

## APROXIMACION A GOETHE

Antes de escribir sobre Goethe, habría que preguntarse si vale la pena hacerlo. En apariencia, todo está dicho desde el esquematismo de algunas biografías que, como la de Alfonso Reyes, se atienen a lo vertebral, hasta la de Brion que, empapada de esa existencia, la recibe en continuo deslumbramiento; la vida de Goethe ha sido estimada y juzgada desde los más diversos tribunales. El documento más próximo —pero proximidad no significa fidelidad— es el de Eckermann. Quisiera mostrar que la estatuaría actitud de un Goethe olímpico ni la apasionada destrucción de los ídolos tradicionales condujeron la vida de un poeta como él que, en pleno romanticismo, pudo decir que era necesario conquistar la herencia de los antepasados para poseerla. Adquisición “clasicista” del pretérito; conquista “romántica” del mismo: he ahí la consigna de Goethe. Pero la dificultad es grande. Goethe se escurre de entre los dedos justamente cuando más se lo quisiera asir. “*Er ist an Nichts zu fassen*” (1) como diría Schiller o, con Ortega “Todo en Goethe me es problema” (2). La presencia de Goethe es tan vital, plena, personal y directa que no puede ser desarticulada. Todo él se agota en cada darse. Genio, hombre y esta están amalgamados en una dimensión humana.

---

(1) No hay por donde agarrarle.

(2) ORTEGA y GASSET, *Triptico: Mirabeau, Kant y Goethe*, capítulo *Goethe desde dentro*, Buenos Aires, Espasa Calpe (col. Austral) 1947, pág. 145.

### *El genio:*

Todo genio es creador e innato. La misma palabra genio, nos da la idea: "gen", origen. No creo que afirmar que el genio trae consigo su haber sea caer en un determinismo puesto que luego es libre de usarlo, como en la famosa parábola de los talentos que debemos multiplicar. En cuanto a la "no adquisición" de la genialidad podría esgrimirse un hecho puramente biológico. Durante nuestra vida todas las células del organismo se renuevan constantemente, pero el cerebro y el sistema nervioso constituyen la única excepción a esta regla." Las células cerebrales —ha escrito un famoso médico— no se renuevan nunca. Durante toda la vida nos quedamos con las mismas células cerebrales con que hemos nacido. Su número no varía jamás. Al principio muy diminutas, aumentan paulatinamente de tamaño y alcanzan sus dimensiones normales aproximadamente a los veinte años de edad, que es cuando también la capacidad craneal ha llegado al máximo" (3). Pero descendamos a los esclarecimientos metafísicos que siempre son más concretos. Para Kant el genio constituye una capacidad innata, mediante la cual la naturaleza da la regla al arte (1). ¿Por qué nos dice Kant, que *la Naturaleza* da la regla al arte? Porque el arte bello debe parecer tan libre con respecto de la violencia de cualquier regla como si fuera un producto de la naturaleza. En una muestra de artesanía valoramos el "esfuerzo" que dicha obra exigió. En cambio, en la verdadera obra de arte gozamos ante una perfección, lograda sin esfuerzo. Por eso, el genio se opone al espíritu de imitación.

Cuando Kant afirma que la naturaleza da la regla al arte, con ello no quiere decir que impone un cánón rígido o una fórmula transmisible, pues, de esta manera lo bello sería

---

(2) VORONOFF, Serge, *Del Cretino al Genio*. Buenos Aires, Poseidón, 1943, págs. 59 y 60.

(3) KANT, Manuel, *Crítica del juicio*. Buenos Aires, Ateneo, 1951, pág. 315.

determinable según conceptos. “La Naturaleza da la regla al arte” significa: el genio creador es naturaleza y, por tanto, sus obras son ejemplares, dignas de ser medidas, modelos o reglas del juicio.

El genio, en efecto, no puede enseñar o transmitir la genialidad puesto que él mismo no sabe como realizó su creación. Su habilidad es incommunicable y muere con él. A propósito de esto recordemos que Simmel sostenía que a mayor individualidad corresponde mayor muerte. Así, la especie no muere. Mueren Rafael, Miguel Angel y Goethe.

El genio, como es naturaleza, realiza obras perfectas porque está inspirado por el “genius”, espíritu especial dado a un hombre desde su nacimiento. Ya Sócrates afirmaba que cada uno tiene un “daimon” particular, que sugiere normas prohibitivas de conducta. No debemos confundir el vocablo daimon con el de demonio o espíritu maligno. Cuando Eckermann le pregunta a Goethe si Mefistófeles es demoníaco, Goethe lo niega. Mefistófeles es demasiado destructivo para ser demoníaco. Fausto, en cambio, sí lo es. “El daimon —dice Marcel Brion— es lo mismo que el demonio de Sócrates y que, probablemente que todo hombre lleva en sí y que lo acompaña a lo largo de su vida. No es el ángel guardián, pero tiene de todos modos algunos de sus rasgos; se parecería mejor a ese “doble” de la tradición persa, a ese espíritu paralelo que nace al mismo tiempo que el hombre, que muere con él, que participa en otro plano, en todos los acontecimientos de su vida, que ríe y llora con él, y que mejor informado y más poderoso lo guía, lo ayuda a realizar lo que han mandado los astros” . . . “lo demoníaco es esencialmente todo lo que en el hombre es energía: No una energía consciente, voluntaria, sino impulsión, mandamiento de ese ser misterioso que es a la vez individuo y algo exterior al dúo” (5).

