

SOBRE LA GENESIS DEL "FAUSTO"

Por Georg Lukacs

Esa calificación —*obra inconmensurable*— no es para la historia literaria una definición sino un problema. Lo *inconmensurable*, si refleja un importante hecho histórico de modo ejemplar y verdadero, si no es un escape individual de problemas personales difícilmente solucionables, sino que, en su carácter de único, en su rebasar las normas, se evidencia como necesario —es, pues, algo más que mera curiosidad, mero hecho biográfico

Por eso —y no por meras razones filosóficas— la génesis es aquí especialmente importante (1) El viejo Goethe ha afirmado siempre que la concepción del *Fausto* estaba fijada para él desde cincuenta o sesenta años atrás. Sobre la exactitud de esa afirmación hay grandes disputas entre los historiadores de la literatura. A estas disputas las considero ociosas. Goethe tiene y no tiene razón. Sin duda él ha sentido el *Fausto*

(1) Se ha elegido este trabajo de Lukacs —que enjuicia sobriamente a Goethe desde un punto de vista marxista— por representar un enfoque moderno y original sobre un tema tan monótonamente tratado. El original alemán fue publicado por vez primera en la revista "Internationale Literatur" (Nº 5, 1941). La traducción ha sido realizada por F. L. B.

ya en su juventud como un poema mundial; especialmente le han atraído esas posibilidades contenidas en la leyenda. Tampoco existe duda de que no escribió el mismo poema que en su juventud se ofrecía ante sus ojos. El crecimiento del *Fausto* con la vida y las experiencias de Goethe no es solamente un madurar, un desarrollo del germen originario; es, al mismo tiempo, una transformación radical. El hecho de que Goethe haya abandonado repetidamente y por decenios el trabajo del *Fausto*, que haya considerado durante cierto tiempo a la obra como necesariamente fragmentaria, no contradice la continuidad del trabajo del *Fausto*. Así como tampoco la contradicen los apuntes contemporáneos de Goethe, los que atestiguan que en su origen no existió ningún plan orgánico, al mismo tiempo que indican qué escenas aisladas fueron ejecutadas y yuxtapuestas. (En algunos casos hasta el orden exacto estaba indeterminado. La escena *Bosque y Caverna* aparece por primera vez en el fragmento de 1790, pero recibe su posición exacta recién en 1808). Y muy tarde aún aparecen alteraciones decisivas: así, especialmente, en lo que respecta a la entrada de Helena en la segunda parte, cuya justificación dramática ha conducido a la invención de la *Noche clásica de Walpurgis*. Todo esto no excluye una idea básica fija, aún sujeta a cambios. Menos aún debe entenderse la idea en el sentido de una formulación conceptual y sí como definición concreta, como horizonte, como perspectiva del desarrollo de determinada figura. Conservando los contornos de su destino muy vagamente imaginados, eran posibles suaves transformaciones *subterráneas* hasta su paulatina conversión en lo contrario, sin que se destruyera la unidad de la figura de Fausto.

La leyenda como base facilita tal génesis. Gorki tiene mucha razón al opinar que leyendas como la del *Fausto* "no son frutos de la fantasía sino hipérbolos enteramente legítimas y necesarias de los hechos reales". Son grandes tendencias reales e históricas de la vida que llevaron el trabajo poético del pueblo a lo esencial y en ese nivel lo han condensado en figuras. En éstas el joven Goethe vio vivos ante sí los problemas más profundos de una época, sensibles, palpables, y reflejando, además, todas las profundidades; al mismo tiempo vio en ellas los símbolos de las cuestiones más penosas de su propia vida y de su propia época. Esta identificación del propio destino con la leyenda y, a causa de ello, la transformación gradual que ésta sufrió no significan ninguna introspección, ninguna introducción injustificada de la propia subjetividad en el material ajeno, sino un desarrollo ulterior, propio e independiente de la autoconciencia de la vida nacional, y aún más, de la vida de la humanidad en general. La época de Goethe, especialmente la del joven, poseía todavía aquella capacidad de transformación orgánica de las tradiciones folklóricas del mito. En esto el joven Goethe

difiere de la mayoría de sus compañeros de generación, principalmente porque toma sus temas predilectos de los mitos populares (Fausto, el judío errante, Prometeo) o de ciertas figuras históricas (Mahoma, César, Goetz von Berlichingen) en las que la tradición popular ha colaborado y aportado a la época la aureola que las reviste. Eso está en contradicción aguda con las anécdotas históricas dramatizadas, temáticamente casuales, o con hechos de la vida dispersos en la producción del *Sturm und Drang*.

Esa aureola de la tradición popular es extremadamente favorable para temas de tal magnitud. Ella permite desarrollarse de manera viva la unión de la leyenda con el presente sin anular la cohesión orgánica de la misma, puesto que la actividad transformadora del folklore se hace ininterrumpidamente efectiva en los grandes temas y la actividad de un poeta importante puede volverse legítima continuación del trabajo poético-conceptual del pueblo. Y de esa manera, como continuación orgánica de la tradición popular, también la concepción del poeta individual logra la posibilidad interna de crecer y de transformarse, cambiando solamente los contornos humanos del protagonista sin destruirlos.

