

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

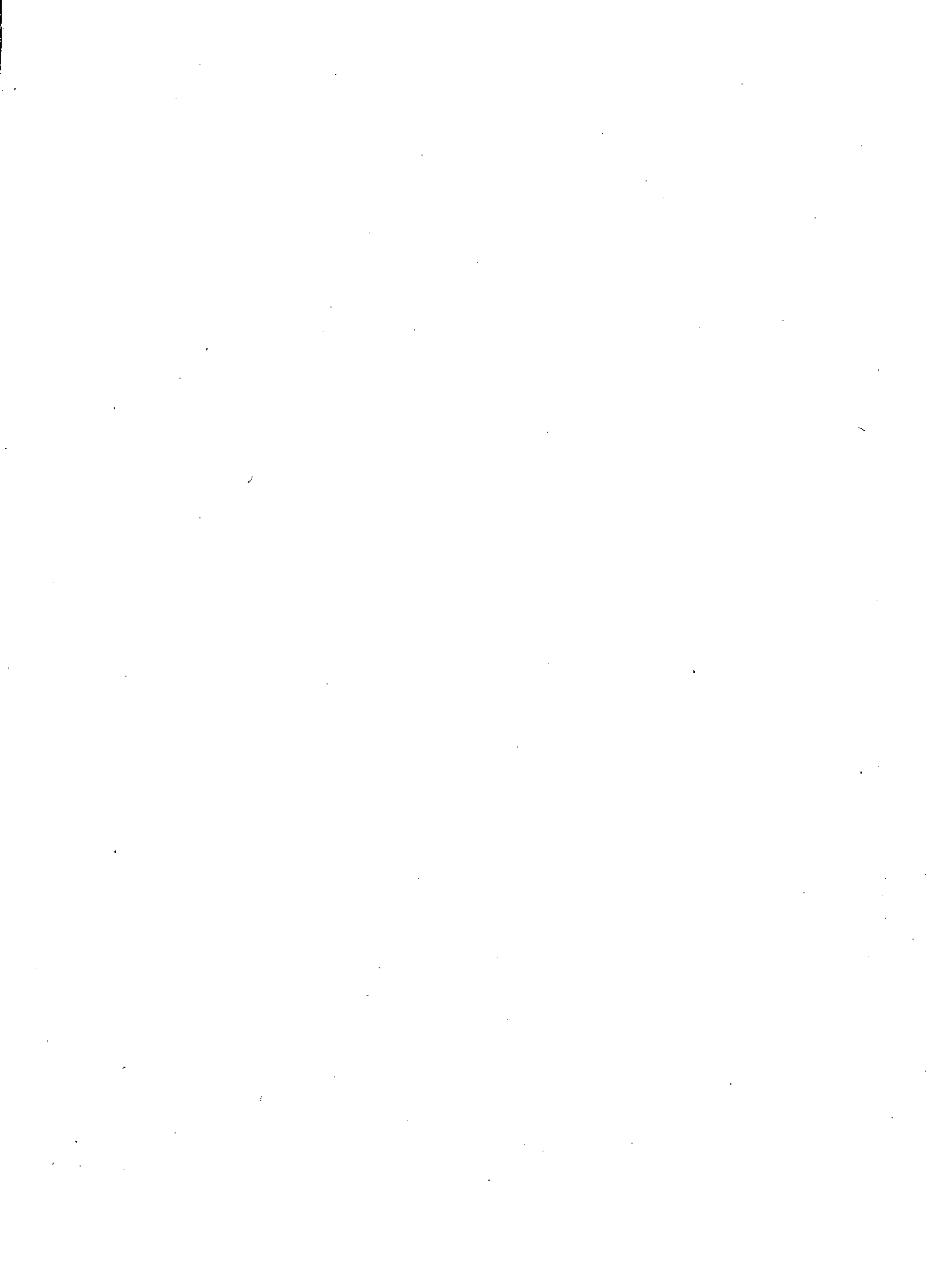
35

JULIO-SEPTIEMBRE

1949

IMPRESA UNIVERSITARIA

FILOSOFIA Y LETRAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

35

JULIO-SEPTIEMBRE

1949

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

LIC. LUIS GARRIDO

Secretario General:

LIC. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. SAMUEL RAMOS

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR-FUNDADOR:

SECRETARIO:

Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$7.00
Exterior	dis. 2.00
Número suelto	\$2.00
Número atrasado	\$3.00

S u m a r i o

ARTICULOS

	Págs.
José Gaos	<i>La "cura" en Goethe y Heidegger</i> 9
José M. Gallegos Rocafull	<i>Ideas del "Fausto" para una filosofía de la historia</i> 27
Eduardo Nicol	<i>El mito fáustico del hombre</i> 47
Francisco Monterde	<i>Aspectos de la elaboración del "Fausto"</i> 65
Rudolf Steiner	<i>Goethe como fundador de una nueva estética</i> 79
Iso Brante Schweide	<i>Goethe, masón</i> 99

