o apagando la poesía. Se trata, en verdad, de dos modos de pensamiento diferentes. El poético procede a través de símiles, de metáforas y analogías, se expresa en relatos míticos, en fábulas y parábolas o también como música, gesto o danza, que enriquecen cada vivencia individualizada asociándola a otras que, a menudo, constituyen la experiencia más arcaica y decantada de la humanidad. El pensar conceptual es, por el contrario, una adquisición relativamente reciente de la especie.<sup>40</sup> Homogeneiza lo

<sup>39</sup> Cf. mi ensayo "La Divina Comedia y sus múltiples sentidos" en el volumen *Dante*, Universidad de Chile, Departamento de Extensión Universitaria, 1965, en especial pp. 30-31 y 38-39.

<sup>40</sup> Es improbable que su uso pueda remontarse a un período anterior al año 1,000 A.C. Sin desconocer las peculiaridades del pensamiento conceptual de la India y del Extremo Oriente y su posible antelación respecto del griego, como tampoco las modalidades propias del pensamiento americano precolombino, cabe admitir, a título de conjetura verosímil, que el modo de pensar conceptual hoy prevaleciente haya tenido sus inicios en el Asia Menor helenizada, hace unos tres milenios, y que se propagara desde Grecia al mundo europeo y al árabe y luego al resto de la Tierra. Si adoptáramos un calendario cósmico similar al de Carl Sagan (citado por José Ferrater Mora, *De la materia a la razón*, Madrid: Alianza Editorial, 1979, pp. 65-66) y asignáramos 24 horas a la presencia del hombre sobre la Tierra, la historia del pensamiento conceptual difícilmente alcanzaría a un minuto. Acaso este dato contribuya a que se comprendan sus limitaciones, pese a sus hazañas científico-técnicas, cuando se le compara con el pensar poético. Es notable también el que haya marcadas diferencias en las aptitudes individuales para expresarse en uno u otro de estos dos registros. Cabe recordar al respecto la pugna, que la amistad supo aplacar, entre Schiller y Goethe. Aquél aconsejaba a éste en su correspondencia que escribiera un Fausto filosófico y racional, en que se

diverso bajo una misma etiqueta. De aquí que, al procurar traducir en conceptos lo que la poesía dice, se corra el riesgo de confirmar el conocido juego de palabras *traduttore-traditore*. Mas, si este riesgo se toma en cuenta, es legítima la pretensión de un decir conceptual al servicio de lo poético, orientado a ponerlo de mayor resalto. Y ello es particularmente necesario en aquellos casos en que el pensar conceptual del propio poeta se revela demasiado corto o timorato para la plena comprensión de lo que su poesía en efecto logra expresar.

En el genio multifacético de Goethe, se da, por cierto, más de una conexión entre su pensamiento científico —el de la *Morfología* y la *Metamorfosis de las plantas*, por ejemplo— y su poesía. Esto no significa que no hubieran en él también desajustes al respecto, ni que siempre pudiese traducir con fidelidad en conceptos lo que como poeta venía diciendo.

Mas no se trata sólo, en el caso de Goethe, de la contraposición de dos modos de pensar, sino de la coexistencia en él de dos personalidades disímiles. Una era la que se sometía a su daimon, ya se tratara de poesía, o de dejar a Friederike, de romper con Lili, de partir súbitamente a Italia abandonando sus responsabilidades aúlicas, o de unirse a la sensual y abnegada, pero primitiva y tosca, Cristina Vulpius y procrear en ella. Otra la del hombre prudente y cauto, cuidadoso de no comprometer en demasía la posición social de que disfrutaba en Weimar y en la que veía una condición de su libertad interior. Acaso no quiso este hombre decir ni siquiera pensar en forma expresa hasta qué punto su poesía se apartaba de lo que, en la ya citada conversación con Eckermann, llama "nuestras ideas religiosas". El contraste entre estas dos personalidades de Goethe queda de manifiesto en el hecho de que como poeta salvara y como consejero de Estado condenara a muerte —recalcando su convicción con las palabras "Yo también" escritas sobre su firma— a una joven infanticida.<sup>41</sup> El severo consejero Goethe dijo alguna vez que era preferible una injusticia a un desorden, sin reparar en que la injusticia es, para que la sufre, el peor de los desórdenes.<sup>42</sup> Viene ahora a mi recuerdo la carta que

---

hiciera presente la dualidad auténtica de la naturaleza humana, distinguiendo "el elemento divino y el elemento físico que componen al hombre". Para apreciar el poco caso que Goethe hizo de tales consejos basta remitirnos a lo que le dice a Eckermann el 23 de marzo de 1829 a propósito de Schiller: "Le ocurría lo que a todos aquellos que parten de la idea", para agregar, poco después, "mi papel consistía en mantenerme firme". Ver Goethe y Schiller, *La amistad entre dos genios*, Buenos Aires: Ed. Elevación, 1946, Cartas 328 a 331, pp. 457 a 463.

<sup>41</sup> Cf. Thomas Mann, "Goethe como representante de la época burguesa" en *Cervantes, Goethe, Freud*, Buenos Aires: Losada, 1943, p. 114.

<sup>42</sup> Cf. conversación con Eckermann de 19 de febrero de 1831.

Beethoven escribió a Bettina Brentano el 15 de agosto de 1813. Narra él allí que la víspera iba de paseo con Goethe cuando vieron venir la familia imperial hacia ellos. Goethe soltó de inmediato el brazo de Beethoven y, poniéndose de lado, inclinó la cabeza en respetuosa venia. Beethoven, tras procurar disuadir a su amigo de esta actitud, se caló el sombrero, abrochó le levita, cruzó las manos tras la espalda y embistió sin mirar hacia el grupo de los príncipes, quienes le abrieron paso y se descubrieron ante él.<sup>43</sup> Al recordar esta anécdota algo penosa, he querido poner de relieve la paradoja de que Goethe, tan deferente, tan obsequioso ante el poder y los títulos nobiliarios, tan distinto del recio y digno Beethoven, Goethe, inclinado al borde del camino con su sombrero en la mano, es, a pesar de todo y con independencia de ello, junto con Dante, el autor de uno de los dos mayores poemas cósmicos que Europa ha producido.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> *Les romantiques allemands*, París: Desclée De Brouwer, 1963, pp. 637-38.

<sup>44</sup> En un ensayo sobre Sainte Beuve y Baudelaire, observa Proust que hay escasa relación entre el genio y el pobre hombre que sobrelleva difícilmente el fardo de esa genialidad. Abona su tesis con ejemplos de la vida de Baudelaire, tal vez por no querer ilustrarla con los de su propia vida. Ver *Contre Sainte Beuve*, París: Gallimard, 1954, pp. 176-177 ss.