

EN TORNO A "FAUSTO" *

Usted, señor Director de VERBUM, con su conversación entusiasta de días pasados, me hace volver la cabeza para mirar a Goethe.

Los italianos, mis compatriotas, tienen para con él una deuda de gratitud que no acertarán a pagar nunca enteramente. El amor hacia Italia era un sentimiento hereditario en la familia de Goethe, y con motivo del centenario se ha publicado ya el viaje realizado a través de la península por el padre del poeta, escrito en italiano.

Por su parte, Goethe tradujo la oda de Manzoni en ocasión de la muerte de Napoleón, lo que contribuyó grandemente a llamar la atención sobre él en toda Italia, al mismo tiempo que las alabanzas sin tasa que prodigó a *Los Novios* dieron a esta novela pronta resonancia en el extranjero. Vea, además, con qué respeto habla de Montí.

Puede decirse, de igual modo, que las provincias italianas que lo acogieron a su llegada — las de Verona, Mantua, etc. — fueron reveladas por él a los amigos del arte. Goethe ciñó a Italia ese nimbo con que aún se presenta a la imaginación de los amantes en las novelas. ¿Y quién no conoce los versos: *¿Conoces tú la tierra donde florece el naranjo?*

Los alemanes, que por entonces eran cosmopolitas, miraban el lar latino como a tierra de liberación, en tanto su idea de una patria alemana esperaba para surgir las tremendas sacudidas napoleónicas.

Como se sabe, uno de los grandes dolores de los alemanes es que Goethe no haya entendido la grandeza de Beethoven. Pero para nosotros los italianos esto es en el fondo una satisfacción; no porque Goethe no supiese apreciar debidamente los

* Para VERBUM. Buenos Aires, marzo de 1932.

intermedios de *Egmont*, sino porque en alguna ocasión deseó ser interpretado por Rossini.

Fué un acierto por parte del Káiser el regalar a Roma la estatua de Goethe. Si en sus *Elegías* canta: . . . "y sobre flancos romanos el bárbaro impera", hoy se felicitaría sin duda de verse en el Capitolio, aunque se me ocurre que daría gozoso el segundo triunfo por el primero.



Por grande que sea la admiración de los alemanes por el poeta, creo que no admiran menos al hombre. Goethe era un espíritu griego, enteramente equilibrado, y sus propias memorias no lo desfigurán. Pero es preciso ponerse de acuerdo. Por griego entiendo yo al que se acepta en toda su plenitud, al que no desprecia ni el cuerpo ni la razón, y que adora igualmente a Baco y a Apolo. Estos dioses, símbolos de los dos grandes aspectos de la humana naturaleza, no sólo no se combatían, sino que acabaron por hermanarse en Apolo-Dionisio. En el templo de Delfos, en el frontón delantero campeaba Apolo y, en el frontón posterior, Baco: aquel templo es tal vez la más exacta representación de Goethe.



Usted no pretenderá de mí un juicio literario sobre la producción del poeta.

Las obras maestras, por lo demás, pierden dos terceras partes de su valor en una traducción: por mucho que se diga, la lengua, el estilo, son los ingredientes que las conservan vivas. El mal sería menor si se pudiesen efectuar traducciones mecánicamente como se hacen las oleografías.

¡Juicios literarios! ¡La figura de la lechuga sobre los monumentos! ¡La actitud irrespetuosa de los perros junto al pedestal de los mismos! Lo que una obra me hace sentir, las impresiones que despiertan en mí es apenas cuanto atino a expresar, y ello sólo en confianza, entre los amigos que me obligan a ello, porque, en verdad, no sé qué importancia pueda tener para otros lo que yo siento.

En el fondo, nada hay más indecente que esta clase de expansiones a las que nuestro Bartoli llama "sbottonarsi".

Tras de no ser medianamente decorosas, estas expansiones sólo son perdonables en los jóvenes, es decir cuando las salva la frescura y la vivacidad, y, a mis años, que son tantos, Goethe ya es en mí sólo una leyenda en las lejanías de la memoria, si me es permitido usar una expresión suya.

Si yo volviera a leer ahora sus obras para en seguida hablar de ellas, seguramente ya no hallaría en mí las disposiciones necesarias para gustarlas y entenderlas.



Götz de Berlichingen, o *Werther*, por ejemplo, no se entienden, o mejor dicho, no se sienten, si antes de la lectura no se ha crecido en un medio constrictivo y si las fuerzas de cada uno no han llegado sin prodigarse hasta la adolescencia. Allí, en ese humano fermentar semejante al del mosto, allí se produce aquel estado de ánimo a que el mismo poeta alude: aspiraciones sin límites, ansias de expansión, deseos de amor y de muerte, de orgía y de suicidio, enternecimientos espasmódicos, llantos y carcajadas.