El artista poseído por su daimon produce una obra con

---

(5) BRIÓN, Marcel, *Goethe*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951 págs. 148 y siguientes.

espíritu. Este "Geist" es lo que Kant llama "principio vivificante en el alma".

Las obras de arte son perfectas y no perfectibles. Son mundos acabados, cerrados, terminados. Cuando decimos "mundos acabados" nos referimos al hecho de que son ontológicamente completos, sin tener presente el significado común de la palabra "acabado". Así cuando Rilke visitó el taller de Rodin escribió: "Aquí un simple brazo, allá otra pierna y al lado un torso... cuando más se mira, más profunda es la impresión de que todo estaría menos concluído si cualquiera de esos cuerpos hubiese estado entero. Y hay centenares de estas migajas, distintas unas de otras; cada una es una impresión, un poco de amor, de bondad, de abandono, de búsqueda" (6).

Las obras de Goethe son acabadas, ejemplares, clásicas. Han alcanzado la actualidad de toda obra de arte. Recordemos aquello de Charles Peguy: "Leo la Iliada y la Odisea siempre frescas. Lo único que ha envejecido son las noticias del diario de esta mañana". Goethe es siempre actual. La imagen de Werther llorando amor constituye un impacto más profundo que cualquier batalla del momento.

Además de ser sus obras ejemplares y, por tanto, producidas por un genio, la vida misma de Goethe es una vida que solamente un genio pudo vivirla. El ha marcado su destino y lo ha cumplido. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Goethe, como Napoleón, no cree en el azar, pero sí en la influencia de los astros. Siempre atento a las estrellas, constelaciones y al sol mismo, cree ver signos de buen augurio o de adversidades. Pero en general siente su persona encadenada al cosmos: "los astros no me olvidarán". Esta participación de la naturaleza proviene de su propia genialidad. Sentía el mismo ese llamado interior que las personalidades ejemplares suelen oír: "Te he elegido entre mil en el caos del mundo —nos dice el propio Goethe— para darte claros sentidos. No harás ninguna empresa irracional. Cuando los otros se atropellan

---

(6) RILKE, Rainer María, *Cartas a Rodin*.

entremezclados, tú verás con ojo seguro; cuando los otros se quejen lamentablemente, tú contarás graciosamente tu asunto; tú sostendrás el partido del honor y de la justicia; tú sabrás alabar honestamente la devoción y la virtud, y llamar al mal por su nombre, nada de adornado ni garabateado, nada de quintaesenciado, nada de falsas apariencias, el mundo será ante tí tal como lo vio Alberto Durero, en su potente vida y su virilidad, su fuerza íntima y su estabilidad. El genio de la naturaleza te conducirá de la mano por todo el país, te mostrará la vida entera, la extraña agitación de los hombres; tú los verás errar, buscar, chocar, apretar, separar, arrancar, empujar, flotar; verás el tumulto extravagante de la multitud humana. Pero para tí será como si miraras la linterna mágica" (7). Sin duda, Goethe, al escribir este párrafo presentía el imperativo del superhombre de Nietzsche. Además, tenía siempre presente que sobre sus espaldas traía algo consigo, casi predeterminado: "Eres lo que debes ser, no puedes escapar de tí mismo. Y ni el tiempo ni ninguna intervención podrán modificar el tipo primigenio en su constante evolución". O, sus estrofas del Canto del Viajero en la tormenta:

"Aquel que tú no abandonas, genio,  
La lluvia ni la tempestad no despertarán el temor  
[en su corazón.

Aquel que tú no abandonas, genio,  
Lanzará su canto a la faz de las nubes de lluvia,  
A la faz de las tormentas de granizo,  
Como tu alondra, allá arriba.  
Aquel que tú no abandonas, genio,  
Tú lo levantarás encima del sendero cenagoso  
Sobre alas de fuego.  
El irá con los pies floridos  
Sobre las olas lodosas del Deucalion,  
Oh, matador de Pitón, ligero y grande".

---

(7) GOETHE, *Misión poética de Hans Sachs*. Traducción de H. Lietchenberger. vol. I.

Para Goethe el genio es “productividad”. La larga conversación del 11 de marzo de 1828 con Eckermann nos revela en torno a la persona de Napoleón, muchos detalles sobre su concepción del genio y lo demoníaco, problema que le preocupó hondamente, quizá por sentirlo tan vecino a él. Esta conversación es digna de ser transcrita casi totalmente pero nos atenderemos a los párrafos más significativos: “Esta era la grandeza de Napoleón, dice Goethe. Siempre iluminado, viendo siempre claro y con decisión y teniendo dispuesta a cada momento la energía necesaria para poner inmediatamente en obra lo que estimaba conveniente y ventajoso. Su vida fue la carrera triunfal de un semidios, de batalla en batalla, de victoria en victoria. Puede decirse de él que vivió en un estado de constante iluminación por eso su destino fue el más brillante que el mundo vio antes de él y quizá verá después de él”. Eckermann, preocupado por lo que acaba de decir su maestro contesta, entonces, que Napoleón veía con mayor claridad el mundo durante su juventud. Luego parece apagarse su buena estrella.