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Augusto Salazar Bondy	<i>Sentido y sinsentido.</i> (Blumenfeld Walter.) 121
Francisco López Cámara	<i>¿Qué es la Ciencia?</i> (Szilasi Wilhem.) 126

	Págs.
Javier Tavera Alfaro	<i>El optimismo nacionalista como factor de la Independencia de México.</i> (Luis González y González.) 130
Juan Hernández Luna	<i>Epistolario y papeles privados.</i> (Justo Sierra.) 134
Elena Orozco	<i>Las corrientes literarias en América hispánica.</i> (Pedro Henríquez Ureña.) 139
Félix Gil Mariscal	<i>Los senderos fantásticos.</i> (Jaime Fernández Gil de Terradillos.) 145
J. H. Luna	<i>Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras.</i> 149
Publicaciones recibidas	157
Registro de revistas	159

ASPECTOS DE LA ELABORACION DEL "FAUSTO"

Las Memorias de Goethe, en su parte final, dejan ver a trechos el interés que el poeta deposita en su *Fausto*, cuando lee nuevas escenas a Klopstock, quien acoge la obra con agrado, la aplaude y desea que la termine; pero Goethe, entregado a la tarea creadora, no se detuvo a escribir sobre la ejecución del poema dramático, en su primera fase.

En cambio, las *Conversaciones* abundan en datos sobre la elaboración de la segunda parte del *Fausto*. Fué una rara fortuna, para Goethe y quienes lo admiran, el hecho de que Juan Pedro Eckermann tuviese tanto interés en ver representar obras dramáticas y en leerlas. Gracias a esa predilección, conocemos las opiniones de Goethe acerca de obras, dramaturgos, actores y diversos aspectos de la realización escénica, y sobre la forma en que fué elaborándose el segundo *Fausto*.

Goethe se familiarizó con el teatro, desde la infancia; no sólo porque tuvo, como suelen tener los niños, un teatro de títeres: aquel obsequio de la abuela, del cual habla en *Poesía y verdad*.¹ Aparte las lecturas de trágicos griegos y comediógrafos latinos, desde la adolescencia presenció ensayos y representaciones: aprendió el francés, al asistir a ellas, y se familiarizó con el repertorio de clásicos y neoclásicos de Francia y con las obras de Calderón y Shakespeare, antes que con obras escritas en su propio idioma.²

1 Goethe. *Memorias de mi vida. Poesía y verdad*. Trad. de José Pérez Bances. Madrid, 1942. 1º, 19.

2 "Gustaba mucho entonces la comedia francesa en verso; se representaban a menudo las obras de Destouches, Marivaux, la Chaussée, y recuerdo todavía claramente algunos tipos característicos. De las obras de Molière me han quedado pocos recuerdos. Lo que me produjo mayor impresión fué la *Hypermestra* de Lermière, que, por ser nueva, se representaba con esmero y se repetía con frecuencia. También me hicieron una impresión muy agradable el *Devín du Village*, *Rose*

Conoció también, y en varias ocasiones lo recuerda, a grandes actores; entre ellos, alguno de los italianos que prolongaba el libre impulso de la *Commedia dell'Arte*.³

Después vinieron otras experiencias personales, al traducir obras como *El sobrino de Rameau*.⁴ —que alguien llegó a atribuirle, por haberse perdido el original de Diderot, en francés—; al terminar y perfeccionar obras ajenas; al colaborar con Schiller —tan presente en su recuerdo—; al escribir dramas y comedias; dirigir las obras que se montaban en el teatro de Weimar,⁵ y aun actuar en él. Su experiencia no se detuvo allí, pues al incendiarse el teatro, presentó al duque los planos para la construcción del nuevo, el cual, aparentemente por razones económicas, no se realizó tal como Goethe deseaba.⁶

De todo ello se desprende que la autoridad de Goethe, en asuntos de teatro, era indiscutible. Conocía a fondo las producciones de los griegos —según lo demuestran sus pareceres acerca de los trágicos—⁷ y las obras de los romanos, y admiraba al indo Kalidasa, a quien se propuso imitar en el "Preludio" del *Fausto*.

Las opiniones de Goethe acerca del teatro recogidas por Eckermann, son tan valiosas, que con ellas podría formarse un manual para directores e intérpretes. A través de más de un siglo, por su penetrante observación, mantienen aún su vigencia.⁸

et Colas y Annete et Lubin. Recuerdo todavía los coros de muchachos y muchachas y sus movimientos." *Poesía y verdad*, 1º, 112-113.

3 Juan Pedro Eckermann. *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Trad. J. Pérez Bances. Madrid, 1920. 3º, 275-276.

4 *Id.*, 1º, 181; 3º, 36.

5 *Id.*, 1º, 52, 226-227; 2º, 148; 3º, 71, 72-75, 78.

6 *Id.*, 3º, 80-85, 86, 91, 96-99.