Se sobreentiende que —según la época— leyenda no equivale a leyenda, ya que cada una de éstas tiene distintos grados de vitalidad, de enraizamiento en el presente, y por eso mismo distintas posibilidades de transformación interna. Las leyendas que Goethe anuda —con dos excepciones decisivas: *Goetz* y *Fausto*— son bíblico-religiosas, en el sentido más amplio de la expresión, o antiguas. Quiere decir que nacieron de aquellas masas conceptuales cambiantes, de las cuales la primera dominaba las revoluciones de la edad media, de la naciente época moderna hasta Cromwell, y que en la Alemania del joven Goethe —a pesar del gran éxito inicial del *Mesías*, de Klopstock— empezó a perderse, mientras que la segunda fue, desde el Renacimiento, una bandera de la renovación espiritual de Europa y, en la Revolución Francesa y bajo Napoleón, fue la base de las últimas *ilusiones heroicas* de la Europa Occidental.

No es sorprendente que en Alemania, que en aquel tiempo por primera vez desde la Reforma y la guerra campesina despertó a una vida espiritual, todos los elementos ideológicos de la revolución burguesa —sin ser reconocidos muchas veces como tales— en cierto modo flotaban en el aire y fecundaban la creación del joven Goethe. Pero la real inmadurez de la revolución burguesa, su largo alejamiento en el futuro, reaccionan sobre la vitalidad de los antiguos materiales legendarios, hacen empalidecer sus figuras. Así en el joven Goethe de esos círculos

temáticos nacen sólo fragmentos líricos, sólo sentimientos y pensamientos; sólo se hacen vivos los pensamientos sentidos, no así las figuras activas.

Nacen grandes obras acabadas, en ningún modo por casualidad, de las dos grandes excepciones (Goetz y Fausto) que no son comunes a Europa, sino específicamente alemanas. (Goethe afirma en la misma *Poesía y verdad* el origen simultáneo y homogéneo de esa elección de material). El hecho de anudar a la leyenda y a un pasado semilegendario, testimonia en un alto sentido el instinto profundo del joven Goethe para la actualidad. Su entusiasmo de la época de Estiasburgo por el gótico no tiene nada que ver con la Edad Media, no es ningún anticipo del Romanticismo.

Al contrario, en los dos grandes bosquejos juveniles que ha ejecutado efectivamente, Goethe se remonta a las primeras (y últimas) grandes luchas en las que Alemania trataba de liberarse de la Edad Media: la Reforma, el Renacimiento alemán, la lucha entre el pequeño principado y la nobleza, la guerra campesina. (El poema *Hans Sachsens poetische Sendung*, 1776, es un eco de esas intenciones).

Ya en la elección de tales temas se expresa la genialidad del joven Goethe: sus objetos no son nunca remotos ni de mero carácter privado sino que, naciendo inmediatamente de sus vivencias personales, coinciden de modo espontáneo con las tendencias nacionales más importantes. El despertar espiritual de la Alemania burguesa —un centinela muy avanzado de su despertar político— es reconducido por esa poesía a sus orígenes: a la época en que desde tiempo atrás estaba roto el hilo del desarrollo orgánico. Su vivificar poético debe tener ideológicamente el efecto de reanudar el hilo de la historia. El retroceder en ese pasado es en verdad necesario para tomar impulso hacia lo nuevo, un meditar sobre la herencia histórica.

Sin esa condición ningún pueblo puede renovarse. Pero, para el modo de su renovación, es decisivamente importante dónde y cómo se anuda al pasado, qué mira como herencia. La vuelta a la Edad Media en el Romanticismo es por un lado un síntoma de las tendencias reaccionarias de la renovación nacional y por otro lado un fuerte perjuicio y extravío del posterior desarrollo ideológico alemán. Friedrich Hebbel que siempre estuvo muy lejos de todo pensamiento radical democrático, rechaza, a pesar de eso, enfáticamente esa vuelta a la Edad Media. Reconoce la grandeza de Shakespeare en que no se remontó a momentos anticuados de la vieja historia inglesa sino a la guerra de las Dos Rosas, cuyas consecuencias en su momento eran todavía vivamente sen-



tidas. Y lo mismo exige a la vinculación de los poetas alemanes con la historia alemana: "*¿Es tan difícil reconocer que hasta ahora la nación alemana no puede mostrar ninguna historia de vida sino solamente una historia de enfermedad, o se cree con toda seriedad poder curar la enfermedad por poner en alcohol a las tenias que le comieron los intestinos a los Hohenstaufen?*"

El viejo Goethe al leer las obras de Walter Scott llegó a conclusiones semejantes. El admira no solamente la capacidad poética de Scott sino ante todo la riqueza de la historia inglesa misma. Y la contrasta con la pobreza de la historia alemana; la que fue causa, de que, casi inmediatamente después del *Goetz von Berlichingen* se operó una vuelta a lo particular, motivada por la indigencia de la temática histórica alemana.

Goetz y *Fausto*, según la concepción del joven Goethe, son históricamente concurrentes, tanto objetiva como subjetivamente como "ayudas propias en una época de feroz anarquía": Las dos pertenecen a la época de la Reforma; las dos son igualmente formas históricas de expresión sensorial para el ansia de libertad nacional y política y la concepción del universo del joven Goethe y, en su diversidad y su profundidad, en su pathos y en sus limitaciones, eran en Alemania símbolo del deseo de liberación de toda una época. Lo que *Goetz* representaba política y socialmente para el joven Goethe, *Fausto* lo significaba para todos los problemas de la concepción del universo y su realización en la vida.