—“Tampoco yo he vuelto a escribir mis canciones amorosas y mi Werther”— replicó Goethe y prosigue: “Aquella iluminación divina de que nace lo extraordinario va siempre ligada a la juventud y a la productividad y Napoleón era uno de los hombres más productivos que han vivido.

No es necesario escribir poesías y dramas para ser productivo; hay también una productividad de la acción, que en algunos casos es más elevada aún que aquella otra. Hasta el médico tiene que ser productivo si quiere curar de veras; sino lo es, acertará a veces por casualidad, pero en conjunto sólo hará obras defectuosas”.

Cuando Eckermann pregunta si productividad es lo que se suele llamar genio, responde Goethe: “Ambas son cosas muy próximas, pues el genio no es otra cosa sino la fuerza productiva que engendra hechos dignos de presentarse ante Dios y ante la Naturaleza... no hay genio sin fuerza productiva que obre incesantemente y no importa por otra parte cual activi-

dad, arte u oficio a que uno se dedique para que la acción genial aparezca... lo que importa es que la idea, la visión, la acción tengan vida y fecundidad bastante para persistir.”

—“¿Esta productividad —pregunta Eckermann— está solamente en el espíritu de un grande hombre o también en su cuerpo?”

“Por lo menos —replicó Goethe— el cuerpo ejerce una gran influencia sobre ello. Hubo un tiempo en Alemania en que se creía que el genio tenía que ser pequeño y débil y hasta casi jorobado; pero yo prefiero el genio que tiene un cuerpo bien dispuesto” (8). (Seguramente al referirse al cuerpo enclenque, tiene ante sí la figura de Kant; pero el olímpico Goethe, nos lo dice, prefiere lo apolíneo).

Bástenos quizás, para terminar este apartado que Goethe fue realmente original como todo genio lo es. Que haya tomado a Fausto de la leyenda popular alemana, como Homero bebió en las tradiciones griegas para inmortalizar los héroes de la Iliada, no desmerece en absoluto el calificativo de original. Pues original es quien juega con orígenes y no el que solamente trata de ser original. Ricardo Gullón nos dice, al referirse a Picasso: “Picasso, como decía Chesterton, a propósito de Robert Brownin, es original porque trata de orígenes, no porque a todo trance pretenda ser nuevo” (9).

### *El hombre:*

Se dice, generalmente, del hombre que ha tenido varias aventuras amorosas, que su talante o manera de ser responde a la psicología del Don Juan. ¿Fue Goethe un “Don Juan”? Evidentemente no.

El Don Juan, personaje de espíritu egoísta, femenino, según Marañón, es aquel que busca una presa para marchitarla.

(8) ECKERMANN, Juan Pedro, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. Madrid, Calpe, 1920. Vol. III págs. 206 y siguientes.

(9) GULLÓN, Ricardo, *De Goya al arte abstracto*. Madrid, Cultura Hispánica, 1952, pág. 75.

Luego de conseguir su propósito, la abandona. El encanto subsiste mientras el fin no ha sido logrado. Kierkegaard en el "Diario de un seductor" nos muestra paso a paso la tensión psicológica del Don Juan al acecho, usando los trucos más inverosímiles y rebuscados.

Nada de esto acontece con los amores de Goethe. Ante todo Goethe, como buen artista, es un enamorado del amor mismo y sus amadas son tan sólo el soporte concreto en que se personifica cada clase de amor. Porque son distintos matices del amor, según vaya él mismo necesitándolos de acuerdo con los altibajos de la propia vida.

La amada para Goethe es siempre sublime y respetada. Inclusive se supone que con la mayoría de ellas no ha habido ningún contacto carnal. Goethe se enamora de Lotte, Gretchen, Lili, Carlota, encontrando en cada una exactamente la anécdota que hará luego eclosión en una nueva forma de arte.

"La poesía es adolescencia fermentada y así conservada" dice Ortega (10). Solamente así nos explicamos los romances tardíos del anciano Goethe. El artista necesita vivir enamorado, sin confundir este término con el del eros que espera ser correspondido. Para Nicolai Hartman existe entre otros, dos clases de amor: el amor al prójimo y la virtud que se regala. Esta última clase es la que sienten los artistas. Cuando Dante escribe una poesía a Beatriz no espera ser correspondido. En ese momento Beatriz ha sido el pretexto, la anécdota que hizo capaz que surgiera el arte. ¿Es entonces la anécdota fundamental en la creación artística? No, puesto que sin el genio de Catullo, sus desventuradas poesías hubieran existido con otro pretexto en vez de Clodia. Queremos decir con esto que talento y anécdota se complementan.

Y volviendo a Goethe. Regala amor a sus amadas que, en general, no lo corresponden con la misma intensidad. Virilmente Goethe es el personaje activo en su amor; es él quien escribe billetes apasionados, sin esperar respuesta; es él el

---

(10) ORTEGA, *Op. cit.*, pág. 158.



“cuitado Werther”, mientras Lotte encuentra serenidad en su hogar burgués. Goethe se empapa de pasión, vive transido de amor. Cuando huye es porque no puede encadenarse ni encadenar a nadie, y sus amadas guardan de él el mejor recuerdo e inclusive la más cálida amistad. (Recordemos la vinculación entrañable que guardó con el matrimonio Kestner, hasta el punto que apadrinó al hijo mayor de Carlota Buff, heroína de Werther).