7 *Id.*, Trágicos griegos. Esquilo: 1º, 290; 3º, 114, 136. Sófocles: 1º, 198, 289-290; 3º, 113-114, 123, 127-131, 136, 140-142. Eurípides: 1º, 184, 290; 2º, 246; 3º, 112-113, 114, 136.

8 *Id.*, Obras y autores: 1º, 69, 132, 133, 134, 156, 174, 176, 180-181, 182, 183, 184, 187, 196, 199, 200, 211, 216-218, 224, 225, 228, 261-263, 268, 270, 272-273, 274, 289-291, 294; 2º, 48, 56, 71, 72, 76, 83, 96, 116, 120, 142, 239, 248-249, 313-314; 3º, 46, 47-48, 75, 97, 113, 133-136, 142-143, 152-154, 159, 165-166, 223, 298-299, 336.

Teatro en general: 1º, 63, 131, 161-162, 214, 239-240, 294-295, 332; 2º, 57, 61, 148-149, 163; 3º, 160, 254, 274-275, 282, 298, 323.

Opera: 2º, 281; 3º, 29, 85-86.

Dirección: 1º, 226; 2º, 247-248; 3º, 80-85, 87-89, 97, 98.

Actores: 1º, 116, 144, 145, 146, 152; 2º, 45, 111-112, 147; 3º, 57-60, 137-138, 140, 275-276.

Escenografía y vestuario: 2º, 173-174, 238; 3º, 33, 78.

ASPECTOS DE LA ELABORACION DEL "FAUSTO"

Ya al iniciarse el *Fausto*, en ese "Preludio en el teatro",⁹ en el cual dialogan "El Director, El Poeta dramático y El Gracioso" —el actor cómico, más cercano al público, en todo tiempo—, se advierte la experiencia acumulada por Goethe, en sus relaciones con el teatro. Allí expone, en parte, sus ideas sobre el teatro y sus problemas, adoptando sucesivamente los tres puntos de vista que corresponden a dichos interlocutores.

Por boca del primero —el Director—, habla la experiencia de quien conoce bien a los espectadores; defiende el segundo la independencia del poeta creador, y el tercero tiene presente al público, a quien halaga y sirve. Aunque los tres, en suma, dependen de quien paga, sólo el segundo trata de romper los lazos que limitan el vuelo, que él desearía libre, de sus pensamientos. Esos personajes que constituyen los tres lados del equilátero teatral —que se deforma o mutila cuando uno de ellos pretende imponer su predominio sobre los restantes— mantienen con vigor sus respectivas actitudes: la experiencia de Goethe abarca los problemas del teatro, en conjunto, y de ese modo impide que el equilibrio se rompa.

El Director habla de las exigencias del público, de quien depende el éxito de la empresa. Querría "complacer a la multitud, ante todo, porque vive y hace vivir". Aquél, aunque no es refinado, lee mucho, y desea que "todo sea nuevo y original". Sólo un poeta, dice, puede hacer el milagro de satisfacer a "un público tan heterogéneo". Así era, sin duda, el germano en tiempos de Goethe. El Director se inclina del lado extranjero, y piensa en las ágiles obras de los teatros inglés y español de los siglos de oro, más bien que en las obras francesas neoclásicas, donde se conservan las tres unidades: "Si dais una pieza, opina, dadla desde luego en piezas", esto es, en múltiples cuadros. Hay que despertar y mantener viva la curiosidad de espectadores aburridos, ahitos; de lectores de diarios, fríos, sensuales, exigentes. Por eso, él aconseja a sus colaboradores —autor, intérprete— que tengan decisión y desplieguen actividad constante, en su esfuerzo.

El poeta dramático, a quien nosotros llamamos autor, trata de defenderse de "la ondeante multitud, que a despecho nuestro nos arrastra al remolino".

Quisiera aislarse al crear, porque "a menudo no aparece la obra en su forma cabal sino con el transcurso de los años. Lo que deslumbra

⁹ *Fausto*, Trad. de J. Roviralta Borrell. México, 1924

vive sólo un instante; lo que es bueno de veras, permanece intacto para la posteridad." Defiende con sus derechos, los de la Armonía, los de la Poesía, en fin, que va de lo particular a lo universal, y añora su juventud, su entusiasmo de otros días, cuando tenía "afán de verdad y placer en la ilusión".

El gracioso, el actor cómico, desdeña a la posteridad, porque vive para lo actual. Desearía procedimientos de novela, variados, atractivos, de interés vital, pues en cuanto a la vida, "todos la viven, pero pocos la conocen". En una pieza "cada cual ve reproducido lo que lleva en el corazón". Hay que pensar en el agradecimiento de quienes aún no llegan a la madurez, a la cual "nada hay que le satisfaga".