Por eso, la dialéctica de la libertad en *Goetz*, que intelectual y políticamente era profundamente intrincada, es una clave importante del por qué el bosquejo juvenil del *Fausto* tenía que quedar inconcluso. Las limitaciones en la concepción de la historia alemana, de la libertad humana y de su expresión política —que el joven Goethe compartió con los más importantes ideólogos de su juventud, con Heidei y Justus M \ddot{o} ser— no son tanto limitaciones individuales a idiosincrasia de personalidades aisladas sino más bien un necesario reflejo ideológico del desarrollo de la Alemania misma. En contraste con Inglaterra y Francia en el oeste, con Rusia en el este, donde la unificación estatal de la nación en lo esencial ya se había consumado cuando el desenvolvimiento económico del capitalismo puso a la orden del día una revolución burguesa democrática, al desarrollo de Alemania lleva en sí la contradicción de que la sociedad burguesa naciente tiene que realizar recién la unidad nacional, que la formación de la unidad nacional se vuelve la cuestión central de la revolución burguesa-democrática (Lenin).

Esa situación peculiar de Alemania, consecuencia especial del desarrollo atrasado del capitalismo, tiene un efecto debilitante sobre las tendencias revolucionarias democráticas. En la Alemania del joven Goethe no existían ni en germen aquellas masas plebeyas que en Inglaterra bajo los puritanos y en Francia bajo los jacobinos lograron la revolución democrática contra la burguesía. Por eso, la misma ideología de la más avanzada vanguardia no podía tener aquella audacia que es tan característica de la época preparatoria de la revolución en Francia e Inglaterra. Una audacia revolucionaria emerge solamente en algunos excéntricos aislados y sin influencia. Un programa verdadero para la transformación revolucionario-democrática de Alemania lo podían recibir presentarla los líderes teóricos del proletariado alemán: en el *Manifiesto Comunista* y en la *Neue Rheinische Zeitung*. Por eso la reanudación con las revoluciones anteriores recibe su expresión consecuente e históricamente justa aquí en la “guerra campesina” de Engels. (Sin duda, en el movimiento democrático del cuarto decenio hay algunos pocos precursores; así Zimmermann). Para el joven Goethe es imposible entender la guerra campesina como revolución democrática y, de acuerdo con eso, la revolución democrática como base de la Alemania liberada y unificada. Goethe tiene, desde el principio, hasta el fin, como la mayoría de los más importantes hombres de la Ilustración una posición de rechazo para la revolución en general y para la revolución democrática en especial. Tiene, como los principales de ellos, grandes y cálidas simpatías por el pueblo oprimido; critica como éstos duramente a los opresores, tiene una verdadera comprensión del sufrimiento y aguante heroicos, y también de la rebelión heroica de figuras aisladas e individuales. Pero la transformación revolucionaria misma, “desde abajo”, del orden social más repugnante, le choca. El considera al pueblo rebelde como en su época Hobbes: como “*puer robustus sed malitiosus*” (Como mozo fuerte pero malicioso).

A pesar de esa barrera infranqueable, la ilustración (*Aufklärung*) alemana — surgida muy tarde, desarrollada rápidamente — cae pronto bajo la influencia de la crítica plebeya del progreso en la civilización capitalista. Aún Lessing tiene una posición esencialmente crítico-negativa frente a Rousseau. Herder y Goethe (como el joven Kant) le reconocen. Claro que no se puede considerar así no más al joven Goethe como un discípulo de Rousseau; pero su patriotismo alemán, su encono por la división de la patria, se vuelca, muchas veces con acentos rousseauianos, contra los triunfadores en la guerra campesina, contra los mediadores de la Reforma; contra los príncipes; contra la política, la moral, la cultura y la civilización producidas en las Cortes. El hecho de que esa crítica “de abajo” en Goethe se subordine a una defensa de

la nobleza democrática de los Goetz, Sickingen, etc., enturbia la perspectiva, la enreda, al idealizar al héroe reaccionario de su juventud a quien Marx llamó "*un bribón miserable*". Pero de ese odio plebeyo-rousseauiano nace una imagen inflexiblemente verdadera del mundo superior, del mundo de las pequeñas cortes: de su vaciedad y de su corrupción, de su egoísmo miserable, de su destrucción de las mejores fuerzas de la germanidad. Y aunque la contra-figura positiva, la salud del pueblo bajo, es simbolizada, con error político, en la pequeña nobleza, la mayoría de las características buenas y verdaderas de esa contrafigura son la rectitud y la honestidad burgueso-plebeyas, la rebeldía contra la pseudo-cultura de las Cortes. A ese respecto Goetz media entre "*Emilia Galotti*" de Lessing y *Cábala y amor* de Schiller, tan lejos está aún el joven Goethe del pathos acusador de ambos.

La nobleza bandolera de Goetz es para el joven Goethe sólo un símbolo, expresión de la necesidad de libertad indomada y desenfrenada, del nuevo hombre de la vanguardia ideológica, que está entonces en proceso de conciencia de sí misma, de la sociedad burguesa en Alemania. El desarrollo incompleto de la diferenciación social y política —"*no se puede hablar ni de capas ni de clases sino, cuando mucho, de capas pasadas y de clases nonatas*"—, dice Marx— tiene como consecuencia el aislamiento, el tener que bastarse a sí mismo de los ideólogos. Los enemigos están claramente delante de sus ojos en el feudalismo cortesano. Ellos, como revolucionarios burgueses, quieren extinguir la estrechez de miras y de manera de vivir de la clase burguesa naciente. . . Pero la mayoría de los intelectuales está en parte infectada por las cortes, en parte hundida en el epigonismo desahogado de una *Ilustración* achatada (también por una adaptación a la mencionada estrechez de miras). Así nace el ideal de la "ayuda propia". Y la genialidad poética del joven Goethe se muestra aquí y produce una "victoria del realismo" en que a pesar de esa implicación lírica frente a su héroe, a pesar de la idealización de la figura, ve claramente no sólo su derrota sino también la necesidad de la misma que descubre poéticamente —contra su implicación— sus determinaciones histórico-sociales. Que él valore subjetivamente como quiera la rebeldía de Goetz y sus éxitos; su formación es verdadera e históricamente auténtica. Por eso Marx, a pesar del agudo rechazo de la figura de Goetz podía aceptar la obra de Goethe. En el *Fausto* la idea de "ayuda propia" está puesta aún más amplia y profundamente. Ya la leyenda exige para Goethe la necesidad de aceptar la universalidad del planteo del problema. Por eso aparece justificado el recuerdo posterior de Goethe de que intentara desde un principio la formación del Macro como del Microcosmos, la vida pública como la individual. Y como la ejecución posterior de-