La vida de Goethe está preñada de personajes femeninos que se encadenan paralelamente a los de su propia vida. Ingenualmente se ha pensado que estas mujeres han sido las musas o el origen de su arte. En realidad, es a la inversa. En Goethe, la idea precede a la amada, así como la intención a la obra. Goethe se da íntegro en el amor; se brinda pleno y decidido. Además, cree revivir en cada aventura amorosa. Si para Goethe cada amor es un mayor nacimiento, nada más distante entonces de las aventuras de un Don Juan. Además, el enamorado Goethe se da buscando la felicidad de la amada: “Sé eternamente dichosa, ya que me amas” (11).

#### *El esteta:*

Además de artista, Goethe es esteta.

Artista es quien crea por necesidad interna e imperiosa. En un Congreso de Arte se debatía, cierta vez, la cuestión de si el artista pintaba para mayorías o para minorías. Un joven pintor exclamó: “El artista no pinta “para”, pinta porque si no explota”. Estas palabras, dichas espontáneamente, encierran la verdad. Todo artista lleva adentro de sí una fuente productora de arte. El artista crea; pero tiene incapacidad de analizar la obra de arte, o, lo que es lo mismo, para teorizar sobre lo bello. Por tanto, artista y esteta constituyen dos formas de vida, que no siempre coinciden. Es más,

---

(11) GOETHE, Verso de Mailied escrito en 1771 dedicado a Federica Brion.

hasta cierto punto son antinómicas, si consideramos a la primera como clase de actividad que necesita de la contemplación como medio, o sea, como paso primero para producir algo. En la segunda, la contemplación fundamenta una reflexión, sin ninguna actuación posterior, quedando en la propia inmanencia de la teoría. En definitiva, son dos haceres que implican una división taxativa y que responden a dos saberes distintos, como diría Aristóteles. El saber poético o *poiesis*, actividad que tiene un fin distinto de sí misma, y el saber teorético o *theoría*, actividad cuyo fin es ella misma y su objeto está también en sí misma. (Esto último la diferencia de la praxis, cuyo objeto está fuera de la actividad práctica como acontece por ejemplo, en la política).

Luego identificamos al artista con el “hacedor” o productor de obras bellas, pero si bien nos apoyamos en Aristóteles para esta fundamental distinción de saberes, no compartimos, en cambio, la idea de agrupar en el mundo poético desde la oda hasta la silla, en una palabra, a todo lo “producido”. La obra de arte es esencialmente distinta de los objetos del reino de lo útil, de todo aquello que responde a un concepto función, de lo que “sirve para algo”. La obra de arte, en cambio, constituye un mundo cerrado, una formación terminada en sí misma. Qué es la obra de arte es un tema pleno de sugerencias. Pero ahora nos ocupa la actitud del productor de la misma, que llamaremos artista u “homo aesthéticus”. Lo podemos definir con Spranger como “el hombre que transforma todas sus impresiones en expresiones” (12). Aclaremos además que es algo muy distinto la mera existencia estética o goce receptivo frente a objetos naturales o artificiales producidos por otros, del homo aesthéticus, que ya dijimos, es productor él mismo de dichas obras. “En las formas de vida —sostiene Spranger— vuelve a observarse la diferencia entre las naturalezas estéticamente creadoras y las meramente gozadoras. Hay

---

(12) SPRANGER, Eduardo, *Formas de Vida*. Madrid, Revista de Occidente, 1954, pág. 183.

quienes, con femenina pasividad, se entregan a las impresiones de la vida y las hacen resonar en sí mismos armoniosamente. Frente a éstos se sitúan los dotados de viril actividad, que con diligente trabajo mental imprimen el cuño de su forma interna a su esfera vital íntegra. Son, al mismo tiempo los concientes escultores de sí mismos, que ejercen una especie de selección estética sobre la materia de la vida. Consideran al mundo como material para dar forma a su esencia personal. Todos los bienes del espíritu se coordinan en ellos según su punto de vista de su máxima fecundidad como elementos de forma espiritual” (13). O como expresa Schiller: “El espíritu está determinado cuando está limitado en general. Pero está también determinado cuando la limitación proviene de una propia facultad absoluta. En el primer caso se halla cuando tiene sensación; en el segundo, cuando piensa” (14).

Por tanto diferenciamos, al contemplador (no asimilado en este caso al que alcanza el ideal de la “*bios theoreticos*” clásica, sino, mejor dicho, el espectador), del artista, del esteta.

El esteta es para nosotros aquel que, sintiendo la belleza como el más alto valor en la existencia, la hace objeto de reflexión, y no solamente de su hacer. Adjetivamos a Goethe como esteta, pues toda su vida giró en torno a una constante preocupación por la belleza, aunque, en este caso, se nos da conjuntamente con los dos tipos anteriores, el del gozador y el del artista.

Goethe ennoblece la tarea del artista en cuanta oportunidad se le ofrece para ello. “El arte es una ocupación seria —afirma—, la más seria de todas si se ocupa de objetos nobles y sagrados, pero el artista está por encima del arte, y del objeto: sobre aquél porque lo usa para sus fines propios; sobre éste, porque lo trata según su propio modo” (15). Y en otra oca-

---

(13) SPRANGER, *op. cit.* pág. 202.

(14) SCHILLER, Federico, *La educación estética del hombre*. Buenos Aires, México, Espasa Calpe (Col. Austral) 1952. Capítulo 21. Pág. 104.

