



Live Transmission: movimiento de las manos de Henry Threadhill, mientras dirige a la Society Situation Big Band con Booker T. Williams al saxofón. Teatro Romano, Festival de Jazz de Verona, Verona, Italia, 25 de junio de 1996.

Dos ensayos sobre Goethe

Haroldo de Campos

Traducción: Eduardo Milán

Para alguien que no pueda leerlo en alemán es extremadamente difícil —por no decir imposible— apreciar, aunque sea a medias, la dimensión real de Goethe como poeta lírico. Hasta hoy, por lo que sabemos, sus poemas escritos hace más de dos siglos no han recibido en nuestra lengua una versión que nos revele su valor.

Estos dos ensayos de Haroldo de Campos y la traducción de los poemas incluidos en ellos, tienen la enorme virtud de permitirnos apreciar la dimensión lírica de este poeta. También nos confirman que el traslado es posible, por lo menos al portugués, una lengua muy próxima a la nuestra.

Al cumplirse 250 años del nacimiento de Goethe tal vez sea una ocasión propicia para intentar una nueva versión que restaure para los lectores en castellano su grandeza lírica todavía velada.

1. El arcoíris blanco de Goethe

El 25 de julio de 1814, el viejo Goethe (en un mes y pocos días, en agosto, el 28, completaría sus 65 años) se decide a visitar su ciudad natal, Francfort, con destino a Wiesbaden para tomarse una temporada de descanso por consejo médico. Enseguida que emprende el viaje desde Weimar, vía Erfurt, la querida región renana que lo vio nacer, entrevé, en las brumas de la mañana, un arcoíris blanco. Henri Lichtemberger, que describe el episodio en el Prefacio a la edición Aubier, bilingüe, del *Diván occidental-oriental*, comenta que, ante la visión de ese raro fenómeno meteorológico (un arcoíris sin rayos de colores), el poeta naturalista se sintió rejuvenecer, interpretándolo como el presagio de una nueva pubertad (“eine wiederholte Pubertae”, según el poeta referiría, años más tarde, en 1828, a Eckermann). Lichtemberger reprodu-

ce las palabras de Goethe (en las que no puedo dejar de reconocer, en el desciframiento del enigma natural, en la *signatura rerum*, el sello fáustico, la sed revivida de vida): “El arco es blanco, sin duda; sin embargo, es un arco celeste. Aunque tus cabellos sean blancos, no obstante, tú podrás amar”.

Lo que sucedió después, todas las biografías del poeta, aun las cronologías más sumarias, lo registran con relevancia: el reencuentro del poeta con el banquero Willemer, en Francfort, en cuya casa, desde 1800, vivía la joven actriz Marianne Jung, de origen austriaco. El banquero, viudo con tres hijas que criar, había acogido en su casa a la joven Marianne, que se presentaba como bailarina, con sólo 14 años, en ballets y operetas, obteniendo mucho éxito de público.

Así la rescató de los azares de la “carrera teatral” en su momento y, también, le consiguió una compañía a sus hijas, con las que pasó a ser educada, transformándose, por su gracia y talento, en la figura central de la mansión de los Willemer. Cuando Goethe la conoció, Marianne ya había cumplido treinta años, estaba en la plenitud de su femineidad y de su inteligencia, y la atracción que entre ambos se estableció, a pesar de la gran diferencia de edad, parece haber sido uno de los motivos que llevaron a Willemer a casarse con ella en septiembre del mismo año de 1814, durante una ausencia del poeta, de visita en Heidelberg.

El banquero Willemer, hombre rico y cultivado, era cerca de diez años más joven que Goethe y el episodio que lo liga a Marianne tiene una analogía curiosa con el de Mignon, en el *Wilhelm Meister*: liberada por el protagonista de una *troupe* de artistas ambulantes, pasa a dedicarle a su salvador un afecto ambiguo, entre filial y amoroso. El hecho es que la pareja continuó su amistad con Goethe, quien los visitó nuevamente en 1815, ocasión en que los lazos de afecto entre la joven señora Willemer y el viejo poeta se estrecharon aún más, llevándolos, sin embargo, a una resolución mutua de sublimación y renuncia. Lo que podría haber sido vida se volvió texto. Es el *Buch Suleika* del *Diván*, en el que Goethe aparece transformado en la persona del poeta persa Hafiz, desdoblado en Hatém (“el generoso”), amante de la poeta (una transfiguración de Marianne) Zuleica. Los dos nunca más se encontraron personalmente pero mantuvieron una correspondencia que sólo terminaría con la muerte del poeta. Luego de haber

completado el *Segundo Fausto*, poco antes de morir, Goethe envió un paquete a Marianne con todas las cartas que había recibido de ella, pidiéndole que lo mantuviera cerrado hasta “la hora no especificada” en que para él, entonces con más de ochenta años, tocara el fin. La fuerza de la ficción textual fue tan grande que Marianne se volvió poeta: algunos de los poemas del *Libro de Zuleika* —hoy lo sabemos— son suyos, enviados a Goethe durante la imantación de su “afinidad electiva” y re TRABAJADOS e integrados por él en el libro.