muestra (actos I y IV de la segunda parte) el "Macrocósmos" en el *Fausto* no podía ser otro que el que fue descrito en la vida cortesana del *Goetz*. Aún cincuenta o sesenta años después, su rechazo no se hizo menos decisivo; solamente las ilusiones sobre las "ayudas propias" caballerescas han desaparecido sin dejar rastro: los caballeros aparecen aquí como la imagen misma de la disolución, junto a las Cortes, la Iglesia, etc. Pero esa comprensión es el producto de un largo desarrollo. Las alusiones al Macrocósmos en el *Ur Faust*, en el Fragmento del *Judío errante*, muestran que un universalismo en la presentación del siglo XVI alemán, la época de dolores de parto y aborto de una nueva Alemania, sólo hubiera podido resultar entonces una repetición ampliada del fondo del *Goetz*. El *Fausto* del primer fragmento tendría que fracasar en ese mundo como *Goetz*, como *Weither* sucumbieron en una Alemania nacida de aquellas confusiones. Pero eso no es todavía suficiente razón para que el *Fausto* del joven Goethe tuviera que quedar incondicionalmente bajo la forma de Fragmento. No hay prueba documental de que la primera concepción del *Fausto* no fuera trágica; tampoco la hay de lo contrario. La comunidad del fondo histórico en *Goetz* y *Fausto* se expresa sólo de cuando en cuando en las consecuencias temáticas inmediatas, pero igualmente muestra efectos en la atmósfera trágica de ambas obras juveniles. Sin duda en el *Fausto* los problemas están planteados con otra amplitud y profundidad y la insolubilidad (es decir, la solución solamente trágica) de las comunes cuestiones histórico-sociales no llega a agotar ni lejanamente aquellos complejos que Goethe tuvo que pensar y sentir de nuevo radicalmente para llegar a la esencia propia del *Fausto*. La cuestión de la relación cognoscente de la naturaleza, del conocimiento en general, la de la relación del conocimiento y la acción (las tres cuestiones en último término son una) están aquí en primer plano. Ya la leyenda ha planteado todos esos problemas pero en una forma torcida. Y no por casualidad. Pues todas las tradiciones de la leyenda de *Fausto* tienen su origen en "tierra enemiga": son luteranas, partidarias entusiastas de la Reforma que trataba a la leyenda renacentista —los conflictos trágicos de las demandas ilimitadas del hombre liberado de la Edad Media, demandas de omnisciencia, de actividad ilimitada, de goce ilimitado de la vida— desde el punto de vista de los pecados religiosos de tales intenciones que convertían al héroe trágico del Renacimiento en un ejemplo desalentador.

Naturalmente, la grandeza y profundidad originales de la leyenda renacentista traslucen también esas transformaciones; naturalmente, un gran poeta como Marlowe, intentó muy pronto vitalizar el espíritu de la verdadera fuente. Pero esa tentativa de una reconstrucción de la profundidad original de la leyenda no era bastante poderosa ni como

poesía ni como pensamiento; con demasiada frecuencia se detuvo en características exteriores (embujos, charlatanerías, fanfarronerías, magias místicas) de la ejecución de la obra; así, pues, su reacción no podía ser decisiva y duradera.

Los grandes hombres de la *Ilustración* alemana, Lessing y Goethe, no conocían para nada a Marlowe y se acercaron a la leyenda de *Fausto*, independientemente, para salvar su verdadero contenido con el espíritu de la *Ilustración*. Esa manera de renovación era eternamente orgánica y justificada. Pues la *Ilustración* es en verdad la heredera legítima del Renacimiento. Tal tentativa tenía que aparejar al mismo tiempo, una transformación radical de la concepción básica, ya que, por el desarrollo de más de doscientos años, todos los problemas más importantes de la leyenda del *Fausto* (el de la individualidad creadora, el del Bien y del Mal, el del conocimiento y la vida, etc.) habían cambiado mucho.

El plan de Lessing significa un cambio radical de la leyenda en el sentido del florecimiento de la *Ilustración* —la tentación del Mal se reduce a mera apariencia, la aventura de Fausto, su pacto con el diablo, son un mero sueño, la relación del conocimiento con la vida es, en última instancia, aporoblemática.