(15) GOETHE, *Máximas y Reflexiones*, N° 1167. Revista “El Caracol”. La Plata, set.-oct. 1958, N° 1 pág. 23. Trad. de Emilio Estiú.

sión: "cuando un artista ha llegado a cierto nivel de perfección, importa poco que una de sus obras haya resultado algo mejor que la otra. La persona entendida verá en cada una de ellas la mano del maestro y toda la extensión de su talento y facultades" (16).

Por lo mismo que clasificamos de esteta a Goethe su vida no cayó en el esteticismo o sea, en buscar hedonísticamente el placer por el placer mismo. Este goce caótico quizás lo experimentó en su pequeña e intensa trayectoria romántica; pero, casualmente, al superar este período, limitándose a sí mismo, todo intento de esteticismo queda nulo.

El esteticismo es aquella forma de vida frívola, que goza superficialmente de todo y cuyo objeto de interés varía a cada instante. Es el ser superficial o el ser pupila de Ortega. Goethe, en cambio, ahonda en el ser de las cosas, ya buscando el fundamento orgánico natural de las mismas o bien un orden en lo divino.

Hay dos momentos bien diferenciados en la obra y en el ser estético de Goethe: el período romántico y el período clásico.

La faz romántica hará eclosión en Estrasburgo, durante su vida de estudiante. Es allí, frente a la Catedral, donde descubre el valor del gótico. Este arte orgánico y natural juntamente con la poesía isabelina de Shakespeare le dieron fundamento para su idea de lo *característico*. Compara la arquitectura griega, fría y racional, con el gótico, de crecimiento vegetal: "Muy pronto Goethe —dice Brion— ha reconocido lo que hay de abstracto, de intelectual en la arquitectura griega. El Gótico, al contrario, es un organismo múltiple y flexible y como una maravillosa operación del espíritu la catedral se presenta como un ser viviente cuya nave constituye los pulmones, cuyos pilares son los miembros y los arbotantes las alas" (17). Súbitamente comprende lo absurdo de las pastorales rococó y

---

(16) ECKERMANN, *Op. cit.* vol. III. Jueves 5 de enero de 1832 pág. 325.

(17) BRIÓN, *Op. cit.*, pág. 87.

busca una naturaleza original e inmediata. Shakespeare, además, se lo dice claramente en este pasaje: "El arte que en un supulturero sabe descubrir elementos estéticos y la base de un ideal bien caracterizado es mucho más poderoso que aquél que se reviste de cabezas olímpicas" (18).

Goethe descubre entonces un nuevo elemento en el arte, lo característico, que le imprime su huella, que sublimiza la vida misma sin conferirle "esplendor" clásico. Se desplaza, pues, el punto de origen del arte. Ya no será un arte "objetivamente" bello, sino que cualquier objeto alcanzará la bellaza que el sujeto creador le imprimirá. La nueva medida del arte es entonces, la intención que promueve la creación artística y pasará a ser obra bella si se logra la voluntad del creador.

"Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe?  
Oh Beautée monstre énorme, efrayant, ingenue,  
Du Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirene  
qu'importe? (19).

El gótico ofrece al romántico toda la expresividad del hombre medieval angustiado por el más allá, pero con los pies sobre la tierra. Durante la Edad Media palpitaba una fuerza vital desconocida hasta el romanticismo y menospreciada por el mundo clásico, admirador de la simetría. Lo "bárbaro" cobra con Goethe una nueva significación. Bárbaro será casualmente lo genuino, lo profundamente popular, lo que subyace bajo la vida misma. Esta revalorización de lo bárbaro tiene vigencia aún en nuestro tiempo (20).

El romántico transforma en arte el mundo en el cual vive, ya no va a buscar pretexto en los mitos del mundo griego, que a la sazón se le aparece muy distante. Porque, como bien anota Baudelaire, "El romanticismo no reside precisamente

---

(18) PROUDHON, P. J., *El principio del Arte*. Buenos Aires Centro Editorial, 1896, pág. 137.

(19) BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*.

(20) Recuérdese el prólogo a *La Vida de Don Quijote y Sancho de Miguel* de Unamuno.

en la elección de temas ni en la verdad exacta sino en la manera de sentir" (21) "El más importante suceso exterior —una revolución, una guerra civil— se le aparece indiferente. Los sucesos sólo cobran importancia cuando le dan lugar a una vivencia o a un atisbo genial. Sólo tiene realidad verdadera lo que constituye para el sujeto objeto de su interés creador. En virtud de una simple inversión, el sujeto se ha convertido en creador del mundo" (22).

La obra romántica por antonomasia es el Werther. Al agotar su experiencia y al lograr sublimizarla se perpetúa el instante y por ello mismo cobra universalidad. Casualmente por lo cotidiano que es el episodio del Werther, por lo mismo, es universal. Sobre él dice Goethe: "Werther ha hecho época no porque haya aparecido sino porque ha venido en su tiempo"... "Sería lástima que una vez al menos en su vida un hombre no tenga la impresión de que ese libro ha sido escrito para él"... "había vivido, amado y había sufrido mucho. Eso fue todo". (23).