Tales son, en extracto, sin la animación que las réplicas y contraréplicas dan a esos razonamientos, las ideas que Goethe expuso en ese "Preludio", el cual se cierra con las frases conminatorias de quien habló primero y pronuncia también las últimas palabras. El Director —antiguo autor, concertador de voluntades y futuro amo absoluto del escenario, en tiempos que serían los más próximos a nosotros— es quien aconseja a sus colaboradores, el poeta y el intérprete, que "con prudente rapidez", relativa mesura, vayan "desde el cielo, pasando por la tierra, a lo profundo del infierno"; esto es, que hagan —a partir del "Prólogo en el cielo"—, a la inversa, un camino tan vasto como el que en su *Divina Comedia* había recorrido, siglos atrás, Dante Alighieri: de la tierra al cielo, pasando por el infierno y por el purgatorio.

* * *

En el *Fausto*, Goethe mantuvo la posición que le correspondía, como poeta dramático y libre creador; mas sin permanecer aislado ni olvidarse de dar en su obra un reflejo de la vida y de la experiencia propia. No hacía concesiones a la multitud ni deseaba que los mediocres lo comprendieran fácilmente: "*Mis obras no pueden llegar a ser populares...* —el subrayado es de Eckermann—: no están escritas para la masa, sino para algunas personas que quieren y buscan algo análogo y que marchan por caminos semejantes",¹⁰ le confía Goethe, el 11 de octubre de 1828. El mismo explicará, poco más tarde, el 10 de febrero de 1829, que "el *Fausto* nació cuando el *Werther*. En el año 1775, agrega, lo traje conmigo a Weimar. Lo había escrito en papel de cartas, y no contenía ta-

ASPECTOS DE LA ELABORACION DEL "FAUSTO"

chadura alguna, pues me cuidé muy bien de no escribir ni una línea que no estuviese bien y no fuese definitiva". Recordemos que es Eckermann quien traslada; la confidencia bien pudo ser menos categórica, en esta frase final.

Por entonces, Goethe no creía que para su obra hubiese música adecuada. Mozart era, a su juicio, "quién hubiera debido" ponérsela; muerto aquél, el único en quien pensaba era Meyerbeer. El mayor inconveniente, para él, estaba en que "lo antipático, repugnante, terrible que hay en algunos pasajes del *Fausto*, es contrario a la corriente del tiempo".¹¹ Después alude a la moda musical, que entonces venía del rumbo italiano.

Antes, el 10 de enero de 1825, había dicho a cierto Mr. H. que leía el primer *Fausto*: "Hay en él muchas cosas dislocadas, y sobrepasa los sentimientos ordinarios. . . Fausto, agregó, es un sujeto tan extraño, que pocos hombres pueden comprender sus sentimientos íntimos. A su vez, el carácter de Mefistófeles es también muy difícil por su ironía y porque es el resultado viviente de toda una visión del mundo."¹²

En aquella época sólo existía la primera parte del *Fausto*, y como aconteció con el *Don Quijote*, no faltó quien pensara en continuar la obra. El 20 de abril de 1825, Goethe muestra a Eckermann "una carta de un joven que le preguntaba por el plan de la segunda parte del *Fausto*, porque él pensaba, por su parte, continuar el poema".¹³

El 10 de agosto del año anterior, al preparar una prolongación de *Poesía y verdad*, que contenía "el plan de la continuación del *Fausto*", Eckermann le había sugerido que la publicación de aquel plan se resolviera después de ver "terminados los fragmentos y decidiendo entonces si debe renunciarse o no a la esperanza en una continuación del *Fausto*".¹⁴

Byron había prolongado, a su modo, el Mefistófeles, en *The deformed transformed*, y había señalado en la obra influjos — que Goethe negaba.¹⁵ Este había vuelto la espalda al mundo romántico naciente y a su cortejo de trasgos y fantasmas. "En el *Fausto*, afirmaba, líquido con

10 *Conversaciones*, 2º, 33.

11 *Id.*, *id.*, 62.

12 *Id.*, 1º, 166.

13 *Id.*, *id.*, 189.

14 *Id.*, *id.*, 150.

15 *Id.*, *id.*, 175.

brujos y demonios; y satisfecho de haber consumido mi herencia nórdica, me senté a la mesa de los griegos.”¹⁶

El 15 de enero de 1827, ya terminada la *Helena* y hecho el esbozo de la “Noche clásica de Walpurgis”, habla de la segunda parte del *Fausto*. “En un trimestre podría estar hecha, dice Goethe: ¡Pero de dónde saco el sosiego necesario!”¹⁷ Las atenciones cortesanas lo abrumaban y le impedían pensar en la solución de problemas de estilo. Habla entonces de un “discurso de Fausto a Proserpina para convencerla de que le entregue a Helena. ¡Cómo tendrá que ser el discurso para que vierta lágrimas la propia Proserpina! Todo esto es difícil y depende mucho de la suerte, agrega; casi todo depende del ánimo y el temple del momento”.¹⁸ Sobra decir que ese discurso no aparece en la obra terminada.