El joven Goethe se coloca en posición de mayor independencia de la leyenda, pero siendo aquí mucho menos crítico, en el sentido de la *Ilustración*, que Lessing tiene, al mismo tiempo —sin duda sólo en germen— otra relación más profunda con el Mal y su papel contradictorio en la historia de la humanidad. En ese desacuerdo se refleja el desarrollo de la *Ilustración* alemana. En Goethe y en Herder las primeras transiciones hacia la dialéctica idealista surgen de ciertas tendencias de disolución de la *Ilustración* bajo las condiciones específicas de Alemania. Ese movimiento de avance del pensamiento burgués hasta su final culminación aparece a veces bajo circunstancias muy regresivas (ciertamente muchas veces su ambigüedad las hace parecer solamente regresivas). El conocimiento surgiendo siempre más fuertemente de la contradicción como base de la vida y del conocimiento, está aquí en el centro. No es este el lugar adecuado para analizar, ni con alusiones, la historia de aquellos principios de la dialéctica en Alemania; tenemos que limitarnos a algunas pocas anotaciones. Ante todo está aquí la renovación de Hamann de la *coincidentia oppositorum* (la armonía de los opuestos) que Hamann y el joven Goethe creen tomar de Giordano Bruno; aquí está la influencia subterránea de Vico, cuya primera lectura en Italia, le trae a Goethe el recuerdo de Hamann, a pesar de que éste es en todo sentido sólo un eco débil del gran italiano, aquí está la dialéctica —como tal inconsciente— de los grandes hombres de la

Ilustración, ante todo la de Rousseau, aquí está la influencia de Spinoza que igualmente actúa en la dirección de la dialéctica. Todas esas corrientes de pensamiento influyen profundamente en la concepción del mundo del joven Goethe. Así con Hamann, Herder, y ante todo con Goethe, la Ilustración alemana entra en una nueva fase de desarrollo, superior y llena de contradicciones. El descubrimiento de que la contradicción es el centro de la vida y del conocimiento está indisolublemente ligado con la historización de todos los procesos de la vida. El desenvolvimiento en naturaleza y sociedad se convierte en problema central y con él los alemanes toman parte directriz en aquella reforma de la filosofía que tiene su cumbre en Hegel, y en la creación de una nueva ciencia histórica. Ciertamente, aquélla es por una parte continuación y desarrollo de tendencias de la Ilustración (Montesquieu, Gibbon, etc.), pero por otra parte cristaliza el historicismo universal como concepción del mundo. En esto aquel movimiento va más lejos que la Ilustración, y aprovecha los conocimientos de la revolución internacionalmente creciente en las ciencias naturales, el surgimiento de la doctrina evolucionista en biología, etc.

Ciertamente, en un principio todas esas tendencias viven en el joven Goethe sólo intuitivamente confundidas. Su totalidad, apresada por los sentimientos, determina la posición de Goethe frente a la leyenda de Fausto. Ellas conducen el tema *Fausto* a muy distintas profundidades y alturas de lo que fuera posible en el *Goetz*, y unen el tema con igual fuerza con la época de la leyenda y con la época de Goethe. La dedicación del joven Goethe a la *Historia de los herejes* de Gottfried Arnold, a Paracelso, a Helmont, etc., significa respecto de las ideas el punto de partida para la acogida del tema de Fausto, tal como la autobiografía de Goetz von Berlichingen lo fue para el drama de *Goetz*.

Así el joven Goethe está mucho más cerca de la leyenda original que Lessing y no sólo en una mayor proximidad poética a los trances de su trama, sino, ante todo, en la renovación del espíritu renacentista, del contenido original de las ideas sostenido por las elaboraciones luteranas. Pero esa renovación resulta del espíritu de la ilustración alemana, de los esfuerzos de aquella época de transición hacia el pensar dialéctico, sobre el que hablábamos antes. La formación consciente de aquella nueva concepción del mundo es la base del trabajo de toda una vida de Goethe en *Fausto*, sus etapas determinan el contenido y la forma de las distintas fases de evolución del poema. Por eso es característico que el desarrollo filosófico de Goethe jugara un papel decisivo para la transición en aquel proceso de transformación; el repensar y

transformar el complejo histórico-social forma solamente una parte del trabajo.

Tendremos que analizar minuciosamente los resultados de ese trabajo de toda una vida de Goethe en los complejos de problemas más importantes, en las figuras, etc. Aquí —adelantándonos y con consciente unilateralidad— escogimos solamente aquellos momentos sueltos que permiten iluminar los puntos culminantes en el crecimiento del poema

O sea, ante todo el problema del conocimiento: la esencia del Espíritu de la tierra que significa el contenido principal filosófico del *Uyfaust*. Esa aspiración naciente hacia el pensar dialéctico choca aquí en el comienzo —áspera e inmediatamente—, con el modo de pensar metafísico. El empezar a traslucirse en los sentimientos el nuevo método de pensar conduce al joven Goethe a un rechazo incondicional de todo pensar escolástico-metafísico. En esa oposición el joven Goethe se aleja del pensamiento de la época que sigue las escuelas de los primeros filósofos de la naturaleza de la época renacentista. Así, sin falsificación histórica, puede poner en boca de sus héroes renacentistas los conflictos más profundos de su propio desarrollo intelectual. Goethe queda aún muy lejos, entonces, de la posterior conexión estrecha del intelecto con la razón, de la coordinación del saber intuitivo en el proceso general del conocimiento, de una justa comprensión de la necesidad insustituible de la reflexión y de sus categorías y comprensión de su simultánea inevitabilidad de superación. Por eso el joven Goethe —como Hamann, Jacobi, Lavater y otros compañeros de juventud— pone áspera y excluyentemente frente a frente el saber intuitivo y la reflexión analítica. Para su punto de vista, aún sobresalientemente sentido, significa el presentimiento de la dialéctica, un captar intuitivo de la móvil y moviente unidad del mundo, acompañado por un rechazo incondicional de las definiciones disociativas de la razón y en contraste polar con ellas. Pero mientras Hamann y con él la mayoría de los contemporáneos del joven Goethe fueron impulsados hacia consecuencias reaccionarias por esa doctrina de intuición que hicieron petrificar en ese estadio, Goethe busca el camino hacia un conocimiento verdadero de la agitada contradicción de la vida. Se deduce de *Poesía y Verdad* que esa búsqueda, y el rechazo necesariamente ligado a ella, de la ciencia contemporánea ha formado el punto más importante de enlace con la leyenda de *Fausto*. Pero ya en ese estado temprano se puede advertir el juicio crítico de Goethe. Su *Fausto* sigue ese camino hasta el fin mucho más radicalmente que Goethe mismo. De esa actitud surge lo trágico de la escena con el Espíritu de la tierra. El ansia de Fausto es la misma que la del joven Goethe: una filosofía de la naturaleza que conduce a

una *convivencia* total con la movilidad de la naturaleza, una filosofía que trasciende lo meramente contemplativo, lo muerto-objetivo, la inconexión del conocimiento natural con la práctica humana. Por eso Fausto, después del conocimiento embriagador de las conexiones macrocósmicas, en el sentido de la filosofía natural del Renacimiento, dice lleno de honda decepción:

*Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!
Wo fass'ich dich, unendliche Natur? (2)*

En el ansia de llegar a ese conocimiento Fausto evoca al Espíritu de la tierra. En vano Fausto se siente infinitamente cerca del Espíritu evocado, éste le aplasta con las palabras:

*Du gleichst dem Geist, den du begreifst.
Nicht mir! (3)*

Así sopla un espíritu trágico en el *Ur Faust*, igual que en el *Goetz*. No es casual —como veremos más adelante extensamente— que la formación juvenil del conflicto trágico entre hombre y mujer en la tragedia de Margarita haya recibido aquí la forma más disonante y más desgarradora. Ella dominó la primera versión del Fragmento, del *Ur Faust*. Y si miramos la tragedia de amor inmediata en su formación ya está aquí completa. Lo que ha sido agregado después coordina solamente esa tragedia con las grandes conexiones histórico-filosóficas de la concepción del mundo del Goethe maduro. Pero sin esas conexiones queda con un colorido sombrío trágico. Es nada más que una consecuencia el que al final del *Ur Faust*, sobre Margarita sólo suenan las palabras de Mefistófeles —*Juzgada está*—, la contestación de lo alto —*Está salvada*— aparece recién en la versión definitiva de 1808.

Entre la reanudación del trabajo en el *Fausto* que conduce al fragmento de 1790 está el ministerio weimariano de Goethe y su fuga a Italia. La tentativa de Goethe de trasponer su concepción del mundo en actividad política ha fracasado y ha conducido a una honda decepción. Ciertamente, como es natural en Goethe, ha conducido al mismo tiempo a un gran enriquecimiento de sus experiencias, de su horizonte histórico-social cuyas consecuencias conscientes empero se muestran recién mucho más tarde. Pero al mismo tiempo la época weimariana es

(2) ¡Qué espectáculo! Pero, ¡ay! ¡sólo un espectáculo!
¿Cómo apresarte, oh Naturaleza infinita?

(3) Te pareces al espíritu que concibas
No a mí!

la de su vuelta hacia la ocupación sistemática en las ciencias naturales, hacia la superación del intuitivismo sentido de sus años juveniles. En el comienzo, esa ocupación surge de necesidades prácticas pero ya en Weimar y en Italia conduce a descubrimientos importantes en el campo de la nueva doctrina naturalista, al concepto de la naturaleza como proceso unitario del desarrollo (descubrimiento del hueso intermaxilar humano, de la protoplanta, etc.).

Aún cuando esos principios grandiosos de su concepción definitiva del mundo empezaron a cristalizar ya en el tiempo de Weimar, la estancia en Italia es para Goethe, ante todo una restauración, una consolidación de su propia personalidad, una renovación como poeta, la reanudación de la producción creadora tantas veces interrumpida. Por eso no es de ningún modo casual que en Italia el peso principal de su producción no esté en una nueva creación, sino en la terminación de viejos fragmentos empezados en y aun antes del tiempo de Weimar: *Ifigenia*, *Egmont*, *Tasso* y *Fausto*.

De todas esas obras solamente el *Fausto* quedó sin concluir. Y otra vez tampoco por casualidad. El trabajo sobre el fragmento juvenil muestra un cambio radical en su concepción del mundo pero todavía no la capacidad de poder culminarlo. La escena *Bosque y Caverna*, así como el Primer Fragmento entre Fausto y Mefistófeles, dejan traslucir muy claramente la dirección de ese cambio, el posterior poema universal empieza a lograr sus contornos, empieza a crecer encima de lo meramente trágico del *Ur-Faust*. Eso no significa, como veremos más adelante, ninguna negación superficial de lo trágico. Esta obra de toda la vida de Goethe contiene tantas y tan profundas tragedias como la de otros poetas. (Precisamente en ese tiempo *Egmont* y *Tasso*, alcanzan su forma definitiva) Pero lo trágico no es ya para Goethe un último principio; él concibe un desarrollo del mundo que traspassa victoriosamente distintas tragedias.