El drama de Margarita es el más popular y por lo mismo lo más universal del Fausto. Es una verdadera lástima, como bien apunta Maragall, que esta popularidad haya venido al mundo extra alemán por vías impuras: a través de los convencionalismos de la ópera o sea mediante una idealización híbrida. El pueblo que ha visto la obra de Goethe "cromolitografiada", como tan gráficamente llama Maragall a la ópera, le podrá haber parecido a primera intención un drama desvinculado de toda palpación viva de la realidad. Pero, haciendo abstracción de estos aderezos, reconozcamos como cotidiano y pleno de vigor a este pasaje romántico (24).

---

(21) BAUDELAIRE, Charles, *Crítica de Arte*, Buenos Aires, Espasa Calpe (Col. Austral) 1948 pág. 143.

(22) SCHMIDT, Dorotic, *La estructura ocasionalista del Romanticismo*.

(23) ECKERMANN, *Op. cit.*, pág. 48. 12 de enero de 1824.

(24) Juan Maragall, el más grande lírico español de este siglo según Dámaso Alonso, ha traducido al catalán gran parte de la obra de Goethe. En su estudio preliminar al drama de Margarita nos brinda con

El romanticismo busca lo nuevo y puro. Así, junto a la revalorización del candor infantil estarán también los temas de peste y agonía, de mundo fantasmagórico y ultraterreno. Por un lado, la expresividad sobrenatural del gótico, por otro, la salud de lo originario.

“Si nuestra vida está enferma, nuestro arte, también ha de estarlo, y sólo podemos devolverle la salud empezando de nuevo, como niños o como salvajes. He huído de todo lo artificial, lo convencional, lo habitual... Vuestra civilización es vuestra enfermedad, mi barbarie es mi restablecimiento” (25). Estas palabras de Gauguin, auténtico buceador de lo originario, llevan el mensaje que el romanticismo —un siglo antes— también buscaba. El romanticismo significó el retorno a lo verdadero en ese mundo plagado de falsos mitos sobre los griegos en que, muy convencidos del paralelismo de los dioses griegos y romanos, se creía de buena fe que Zeus y Júpiter eran la misma cosa. Y aún más: Lessing realiza su especulación sobre el Laocoonte dictando los cánones del mundo clásico, y lo hace sobre la base de una obra del período helenístico.

La ola del “Sturm und Drang” pasa frenética por el joven Goethe; lo arrebató y ya vislumbra su propio aniquilamiento cuando decide él mismo salir de esta vida y de ese arte consistente en la pura expresividad. El poeta reside ahora en Weimar y fuera de Estrasburgo, llega a una mayor concepción del arte.

Para Ortega, Weimar significa el peor enemigo de Goethe y por ende, de la literatura alemana. Ortega ve en Weimar una frustración de la vocación de Goethe. Disentimos por com-

---

expresión fluida y fresca pasajes como éste: “El nostre poble ha vist tot això *cantat i en italià* generalment, en una atmósfera de clars de lluna i resplandors d’infern i dimonis amb banyes i tot, i capes blanques i barrets amb plomes i cops d’espases i tiples enfarinades i amb gran perruca rossa, cantant *arias de las joyas* i altres excessos;...” Obres Completes. Barcelona, París, 1930. Vol. VI pág. 32.

(25) GAUGUIN, Paul, *Carta a Strinberg*, citada por Julio Payró en “Pintura Moderna”. Buenos Aires, Poseidón, 1950.

pleto de este criterio de Ortega. Weimar era el “corsé” (26) que necesitaba el joven Goethe ya próximo al abismo o al desfilfarro de emociones. En Weimar se canalizan sus sentimientos, se ordena el caos.

La ida a Weimar supone algo muy profundo y radical en la vida de Goethe. Supone, nada menos, que su clacisismo y, lo que es más importante aún, su *renunciamento*. Allí Goethe descubre que hay más grandeza en limitarse que en perseguir un infinito fuera de su alcance. A Ortega se le pasa por alto este hallazgo fundamental de Goethe. El hubiera querido un Goethe siempre joven, según sus propios conceptos, un Goethe que no fuera todavía: “El Goethe de Estrasburgo, de Wetzlar, de Franckfurt, aun nos permite decir: *wie wahr, wie seind* (27) (28). Seguidamente imagina un Goethe sin Weimar “un Goethe bien hundido en la existencia de aquella Alemania toda en fermentación, toda savia, inquieta y abierta poros; un Goethe errabundo, a la intemperie, con la base material-económica y de contorno social insegura, sin cajones bien ordenados...” (29). En definitiva, que lo ve a Goethe demasiado rodeado de “seguridades”. Más adelante nos dice: “De un golpe le fue resuelto su porvenir económico, sin que, en cambio, se le exigiese nada muy determinado” (30). Y casualmente por no exigírsele “nada muy determinado” terminábase por exigírsele todo a este joven burgués mal visto en la corte de Carlos Augusto. La actividad de Goethe en Weimar nos recuerda la de Leonardo en la corte de Ludovico el Moro (31).

Ese rótulo de “genio” que llevaba Goethe hacía que sobre él cargaran actividades que no tenían nada de “honoríficas”, como por ejemplo el tener que volver a poner en fun-

---

(26) La bondadosa madre de Goethe decía “Dios me ha hecho la gracia de darme un alma sin corsé”, gracia que heredó su hijo.

(27) “qué verdadero!; qué existente!”

(28) ORTEGA, *op. cit.*, pág. 149.

(29) ORTEGA, *op. cit.*, pág. 150.

(30) ORTEGA, *op. cit.*, pág. 159.