El florecimiento del arcoíris blanco fue, mallarmeanamente, un libro. La “nueva pubertad” del poeta fáustico se tradujo en una gloriosa creatividad. “En los momentos en los que trabajaba en el *Diván* —escribe Henri Lichtenberger— se sentía tan productivo que era capaz de escribir dos o tres poemas por día, sin importar la circunstancia: al aire libre, en su coche, en el hotel o en cualquier lugar donde la ocasión se presentase”.

Es que el encuentro decisivo con Marianne (cuya presencia, además, no se limita al *Buch Suleika* sino que irradia todo el *Diván*) responde también a otra convergencia: se articula con el descubrimiento del poeta persa Hafiz (ca. 1318-90) por Goethe, en una línea de intereses que venía de su juventud, cuando leyó el Corán, y que fue realimentada por el tratado de F. Schlegel sobre la lengua y la sabiduría de la India (1808). El que se anuncia es el momento goetheano de la *Weltliteratur*. Oriente comienza a irrumpir en su Occidente y produce uno de los momentos más altos de su larga y fructífera carrera poética (así como, en nuestra época, fue esencial para Ezra Pound y sus *Cantos* la comprensión del “método ideogramático” para la traducción de la poesía china; como el budismo, en especial el tántrico, y la larga permanencia en la India fueron fundamentales para Octavio Paz y le propiciaron el punto culminante de su poesía, *Blanco*). El Fenollosa de Goethe fue el orientalista Joseph von Hammer-Purgstall, que publicó, en dos volúmenes (1812-1813), la obra de Sahmsu ‘ddin Muhammad, denominado Hafiz (o sea, “el conocedor del Corán”). Comenta Lichtenberger: “los fragmentos de Hafiz que Goethe había leído anteriormente no le habían causado mucha impresión. Leída en conjunto la obra lo subyuga. A través de la torpe y a veces inexacta traducción del austriaco, Goethe, súbitamente, percibe en los perfumes y ardores de Oriente algo así como un

soplo de eternidad venido de las llanuras y los desiertos de Persia. Intuye los acentos de un gran poeta lírico en el cual adivina una individualidad emparentada con la suya”.

Entonces inventa la poesía persa para la lengua alemana como Pound (Eliot *dixit*) inventó la china para el inglés de nuestro tiempo. Sólo que, sin conocer la lengua original (aunque con su gusto caligráfico admirara profundamente la belleza de los caracteres árabes), Goethe no tradujo propiamente poemas: tradujo una *forma mentis*, una *imago*. Su operación tiene que ver con una cierta idea de metempsicosis evocada por Borges a propósito de la traducción del *Rubayat* de Omar Kayyam, por Edward Fitzgerald.

El Goethe de la edad proveceta se identifica con el viejo Hafiz, “conocedor del Corán” y autor de poemas en que celebra el amor y el vino. Lo describe como “alegre y sabio” (*froh und klug*), presto a “tomar su tajada en la plenitud de la vida”, capaz de “lanzar, de lejos, una mirada escudriñadora sobre los misterios de la Divinidad”, pero “rechazando igualmente la práctica religiosa y el placer sensual...” A partir de esa imagen lleva adelante su operación transmutadora, en un sentido metamórfico, de transfusión de personas (*personae*): “El poeta se apropia del espíritu del material extraño de manera productiva; si él de modo lúdico se disfraza de oriental lo hace para velar lo que es contemporáneo y confesional, presentando el elemento personal con un distanciamiento que lo atenúa y, al mismo tiempo, estimula su interés” (Karl Vietor, *Goethe, The Poet*). Es un libro de viajes, una transmigración, una trans-imaginación. Lichtemberger apunta este carácter que podríamos llamar “dialógico” en el mismo título de la obra, adjetivada como “Occidental-Oriental”. Y agrega: “Es que, perfectamente consciente de las analogías que existen entre él y Hafiz, Goethe permanece él mismo bajo la vestimenta de Oriente y habla al mismo tiempo como oriental y occidental”.