A fines de septiembre de 1827, según escribe Eckermann el día 24, Goethe “empezaba a trabajar seriamente” en la segunda parte. Aunque entonces aquél sólo anotó eso, al añadir páginas intercalables, en el tomo 3º, el 1º de octubre siguiente, habla de una síntesis de “la segunda escena de su nuevo *Fausto*”.¹⁹ Quizás el mes anterior Goethe había escrito la primera.

El 11 de marzo de 1828 añade que avanza lentamente la obra. Goethe explica las causas de ello.²⁰ Para el 6 de diciembre de 1829 ya está escrita la primera escena del segundo acto: casi dos años empleó, pues, en escribir el primer acto.²¹

“Como la concepción es tan antigua —dijo Goethe— y llevo cincuenta años pensando en ella, he acumulado en mi interior tal cantidad de material, que la operación más difícil ahora es la de expurgo y selección. La idea de esta segunda parte data, en efecto, del tiempo que le digo. Pero el que sea ahora cuando me decido a escribirla, después de

16 *Id., id.*, 221.

17 *Id., id.*, 255.

18 *Id., id.*, 256.

19 *Id.*, 3º, 184.

20 “Ahora, en la segunda parte del *Fausto*, sólo puedo trabajar en las primeras horas de la mañana, cuando me siento confortado y fortalecido y las molestias de la vida diaria no han confundido aún mi mente. ¿Y qué es todo lo que logro escribir? En el caso más favorable, una página; pero, generalmente, lo que se pudiera escribir en la palma de la mano, y a menudo, en momentos improductivos, menos aún.” *Conversaciones*, 3º, 222.

21 *Id.*, 2º, 139.

ASPECTOS DE LA ELABORACION DEL "FAUSTO"

haber ido viendo claro en las cosas del mundo, favorecerá a la obra." ²² Y Goethe añade una de sus perfectas comparaciones —la del caudal juvenil: plata trocada en oro—, que redondea el pasaje.

Diez días después, la segunda escena de ese acto está concluída. Goethe la lee a Eckermann, y la comentan los dos. ²³ El 20 del mismo mes hablan de problemas de realización escénica del poema dramático. Goethe parece buscar soluciones inesperadas. ²⁴ En seguida: "Requeriría un teatro demasiado grande —replicó Goethe—. Apenas si es concebible." ²⁵ Y repite, con variantes, los razonamientos del poeta dramático, en el "Preludio": "Déjeme usted en paz con el público —dijo Goethe—. No quiero saber nada de él. Lo principal es que la obra esté escrita; ahora, que el mundo se comporte con ella como pueda y la aproveche en todo lo que sea capaz." ²⁶ En seguida, hablan de un personaje: Euforión, y Goethe anticipa esta rectificación a futuros anotadores que lo identificarán con Byron: ²⁷ "Euforión —replicó Goethe— no es un ser humano, es un ser alegórico. En él se personifica la poesía, que no está ligada a ninguna época, a ningún lugar ni a ninguna persona." ²⁸

Lecturas y comentarios continúan, a fines de 1829 y principios de 1830; ²⁹ transcurren varios meses y no adelanta la "Noche clásica de Walpurgis" —cuya elaboración interrumpen otras preocupaciones de carácter editorial, relacionadas con la impresión de sus obras—; además suspende aquélla, según dice: "hasta que en mi interior vaya todo adquiriendo la fuerza y la gracia necesaria". ³⁰

Para mediados de septiembre, según carta de Eckermann, ausente entonces, fechada en Ginebra el día 14 de ese mes, "los huecos de la 'Noche clásica de Walpurgis' están, colmados y el final dichosamente

22 *Id., id.*, 140.

23 *Id., id.*, 142-145.

24 "Wagner —dijo Goethe— no debe dejar la botella de la mano, y la voz debería producir el efecto de salir de la botella. El papel sería a propósito para algún ventrílocuo; he oído a algunos que sabrían resolver muy bien la dificultad." *Conversaciones*, 2º, 148.

25 *Id., id.*, 148.

26 *Id., id.*, 149.

27 Como podrían haberlo identificado con Shelley.

28 *Conversaciones*, 2º, 150.

29 *Id., id.*, 150-180.

30 *Id., id.*, 187.

alcanzado. Por tanto, los tres primeros actos están completamente terminados; a ellos se une la *Helena*, y así queda hecho lo más difícil".³¹ El 30 de noviembre de ese año, enfermo Goethe, escribe a lápiz unas líneas y en ellas dice: "El *Fausto* seguirá."³² Restablecido, en febrero de 1831 empieza el cuarto acto: el 13 de ese mes hablan de él³³ y tornan a referirse al mismo, cuatro días más tarde.