(31) En muchos otros aspectos vemos un paralelismo en estas dos personalidades pero el carácter de este trabajo impide explayarnos ahora.



ciones las minas de Ilmenau, cosa que aprovechó para estudiar mineralogía a fondo. Además de reorganizar las finanzas, dirigir la construcción de puentes y calzadas, poner en movimiento el teatro de Weimar enseñando desde el *abc* a los actores de la época. Sin contar los sinsabores humillantes por los que atravesó. (Recordemos la anécdota del “Perro de Aubry” que le valió el dejar la dirección de su tan amado teatro en abril de 1817). No sabemos por qué Ortega lo ve tan “seguro” y tan frustrado en Weimar. Por una parte debe capear intrigas de los mil envidiosos que lo rodean. Su actitud política es siempre sospechosa por su independencia y su apoliticidad. Además la mensualidad no está de acuerdo a la categoría de Consejero Secreto.

Donde Ortega dice frustración, nosotros diremos limitación consiente. “Gozo y aprendo” (32) escribe desde Weimar... “me encuentro siempre en la situación más deseable que haya en el mundo”. La situación deseable es para Goethe la de constante superación, la de vencer obstáculo tras obstáculo.

Además de este superar frente a la adversidad, Goethe se arma de voluntad para renunciar a las mil tentaciones que llaman su rica personalidad. Renuncia a pintar y a esculpir —teniendo mucho talento para ello— pues reconoce que su verdadera fuente de expresión artística está en la poesía. Hacer otras cosas sería disgregarse. Concentra, polariza, canaliza todo su ser en pos de una limitación que lo enriquecerá. “El que reconoce los límites de su inteligencia se acerca lo más posible a la perfección” (33). “Limitarse es extenderse”, escribió en su diario (34).

Encuentra que toda obra bella alcanzará determinación mediante la limitación. Schiller lo señala cuando comenta el Meister: “Ha alcanzado determinación sin pérdida de la bella determinabilidad que aprende a limitarse, pero que en esta

---

(32) GOETHE, carta a Juana Fahlmer, febrero 14 de 1776.

(33) GOETHE, *Máximas y Reflexiones*.

(34) GOETHE, *Diario íntimo*, Tagebuch, 8 de febrero de 1778.

limitación mismo encuentra acceso al infinito a través de las formas” (35) (36).

Goethe encuentra que la belleza es alcanzable mediante la limitación que, a su vez, reúne, congrega, toda la realidad. Así, el arte clásico nos presenta la máxima expresión de belleza. Todo está limitado, circunscripto, recortado a la vez que pleno. Evoquemos el frente de un templo griego: las columnas llevan en sí mismas la limitación que le confieren el pedestal y el capitel; el triángulo del frontis hace volver los ojos al punto de partida. Todo está allí reunido en su colosa realidad. Nada más opuesto a esto que las agujas de la catedral gótica, que elevan la mirada al infinito. Goethe da el salto de lo infinito a lo finito hallando la belleza no ya en lo que disgrega sino en lo que congrega.

“Originariamente —escribe Heidegger— la palabra Ort (lugar), significa la punta de la espada. En ella todo confluye. Es hacia lo supremo y distante que la punta congrega. Lo que congrega penetra y atraviesa el ser (durchwest) de todo. El lugar, es decir, lo congregante, incorpora y custodia lo incorporado, pero no al modo de una cápsula cerrada, sino de tal suerte que brilla y retumba a través de lo congregado y únicamente por esto en el ser de él” (37). De igual modo, interpretamos que la medida que encuentra Goethe no es encapsulamiento, sino simple reunión de realidad.

Aquí Goethe halla la fuerza del símbolo. En efecto, el símbolo congrega las leyes universales en una unidad concreta. “Limitarse es extenderse”; he aquí la expresión que mejor nos comunica la fuerza de lo simbólico. Una obra será símbolo si

---

(36) SCHILLER, Federico, *Carta a Goethe*, 8 de Julio de 1796.

(37) La determinabilidad en Schiller es lo que hemos visto como forma estética de vida. Cuando Schiller señala que esta limitación encuentra acceso a través de las formas, lo dice en un sentido kantiano, o sea que “forma” será pues, la facultad informadora, puramente racional.

(38) HEIDEGGER, Martín, *Estudio a las poesías de Georg Trakl*. Buenos Aires, Cármina, 1956 pág. 7 (Trad. de Herman Zúcheri).

alcanza a poseer "estilo", pues "el estilo es, precisamente, lo simbólico" (38), dice Estiú.

A primera vista parecería que al llegar a este momento, ya no quedara huella de preocupación por lo característico en Goethe. En cambio, la tendencia individual en el juego artístico permanece latente en toda su obra y ulteriores especulaciones. La belleza va a tener un poder sintético entre lo característico y lo ideal. Así para Bosanquet "la verdad artística es la unión de la tendencia puramente imitativa y de la imaginativa; la belleza, de lo característico y de la inclinación a la mera forma curvilínea decorativa y la perfección de la exactitud minuciosa y del esbozo expresivo. Y además, la verdad artística, la belleza y la perfección tienen que unirse a su vez para integrar la excelencia del arte" (39). En el siguiente cuadro, reproducido por Bosanquet, se ve claramente la intención de Goethe de presentar la belleza como síntesis de dos impulsos opuestos, a la manera de Schiller.