Este período y estas disposiciones o estados de ánimo, comunes en la juventud de entonces, explican también a *Los Bandidos*, de Schiller. Explican, asimismo, el descote de la camisa, el vuelo de las corbatas, las melenas desgreñadas, la mirada intensa, la lánguida inclinación de las cabezas. Algunos de tales elementos entran aún en la composición del concepto del genio y en la del satanismo: antiguallas inocentes del zaquizamí de los románticos.

La actitud señalada, no altera, sin embargo, el clasicismo de Goethe. Pero indiquemos antes que tales palabrotas desentonan cuando se habla de él.

Las obras de Goethe son obras maestras *por accidente*, diría Aristóteles: en sí mismas no son más que vida. Todo lo que Goethe ha escrito lo vivió previamente.

Germán y Dorothea (así está escrito en el almanaque), la *Ifigenia*, el *Torcuato Tasso* trascienden a griego, pero su cla-

sicismo íntimo es también algo vivido y parte del modo de ser y de sentir de Goethe.

El *Fausto* se comprende mucho mejor a los sesenta o setenta años, que a los veinte o los treinta, sino el aspecto puramente literario de la obra, por lo menos el espíritu con que el poeta contempla los llamados *valores*, la forma en que estima la sabiduría humana, o el modo en que juzga al maestro y al estudiante. Fuera de esto, lo demás no merece mayor consideración.

El poema, visto desde lejos como lo veo yo ahora, se parece a una posible lámina de Durero, que representase al Universo: grabados por el estilo he visto más de uno, pero no de Durero, ni sé que él haya compuesto alguno como esa lámina. Mas la representación debería diseñarse de esa manera y por tal maestro, con aquellos rasgos de un realismo tan vivo que parece burla. Burla como la de Mefistófeles, burla profunda que penetra hasta la medula de las cosas y se esparce sobre todo. Mefistófeles se conforma con ser una parte y no un todo, pero es — suprema burla — una parte mayor que el todo. El humor de Goethe no es un humor de palabras, sino de cosas; en su obra lo grotesco no nace de la máscara, sino del quitársela. El efecto de este humorismo resulta así imborrable.

En el *Fausto*, como le decía, el Universo se muestra como en una lámina.

Los elementos de ese Universo parecen, a primera vista, enmarañadas madejas; pero el enredo, si se lo mira con un poco de atención, se resuelve muy pronto en bosquejos burlescos: riñas, duelos, bailes, orgías, un idilio hacia la mitad del drama y, por todas partes, bosques, animales, monstruos.

Dos prólogos, como en Homero, en la *Iliada*; uno en la tierra, esto es en el teatro, otro en el cielo. En el Olimpo homérico cantan Apolo y las Musas, en el cielo goethiano los arcángeles; el prólogo olímpico se cierra con una inextinguible carcajada, y una carcajada es todo el prólogo de Goethe.

No olvide usted que aquí el prólogo ha sido inspirado por el libro de Job: en *Fausto*, como en aquel sublime y antiguo drama bíblico, el asunto es la lucha entre Dios y Satanás, y el hombre el premio del vencedor. De igual modo ve Ho-

mero las cosas: en sus poemas los hombres no son sino la sombra de los dioses.

—¿Y si el mundo, en efecto, fuera sólo una burla? Usted sabe que esto era ya la duda de Platón, lo que llaman su escepticismo. En favor de la opinión contraria hay tan sólo una prueba, aunque excelente: y es que para burla el Universo resultaría demasiado grande.

¿Y la escena de la bruja? Los críticos, a este propósito, suelen recordar a Shakespeare y el romanticismo. Usted no les haga caso.

El poeta inglés se sirve para sus intentos artísticos de las creencias populares, de las que no sería difícil mostrar que participaba en algo; además, Shakespeare sigue las leyendas tal como las encuentra escritas. En Goethe es otra cosa: Goethe usa el sortilegio, la magia, porque la realidad histórica en que muchos confían no tiene nunca un valor decisivo. Y esas escenas son también carcajadas.

¡Me hubiese gustado no dejarme atrapar en el ingenuo engranaje explicativo, en la mera recordación de lejanas lecturas; pero vea usted lo que valen los propósitos!

¿Las escenas que sobresalen de todo aquel conjunto? . . . No hay escenas sobresalientes. Todas resaltan por igual y a todas se las recuerda a vuelta de largos años. Sin embargo, no puede dejarse de mencionar la lección de Mefistófeles al estudiante; no creo que haya escena tan profundamente cómica en ninguna literatura. Para nosotros, que pertenecemos a una Facultad de Filosofía y Letras, es además un consuelo, aunque triste, reparar en que las cosas son más o menos siempre las mismas. Y vea la ruidosa importancia que ya entonces tenía la Facultad de Medicina . . .