Entonces Goethe compara las dos partes.³⁴ Vuelve a hacerlo, desde otro punto de vista, el 21 del mismo mes.³⁵ Las *Conversaciones* se desvían después hacia lo demoníaco —demoníaco evitaría la confusión—, a propósito de las Memorias, donde Goethe trata ese tema, y aclara que Mefistófeles no tiene rasgos demoníacos: "es un ser demasiado negativo, dice; lo demoníaco se manifiesta siempre en una actividad totalmente positiva".³⁶

Otros temas se suceden y alternan, en las *Conversaciones*, hasta que Eckermann anota, el lunes 2 de mayo de 1831, que Goethe le ha dado la noticia de que casi ha "terminado el comienzo del quinto acto del *Fausto*".³⁷ Pero el cuarto está aún pendiente. Goethe dice, acerca del quinto: "El pensamiento de esta escena tiene treinta años de fecha; es de tal importancia, que nunca dejé de interesarme; pero tan difícil de expresar, que temía ponerme a ello. Ahora he logrado entrar de nuevo en situación, y si la dicha me acompaña espero escribir de una vez también el cuarto acto."³⁸ El acto final avanza; el 6 de junio siguiente³⁹ vuelven a hablar de él.

31 *Id., id.*, 212.

32 *Id., id.*, 228.

33 *Id., id.*, 240-241.

34 "Efectivamente —respondió Goethe—, la primera parte es casi completamente subjetiva; es la obra de un individuo preocupado, lleno de pasión; esta semi-obscuridad puede agradar también a las gentes. Pero en la segunda parte no hay apenas nada subjetivo; aparece en ella un mundo más alto, más vasto, más claro, menos apasionado, y quien no haya vivido algo y no posea alguna experiencia no sabrá qué hacer con él." *Conversaciones*, 2º, 251.

35 "La antigua 'Noche de Walpurgis' —dijo Goethe— es monárquica porque en ella el demonio es acatado por todos, como jefe reconocido; en cambio, la clásica es republicana, pues cuantos en ella figuran están allí con independencia, de manera que todos son iguales y nadie se subordina a otro ni se preocupa de los demás." *Conversaciones*; 2º, 260.

36 *Id., id.*, 272.

37 *Id., id.*, 308.

38 *Id., id.*, 308-309.

39 *Id., id.*, 316-318.

Con esta nota de Eckermann, se cierra el proceso de elaboración de la obra: "En las semanas próximas terminó Goethe el cuarto acto, que faltaba aún, y en agosto estaba encuadrada y completamente despachada toda la segunda parte. A Goethe le produjo una dicha extraordinaria haber llegado a este objetivo⁴⁰ tan ansiado. 'Lo que me resta de vida —dijo— puedo considerarlo como un puro regalo y, en el fondo, es indiferente lo que ya pueda hacer y el cómo lo haga'."⁴¹

Goethe vió pasar aún tres estaciones; pero concluída la obra central de su existencia, cerrado el orbe de *Fausto*, ni en las *Conversaciones* ni en las biografías parece que esa prolongación de su vida tenga otro objeto que el de permitirle gozar en la realización del poema dramático, motor de su actividad literaria, en más de medio siglo.

* * *

La obra —el *Fausto*—, la vida y las opiniones de Goethe sobre su poema dramático han sugerido comentarios profundos o eruditos, según la profundidad o la erudición de quien ha emprendido esas tareas de crítica e investigación, en torno del autor y de su obra. Aquí sólo se ha querido seguir, hasta donde *Memorias* y *Conversaciones* lo permiten, un aspecto del proceso de elaboración del *Fausto*.

Las orientaciones más útiles y precisas acerca del *Fausto* son aquellas que proceden, como es natural, de Goethe mismo: las que fueron recogidas por Eckermann, en las *Conversaciones*; pues lo que Goethe pensaba acerca del poema dramático, nos ilustra más sobre él, que muchas de las suposiciones de los comentaristas y anotadores del *Fausto*. Las páginas de éste llevan al pie notas: a veces útiles, a veces redundantes, arbitrarias, y a veces absurdas.

La pedantería de algunas de esas notas, frecuentemente hace pensar en prolongaciones humanas de un personaje del poema: Wagner, el fámulo del doctor Fausto que ocupó el asiento, pero no el sitio, del amo ausente.

La lenta elaboración del *Fausto* —preparada, subcientemente, desde la adolescencia y realizada a lo largo de todo el resto de la vida de Goethe— es comparable, por ello, a la elaboración de *La Dorotea*, de Lope, más bien que a la del *Quijote*, ya que la ejecución de la novela capital

40 Así en la traducción, en vez de "meta".

41 *Conversaciones*, 2º, 318.

de Cervantes sólo ocupó sus últimos años de plenitud creadora. Se-
mejantes por esto y por constar de dos partes, en cuanto al proceso
ambas obras difieren, porque el corte y las pausas fueron decisivos para
el *Fausto*.

Cervantes se vió obligado a acelerar la ejecución de la segunda parte
del *Quijote*, por razones de todos conocidas, y esa prisa influyó en la
evolución de los dos caracteres complementarios de la novela: el hi-
dalgo y su escudero. Gothe retrasa voluntariamente la continuación del
Fausto, la aplaza hasta el ocaso de su existencia, sin haber dejado de
pensar en la obra.