Ese cambio se expresa muy claramente en la nueva escena *Bosque y Caverna*. (Resulta muy característico de la situación transitoria que entonces Goethe se encuentra, que aquella escena decisiva de la tragedia de Margarita reciba en el Fragmento de 1790 aún una ubicación meramente ocasional, incomodando el desarrollo psicológico de la tragedia, recién en 1808 sin modificarla pero ubicándola justamente, aparece como punto culminante, humana, dramática, y respecto a la concepción del mundo) Aquí tiene que ocuparnos solamente el aspecto meramente conceptual del mundo. Fausto huye hacia la naturaleza de la Tierra. Las palabras de Fausto reflejan la nueva concepción de la naturaleza

que Goethe ha conquistado en Weimar y ha seguido formando y profundizando en Italia. Esas palabras se refieren inmediatamente al Espíritu de la Tierra, son continuación y superación inmediata, filosófica y poética del primer encuentro trágico en el *U₁ Faust*:

*Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu geniessen. Nicht
Kalt stauenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönntest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Friends, zu schauen* (4)

Con eso está dado el primer paso en la dirección hacia la transformación del Fausto en aquel poema mundial que está ahora ante nuestros ojos. Pero en Italia y en la época subsiguiente de Weimar, Goethe no estuvo por mucho tiempo todavía en condiciones de sacar todas las consecuencias de su nuevo sentimiento del mundo, de aprovechar poética y filosóficamente todas las apariencias de la naturaleza y de la vida humana. Para eso era necesario, por un lado la experiencia y la vivencia de las transformaciones políticas europeas desde el estallido de la Revolución francesa hasta la caída de Napoleón, y por el otro lado la adhesión consciente a la nueva filosofía dialéctica que nacía en Alemania.

Según parece, después de su regreso de Italia, Goethe, política como filosóficamente, recorre un camino contrario. Está horrorizado por la Revolución francesa; acentúa y hasta sobreacentúa muchas veces el carácter meramente empírico de su investigación de la naturaleza; quiere mantenerse aparte de toda influencia de generalización filosófica. Se comprende que en esa época de transición el poema mundial del *Fausto* no podía haber sido concluido; el Fragmento de 1790 es, en cierto sentido, más fragmentario que el *U₁ Faust*. Aquel contiene, como ya se señaló, algunas escenas importantes que muestran la dirección del desarrollo ulterior sin que Goethe hubiera logrado expresar la significación poético-filosófica de esos nuevos momentos en todas sus consecuencias. Por otro lado, en el sentimiento que se inicia de superación

(4) Sublime espíritu, me has dado todo todo
Lo que te he solicitado. No en vano
Has tornado hacia mí tu rostro en la Dama
Me has dado por reino la espléndida Naturaleza
El poder de sentirla y de gozarla
No me permites sólo visitas de fría admiración.
Me autorizas a mirar en su seno profundo
Como en el corazón de un amigo

de lo puramente trágico del *Ur Faust* elimina las escenas finales de la tragedia de Margarita: el *Fragmento* finaliza en medio de la tragedia de Margarita sin darle una conclusión poética orgánica.

La realidad ha demostrado muy pronto que los síntomas superficiales en que se expresa la nueva etapa de desenvolvimiento de Goethe significan solamente una apariencia y encubren las corrientes decisivas, hasta el momento subterráneas. Aquí no podemos hablar extensamente sobre el cambio de posición de Goethe con respecto a la Revolución francesa, tenemos que limitarnos a destacar algunos momentos decisivos. Por eso, es importante señalar que la primera gran sacudida de Goethe no surgió de la Revolución francesa misma sino del escándalo del collar (1785) que descubrió a Goethe la profunda corrupción de la capa dominante superior francesa y lo minado de todo el régimen. Es bien sabido generalmente que Goethe rechazaba las tendencias plebeyas en la Revolución francesa. Pero es igualmente sabido cómo ya en el cañoneo de Valmy (1792) él observó claramente que allí empezaba una nueva época de la historia mundial. Y algunos años más tarde, comienza a mirar con simpatía creciente la nueva sociedad burguesa naciente de la Revolución Francesa y su estado, simpatía que logró su culminación en la adoración a Napoleón, en la toma de partido por él y contra la Alemania de su tiempo. Así, el rechazo de Goethe se refiere solamente a los métodos plebeyos en la ejecución de la Revolución, a ciertas exigencias plebeyas; pero en modo creciente, ha afirmado el verdadero contenido social de la Revolución francesa. Es característico lo que Goethe hace decir a Mesfistóteles (en un fragmento más tarde eliminado).

*Bestünde nur die Weisheit mit der Jugend
Un Republiken ohne Tugend,
So wär die Welt den höchsten Ziele nah (5)*

(No necesita comentarse que aquí bajo "virtud" hay que entender la fase robespierriana de la Revolución)

Las tendencias antifilosóficas de Goethe después del viaje a Italia son más aún solo una apariencia. Muy pronto, en la amistad con Schiller, empieza para Goethe un ajuste intensivo con la filosofía clásica alemana en su decisivo período de desarrollo: en la época de aparición de Fichte y del joven Schelling, en la época del origen de los escritos

(5) Si coexistiera la sabiduría con la juventud
y las repúblicas sin virtud
Entonces el mundo estaría cerca de la meta más alta

estéticos de Schiller; en la época de la transición de la naciente filosofía alemana del idealismo subjetivo de Kant y Fichte al idealismo objetivo de Schelling y Hegel; en la época de la formación de la dialéctica idealista, Goethe no aparece nunca completamente unido a ninguna corriente pero tiene una honda simpatía por las aspiraciones filosóficas del joven Schelling y muestra más tarde en su pensamiento un paralelismo amplio con la dialéctica objetiva de Hegel.

El efecto literario del Fragmento de *Fausto* de 1790 muestra muy claro cuanto las tendencias antifilosóficas del tiempo posterior al viaje a Italia han sido apariencias superficiales, meramente apariencias. El Fragmento fue recibido bastante tibiamente en los círculos literarios: el importante filólogo Heyne, Wieland, Huber, amigo juvenil de Schiller, y éste mismo en su período prefilosófico, se expresaron crítica y reservadamente. Por el contrario, todos los representantes importantes de la filosofía clásica alemana, Fichte, Schelling y Hegel, han aceptado entusiásticamente el Fragmento y han reconocido en seguida su significación como poema mundial. Y ese efecto de ninguna manera quedó restringida a los dirigidos capitales de la revolución filosófica sino que impregnó a todos los jóvenes partidarios de este movimiento. Cuando en 1806 Goethe mantuvo una conversación con el historiador Luden, éste le contó la reacción de la juventud filosófica de su época de estudiante frente al Fragmento del *Fausto*. Los discípulos de Fichte y Schelling hubieran dicho así:

“En esa tragedia, si un día aparece terminada, estará representado el espíritu de toda la historia del mundo, será una imagen verdadera de la vida de la humanidad abrazando pasado, presente y futuro. En *Fausto* está idealizada la humanidad; es el representante de la humanidad”.