<i>Ernst allein</i>	<i>Ernst und Spiel verbunden</i>	<i>Spiel allein</i>
(Seriedad escueta)	(Seriedad y juegos combinados)	(Juego solamente)
<i>Individuelle Neigung</i>	<i>Ausbildung ins Allgemeine</i>	<i>Individuelle Neigung</i>
(Tendencia individual)	(Desarrollo hacia lo general)	(Tendencia individual)
<i>Manier</i>	<i>Styl</i>	<i>Manier</i>
(Amaneramiento)	(Estilo)	(Amaneramiento)
<i>Machahmer</i>	<i>Kunstwahrheit</i>	<i>Phantomisten</i>
(Imitadores)	(Verdad artística)	(Fantasmagóricos)
<i>Characteristiker</i>	<i>Schönheit</i>	<i>Undulisten</i>
Artistas que buscan los caracteres esenciales)	(Belleza)	(Gracia decorativa)
<i>Kleinkünstler</i>	<i>Vollendung</i>	<i>Skizzisten</i>
(Artistas de lo minucioso)	(Artistas de lo perfecto)	(Artistas de la expresión incompleta) (40)

(38) ESTIÚ, Emilio, *El mundo estético de Goethe*, La Plata, 1950, pág. 61.

(39) BOSANQUET, Bernard, *Historia de la Estética*, Buenos Aires, Nova 1949 pág. 363.

(40) BOSANQUET, *Op. cit.* pág. 363.

Por tanto, al tener tan en cuenta el impulso individual se presenta un problema: ¿hasta qué punto es clásico Goethe? ¿Quizá será este clacisismo una necesidad para soportar el caos romántico de su ser? O como dice Spranger, a propósito de la configuración estética de la vida: “el último grito con que el hombre maldice lo plástico y emotivo de su vida individual es también una expresión estética” (41).

Henry Peyre, después de divagar sobre la esencia de lo clásico considera que Goethe está demasiado preocupado por la serenidad como para haberla alcanzado él mismo. “Acaso el olímpico de Weimar era un clásico seguro de sí, impasiblemente confiado en su sabiduría, cuando se negaba a contemplar los frescos de Giotto, cuando en Asís evitaba una sola mirada a la doble basílica franciscana y no adoraba más que el frágil templo de Minerva que hay en la misma ciudad?” (42).

Peyre afirma que no hay más clasicismo “strictu sensu” que el francés. Detrás de la fachada clásica de Goethe percibe el latido del romanticismo, que no se extingue a pesar de las reglas griegas. Y comenta sobre la Ifigenia en Táuride: “Su helenismo está demasiado espiritualizado o demasiado cristianizado. La nostalgia que sufre la heroína añorando en el destierro su patria lejana es la queja romántica que brota, a pesar de toda la serenidad aparente, de esta tragedia de forma clásica” (43).

Evidentemente existe una diferencia fundamental entre la Ifigenia de Eurípides y la de Goethe. La de Goethe es más humana, los dioses hablan en forma sensible al corazón, es un mundo griego sin cruentos sacrificios. El desenlace no puede ser más dispar en cuanto a concepción del amor. Mientras la obra de Eurípides se soluciona mediante la mentira de Ifigenia, la de Goethe sólo atina a pedir perdón a los dioses y llega a conmover al rey con razones de mujer. Minerva soluciona el

---

(41) SPRANGER, *Op. cit.*, pág. 206.

(42) PEYRE, Henri, *¿Qué es el clacisismo?*, México-Buenos Aires, Brevariario del Fondo de Cultura Económica, 1953, pág. 213.

(43) PEYRE, *Op. cit.* pág. 212.

drama en Eurípides; la piedad lo hace en el de Goethe. Realmente, se trata de un drama griego cristianizado. El valor de lo humano es tan grande para Goethe que no podemos menos que pensar en el gran salto metafísico que lo separa de los griegos. En sus obras "clásicas" percibimos esa diferencia radical, que existe entre el cosmos y la creación, como dos posiciones ante el mundo. El eterno femenino, que salva a Fausto, revaloriza la misión de la mujer, que cobrará dignidad con el cristianismo. La religiosidad de Goethe es otra brecha que nos ofrecería ricas especulaciones.

Pero volviendo a lo que nos ocupa, el clasicismo en Goethe, siempre nos quedará aún por solucionar algo más serio. ¿Hasta dónde los griegos eran clásicos? La genial visión de Nietzsche formulada en esta capital pregunta constituye un impacto que hace temblar la serena hélade de Winckelmann: "La raza mejor lograda, más hermosa, más envidiada, más susceptible de seducir a la vida que ha presenciado la tierra, los griegos— ¿precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? . . . habrá un pesimismo de la fuerza? ¿Habrá un sufrimiento por exceso de plenitud? . . . ¿Qué significa, precisamente en los griegos de los tiempos mejores, más pletóricos y gallardos de Grecia el mito trágico?" . . . (44). Y así, seguiríamos como Nietzsche, con infinitos interrogantes, hasta llegar a su concepción de la doble faz del arte griego: Por un lado la negativa majestad de lo apolíneo y por otro, la trágica vitalidad de lo dionisiaco. O, como diría Jaspers, la norma del día y la pasión de la noche.

#### SONIA BARALDI DE MARSAL

Moreno 2890 - Rosario

---

(44) NIETZSCHE, Federico, *El origen de la Tragedia*, Buenos Aires, Poseidón, 1949, pág. 32.