Entre la ejecución de la primera parte y la conclusión de la segunda,
pasa más de medio siglo. Goethe, como se ha visto ya, trazó el plan de
la segunda parte; meditó largamente acerca de situaciones y detalles, des-
pués de haber precisado los episodios, y fué resolviendo los problemas de
técnica literaria, sin prisa alguna, con ese dominio sobre sí, con ese ca-
rácter que poseía Goethe y que en su fisonomía puede advertirse, a tra-
vés de los retratos.

Así, por ejemplo, decide previamente que "la 'Noche clásica de
Walpurgis' tiene que escribirse en versos rimados y ha de tener al
mismo tiempo un carácter antiguo".⁴² Todo está previsto y resuelto; casi
no hay margen para el azar, en la ejecución. El cauce por donde va a
pasar el río de la poesía dramática, en la segunda parte, está medido y
acotado en toda su longitud, igualmente prevista. Sin embargo, a veces,
como en la "Noche clásica de Walpurgis", "le salían admirables cosas,
que sobrepujaban sus esperanzas".⁴³

Si Fausto cambia un poco, en cuanto a su psicología, al dejar de
ser el romántico enamorado de Gretchen, para convertirse en el poderoso
amigo del Emperador y el amante de la Helena clásica, esto se explica
por la transformación —no sólo en el aspecto físico— del personaje, ya
centenario, pero septuagenario en apariencia que, al cegar, conserva aún
vivas la ambición y la llama interior del espíritu atormentado.

Además, Fausto —a pesar de ser el eje de la acción del poema—
ocupa a lo largo de la segunda parte, en el diálogo, menos sitio que otros
personajes subalternos; su misma categoría, su importancia, lo alejan

⁴² *Id.*, 1º, 256.

⁴³ *Id.*, 2º, 172.

y lo hacen menos visible —aun en las imperfecciones—, aunque se destaque más, por los hechos.

Mefisto es, en cambio, una figura invariable, de una pieza, porque Goethe mismo ha afirmado que surgió de una actitud de negación ante la afirmación vital de Fausto: el hombre que quiso serlo plenamente y que para ello fué más allá de los límites de toda vida y de toda obra humana.

En cuanto a otras figuras del poema, Goethe mismo alumbra el sendero, con sus reflexiones:

"En el emperador, dirá, he pretendido representar a un príncipe que posee todas las cualidades necesarias para lograr la ruina de su país, lo que, efectivamente, acaba por conseguir.

"Nada le preocupa el bien de su reino ni de sus súbditos, agrega; sólo piensa en sí mismo y en encontrar cada día una diversión nueva." ⁴⁴

A veces, sin embargo, la concepción de la obra se envuelve en sigilo, se rodea de misterio. Allí está el problema de las "madres", a quienes visita Fausto. Goethe repite esta palabra y agrega: "¡suenan tan misteriosamente!"

"No puedo decirle más —continuó— sino que he leído en Plutarco que en la antigüedad griega se hablaba de las *madres* como divinidades. Esto es todo lo que debo a la tradición; el resto es invención mía." ⁴⁵

No todo era propio: él aprovechó aportaciones del pasado y aun sugerencias del presente. No sabemos hasta qué punto puede considerarse a Eckermann como "colaborador" de Goethe, particularmente en el segundo *Fausto*, no sólo porque alguna vez nos diga, satisfecho, que Goethe le había confiado que si la primera parte fué escrita gracias a Schiller, la segunda no habría aparecido sin el mismo Eckermann.

Fué éste, modelo de secretarios: devoto, discreto, leal, entusiasta. Espectador, más que crítico, su admiración trasciende y va del espíritu al hombre. Sincero en sus observaciones, jamás adula —recuérdese la rectificación trascendental a la *Teoría de los colores*, que Goethe rechaza primero y después acepta—; no busca dar realce a determinadas situaciones, con alguna ironía, aunque pudo hacerlo; en sus páginas narrativas no se desborda lo dramático: lo frena el gusto clásico, igual que en su maestro y amigo. Posee Eckermann la modestia real de quien

⁴⁴ *Id.*, 3º, 184.

⁴⁵ *Id.*, 2º, 159.

sabe apreciar las distancias, y en cada situación difícil lo tiene presente, sin olvidarlas nunca. Sabía ser agradable —hasta en lo convencionalmente absurdo: el sueño en que Fausto y Mefistófeles alternan con él—; sabía callar a tiempo.

Así como el ejemplar escudero se va acercando al hidalgo español, Eckermann tras los oportunos silencios de la primera etapa se aproxima poco a poco a Goethe; hace gala de sus conocimientos, en ciertas materias, y la prolongación de sus *Conversaciones* —¿por qué Goethe no llegó a darle la alegría de autorizar su publicación mientras él estaba aún vivo?— recuerda la prolongación de las Memorias goethianas.