Sobre fondo tan abigarrado se destaca, dominante, el drama de Margarita. Su moral es profunda. Sólo una cosa es innegable en el mundo: el destino trágico de cuanto es puro, el triste fin de cuanto es sincero.

Pero por eso mismo Margarita gana la simpatía de todos, ya desde el primer momento: no es una creación lírica como las mujeres de Schiller; es tan viva y verdadera como las heroínas de Shakespeare, y más profunda; quiero decir que nuestra mirada logra llegar hasta lo más hondo de su esencia.

¿Cómo olvidar sus cantos, su plegaria a la Dolorosa y la escena sublime de la catedral! No menos hermosa es la escena que precede a la caída. "Bosques y cavernas" se titula. Y no sin porqué. "Cuando el espíritu es subyugado por la sensualidad, anda — dice el Evangelio — por soledades y lugares abruptos". En estas escenas todo se reduce así a una lucha entre el amor puro y la sensualidad perturbadora y prepotente. ¿Recuerda usted el dicho de Santiago Apóstol? "El diablo, el tentador, es para cual su concupiscencia".

Aquí el bosque se personifica en Mefistófeles. Entre Fausto, parte humana del hombre, y Mefistófeles, su parte brutal, entre la razón y la pasión, la lucha dura bastante. Fausto se indigna contra el Tentador, pero la contienda termina al cabo. "El infierno reclama otra víctima — exclama el mismo Fausto — y, puesto que ha de ser, que sea pronto". En Esquilo ocurre de igual modo. El amor paternal y la ambición guerrera luchan, antes del sacrificio de Ifigenia, en el corazón de Agamenón. En el héroe dialogan ambos sentimientos y, por fin, concluye: "¿Cómo puedo yo abandonar las naves? Artemisa reclama una víctima. Pues sea". Anoto esta concordancia, porque en Goethe las reminiscencias clásicas ilustran de continuo los más bellos pasajes.

Pero he aquí que, desde el desmayo en la catedral, Margarita ha desaparecido y rueda ahora abandonada por una pendiente de degradación.

La noche de Santa Walpurgis es el símbolo de la vida nocturna y asimismo la visión de todo lo que hay de nocturno y tenebroso en la vida humana:

"¿No ves cómo corre por los prados y los bosques la savia de primavera?"

× Allí, en medio de la disipación, Fausto busca el olvido. Entre los coros de brujas, las músicas y el estrépito de toda aquella muchedumbre se oyen voces de lo alto: "¡Desdichados, venid a mí!", mientras voces terrenas, voces de limpios y purificados, responden: "¡Quién pudiese volar hacia ti!" Otra vez, a la voz excelsa contesta la voz de Alemania. Aquella pregunta: "¿Quién grita?" y ésta contesta: "Quien lleva tres siglos subiendo y arrastrándose sin poder acercarse a la cima". Tres siglos: desde Lutero.

Y allí mismo, entre la selva y la turba de los réprobos, Fausto vislumbra a lo lejos la figura de una doncella pálida que se adelanta con los pies trabados, como arrastrada involuntariamente, y en ella, triste presagio, le parece ver a Margarita.

Y por fin la escena de la cárcel. Hay que ser, como diría Safo, más que hombre para resistir imperturbable la visión de aquel cuadro. Ya en sí misma la situación es desgarradora. Lo maravilloso es que Goethe acierte a encontrar palabras adecuadas para interpretarla. En estos momentos es cuando se revela toda la fuerza trágica del poeta. Situaciones interesantes también sabe prepararlas Schiller, pero la emoción y el interés suelen diluirse en el torrente de su propio lirismo. No crea que intento censurar a Schiller: la composición de sus dramas (la acción, como diría Aristóteles), que al fin de cuentas es lo que más importa en un drama, es siempre admirable. Pero la palabra que interpreta esas situaciones es lo que en verdad distingue al genio.

Hasta entonces, hasta el momento extremo, Margarita no ha pronunciado una sola palabra de acusación contra Fausto, a pesar de los muchos y terribles males que éste le ha ocasionado: es que lo ama todavía.

Mas en ese momento último vence la pasión y dice a Fausto: "Enrique . . . me inspiras horror". Horror, pero no odio.

Bruscamente, una voz desde lo alto exclama: "¡Salvada!" Es, pues, la solución evangélica: "Salvada porque mucho ha amado".

Y todo el drama se desarrolla en dos planos: en el primero se agita la turbamulta, la que corre ciega e insaciable tras el placer y la riqueza; en el segundo, aunque en último caso tampoco éstos logren aplacar su sed, alientan los entusiastas, los fervorosos, los enamorados del ideal. Y aquí lo dejo.

FRANCISCO CAPELLO.