Llamaron al Fragmento del *Fausto*, en alusión a Dante, una *Divina Tragedia*.

Ese eco de la tragedia de los portadores del movimiento filosófico permite advertir claramente el paralelismo con el desarrollo de Goethe, como ya fue bosquejado por nosotros. Cuando Goethe se dedica conscientemente a la filosofía tenemos que repetir que no se afilia incondicionalmente a ninguno de los sistemas nacientes pero sí que se hace fecundar por el proceso total de la nueva dialéctica objetiva. No es casual que esa transición lleve consigo al mismo tiempo una ruptura definitiva con sus tendencias juveniles y sus representantes intelectuales y literarios, sobre todo con Herder. Pero esa ruptura se refiere sólo a ciertas tendencias específicas de la fase tardía de la Ilustración alemana.

Con la ideología de sus representantes, Goethe nunca ha roto. Su filosofía es un desarrollo del pensar de la Ilustración en la dialéctica, con una herencia mucho más íntegramente conservada, como se puede observar hasta en Hegel; una ruptura radical, como la que se da en Schelling, está muy lejos de Goethe.

Así, él es un puente vivo, el órgano de una transición personal de la ideología del siglo XVIII hacia la del siglo XIX. En eso reside la singularidad de su visión conceptual del mundo: la tradición de Montesquieu y Voltaire, de Diderot y Rousseau nunca se extingue en él (incluidas las tendencias al materialismo), pero su desarrollo final alcanza más allá, hasta Hegel y Balzac y toza a veces también los círculos de pensamiento de los utopistas. El cobrar conciencia de esa revolución filosófica constituye la base ideológica para la conclusión de la primera parte del *Fausto* (1806, publicado en 1808). Lo que está en el Fragmento solamente señalado, aquí se ha hecho realidad formada. Goethe ejecuta los primeros grandes diálogos entre Fausto y Mefistófeles, y con eso pone el papel de Mefistófeles en la tragedia de Margarita en su iluminación adecuada: la tragedia de Margarita deja de ser el centro y se vuelve una decisiva etapa trágica en la carrera de Fausto, en el desarrollo de la humanidad. También el *Prólogo en el Cielo*, en que la gran lucha entre el Bien y el Mal es llevada sobre el destino de un solo hombre, nace recién en ese período. *Fausto* recién ahora se vuelve expresamente poema mundial; la necesidad incondicional de una segunda parte finalizada nace recién de ese concepto y elaboración de la primera parte, por razones artísticas y por su contenido conceptual del mundo.

Y de hecho ahora ya ha comenzado el trabajo en la segunda parte (Principalmente trabaja Goethe en el episodio de Helena, pero probablemente en esa época algunos otros trozos han nacido). A pesar de eso, antes de la elaboración de la segunda parte vuelve a producirse una larga pausa. Recién alrededor de 1816 comienza el nuevo trabajo serio de composición detallada y de ejecución, que, empero, llega a su conclusión recién en los últimos años de la vida de Goethe. No es, pues, casual que aquellas partes del poema que política, social e históricamente, se vinculan con el mundo de *Goetz* (actos I y IV de la segunda parte) haya recibido su forma definitiva más tarde. Goethe debía realizar las más pesadas luchas interiores para aclarar definitivamente sus concepciones sobre la historia. El final de todo estaba desde mucho atrás claramente ante sus ojos y se hallaba concluido esencialmente desde mucho antes; también, el rodeo de Fausto sobre la renovación de la antigüedad.

El viejo Goethe formula el sentido de la acción de la segunda parte como “*goce de actuar y de crear*” en contraste al “*goce de vivir*” de la primera parte. Pero para captar claramente las dos primeras cosas, intelectual y poéticamente, era necesario una opinión definitiva sobre todo el período histórico de la Revolución francesa hasta la Restauración, una perspectiva de las consecuencias del desarrollo capitalista. Pues recién desde aquí la concepción histórica de la juventud que recibió su expresión poética en el *Goetz von Berlichingen* podía ser superada definitivamente. Los elementos políticos-sociales de la segunda parte del *Fausto*, como se ha dicho repetidamente, representan el mismo mundo que su obra juvenil. Pero la concepción y la perspectiva históricas se han vuelto muy distintas. Y de acuerdo con eso la representación de esta imagen histórica trasciende al estrecho marco específicamente alemán, ciertamente sin anular este último carácter; aquí Goethe no critica ya solamente las especiales apariencias de la descomposición del feudalismo alemán sino da una imagen profunda y amplia de la descomposición del feudalismo, de su descomponerse en la vida cortesana con la demostración, al mismo tiempo, de aquellas fuerzas que le hacen estallar: con el desarrollo de las fuerzas productivas por el capitalismo. Por eso Goethe puede decir a Eckermann, con mucha razón, que también la concepción fundamental básica de la segunda parte era muy antigua. “*Pero, agrega él, que la escriba ahora (1829) después de que me he conducido con tanta mayor claridad respecto a las cosas del mundo, puede favorecer el asunto*”.