A propósito de la seductora Helena, Eckermann anota, complacido, el 24 de febrero de 1830: “Me dijo Goethe que había añadido un rasgo a la figura de Helena para aumentar su hermosura, rasgo que le había sido sugerido por una observación mía y que honraba la finura de mis sentimientos.”⁴⁶ Así: sin falsa modestia; como hubiera podido escribir lo contrario, una censura de Goethe.

* * *

Hay también algo esotérico, en la gestación del *Fausto*; aquello que Goethe quiere mantener en la penumbra — cuando no en completa sombra. Por ejemplo, aquel pasaje en que dice: “A un buen conocedor de la antigüedad, la frase *brujas tesálicas* le sugerirá una porción de ideas, mientras que para el profano no pasará de ser un mero nombre.”⁴⁷

Goethe no daba respuesta a quien le preguntaba qué idea había pretendido encarnar en *Fausto*, según decía, porque no lo sabía él mismo: “que el diablo pierda la apuesta y que se salve un hombre, que de error en error va subiendo hacia lo mejor, es un buen pensamiento, pero no una idea que fundamente el conjunto de la obra y sus escenas particulares”.⁴⁸

En cuanto al conjunto, decía, la obra “será siempre inconmensurable, y por lo mismo excitará constantemente a los hombres a estudiarla repetidamente, como un problema sin resolver”.⁴⁹

46 *Id., id.*, 177.

47 *Id., id.*, 260.

48 *Id., id.*, 167.

49 *Id., id.*, 241.

Insiste en ello, al decir del *Fausto* que serán "vanos todos los esfuerzos hechos para hacerlo más comprensible".⁵⁰

La comparación entre la primera y la segunda parte, arroja alguna luz. "La primera parte es casi completamente subjetiva; es la obra de un individuo preocupado, lleno de pasión; esta semioscuridad puede agradar también a las gentes"⁵¹ —opina, e insiste en ello—: "Hay que tener en cuenta, además, que la primera parte *fué producida en un momento* en que en el alma del autor había cierta obscuridad. Pero precisamente esta obscuridad sugestiona a las gentes y se esfuerzan en penetrarla, como con todos los problemas insolubles."⁵² "Pero en la segunda parte no hay apenas nada subjetivo; aparece en ella un mundo más alto, más vasto, más claro, menos apasionado, y quien no haya vivido algo y no posea alguna experiencia no sabrá qué hacer con él."⁵³

Para nosotros, la primera parte es precursora del romanticismo, y la segunda anticipa el retorno a la literatura del mundo antiguo, a la preferencia por lo que, como clásico, es eterno.

En cuanto a "la clave de la salvación de Fausto", hay "en Fausto mismo, una actividad cada vez más alta y más pura hasta el fin, y desde arriba el eterno amor que viene en su auxilio. Esto está en armonía, agrega, con nuestras ideas religiosas, según las cuales la bienaventuranza no puede alcanzarse por nuestra propia fuerza exclusivamente sino con el complemento de la gracia divina".⁵⁴

* * *

Goethe podía ver a distancias de portento y abarcarlo todo con profunda mirada aquilina; era capaz de presentir, en medio de la noche aparentemente plácida, una catástrofe remota; podía distinguir lo que otros no habían visto: percibir matices de color en las brumosas lejanías, y advertir similitudes y desemejanzas apenas apreciables para los demás, en plantas, bestias y trozos de montaña. En todo eso había ejercitado los ojos, se había afinado su espíritu — recio por lo demás hasta ser, como afirma, insensible al dolor y al espanto.

50 *Id., id.*, 158.

51 *Id., id.*, 251.

52 *Id., id.*, 158.

53 *Id., id.*, 251.

54 *Id., id.*, 317.

Así llegó a la supuesta impasibilidad goethiana: mármol vivo que no se alteraba —aparentemente— ni por la pérdida de un ser amado, de su propio hijo. Pero acataba las grandezas —no sólo de ánimo—, y él, gigante, se sentía pequeño ante quienes le parecían más grandes que él, sólo porque habían nacido en una cumbre social inaccesible.

Goethe se hallaba tan cerca de Fausto, en la vida, que su creación llega a confundirse, a fundirse con él. Como el campo visual principia a partir de la córnea, la mirada se detiene en el límite de la propia visión: el ojo humano ve todo lo que está fuera de él; pero no puede verse — a menos que sea en un reflejo de sí, en su imagen.

De ese modo se explicaría que Goethe, a pesar de su humanismo, no se encontrara en Fausto; y no porque fuese a cegar, como su héroe, antes de que la muerte llegara, ya que, próxima ésta, pedía más luz al penetrar en tinieblas que aún no había explorado.

Goethe-Fausto, sin otro Mefistófeles que la negación tenaz, agresiva, del mundo; Fausto-Goethe había tratado de encontrarse, y se halla al fin, en la ascensión final, pues se apoya en errores que ha combatido y derribado.

Goethe, como el personaje predilecto, obedece al ideal de superación que le impulsa, flecha ascendente, hacia su destino: la perenne luz que su espíritu buscaba en medio de la oscuridad invasora.

FRANCISCO MONTERDE