Walter Benjamin, en un ejercicio de crítica “paleográfica” (o, como podríamos decir hoy, “deconstructiva”, en la acepción de Derrida), que llevó a cabo en 1920-1921, a propósito de *Las afinidades electivas*, nos da una preciosa “clave alquímica” para comprender el enigma de ese Goethe tardío que muchos han tachado de oscuro y preciosista (Gervinus, el historiador del siglo pasado, autor de *Literatura nacional alemana*, por ejemplo, veía en el *Diván* una obra donde el “quietismo de la vejez” genera un “lirismo sin

cuerpo, nebuloso, incomprensible”). Benjamin, luminosamente, escribe: “Quizás porque en su juventud se ocultó tempranamente de las dificultades de la vida y buscó refugio en el reino de la poesía, la vejez —con terrible ironía punitiva— hizo de la poesía el tirano de su vida. Goethe sometió su vida a las leyes que hacían de ella una ocasión para su obra literaria. Esto es lo que viene al caso desde un punto de vista moral en su visión de los contenidos reales en la vejez tardía. Los tres grandes documentos de esa velada penitencia correctiva son *Poesía y verdad*, *Diván occidental-oriental* y la “Segunda parte” del *Fausto*. Durante la sumisión de su vida a esa leyes —o sea, en la ‘profunda penetración en la esencia de la poesía’— Goethe se encontró, siendo ya un anciano, con los primeros románticos alemanes. Sólo que, a diferencia de ellos (en esto se parece a Hölderlin), Goethe no resolvió el enfrentamiento mediante una conversión. Por el contrario, someterse a esa exigencias encendió en Goethe la llama más alta de toda su vida. En ella se quemaron los residuos de toda pasión y de esa manera pudo, en el intercambio de cartas hasta sus últimos días, mantener el amor de Marianne tan dolorosamente cercano que, más de diez años después del momento en que se originó ese sentimiento, pudo escribir esa que es tal vez la más potente lírica del *Diván* (“Sobre hojas de seda, no más/ Escribir rimas simétricas...”). Y la última manifestación de una vida capaz de someterse al dominio de la poesía y más que eso, al final, de ajustar su propia duración en cuanto vida, se encuentra en la conclusión del *Fausto*.”

La promesa de una nueva juventud del arcoíris blanco, entrevisto en la neblinosa mañana de verano en 1814, tuvo un efecto creativo. A su blanca radiación, la vida le contestó en texto, la volvió una figura de palabras, sació, con el don abundante del poema, la “ansiedad” de la página vacía (aquel “horror de la página vacía” que atormentaría, en las últimas décadas del mismo siglo, a ese otro faústico: Mallarmé). Ese efecto de vivificación textual se llamó Zuleica en el *Diván*. Gracias a ocasiones como esta, depuradas por el fuego abrasador de la poesía, Goethe pudo concluir su hipótesis de inmortalidad: mantener, hasta el final, la *entelequia* (la fuerza que nos conduce al *telos*, a la completud); exigirle, panteístico-dialécticamente, a la naturaleza otra forma de existencia capaz de otorgarle la *poiesis* como un quehacer ince-

sante, ya que “la naturaleza no pudo prescindir de la entelequia”, ese “fragmento de eternidad”. De esta manera, no tiene sentido hablar del sesquicentenario de la muerte de Goethe. Hay que pensar, en rigor, en los 150 años de su sobrevida. Y la mejor manera de responder a ese “sobredurar” (*Fortdauer*), en el cual el viejo Goethe, pensador de la morfología y de la metamorfosis en las ciencias de la naturaleza, ponía su más decidida convicción, es con la operación traductora, a lo que yo prefiero llamar *trans-creación*, ya que ésta, en la teoría benjaminiana del traducir como *forma*, responde no a la vida del *original* sino a su “sobrevida” (*Ueberleben, Ueberdauern*) al “estadio de su pervivir” (*Fortleben*). Oigamos como suena, pues, en nuestra lengua, esa “canción de amor que siempre recomienza”, el canto-clamor de Hatém a Zuleica, que ya promete desprenderse de la precariedad de su “hoja de seda” (página blanca) y de sus líneas “simétricas” para disolverse en lo “moviente” y sólo entonces, embrujado, perenne, irradiar hasta el “centro de la tierra”:

Sobre folhas de seda, não mais
 escrever rimas simétricas.
 Não mais enquadrá-las
 em arabescos de ouro.
 No pó, no movente, inscrevê-las:
 o vento as dissipa, mas sua força
 vigora
 até o centro da terra
 enfeitçada ao solo.
 E vem o Errante, O-
 -Que-Ama. É tocar neste
 sitio, e todo o corpo
 lhe estremece.
 “Aqui, antes de mim, um outro
 amou!”
 Medschnun, o frágil? Ferhad,
 o forte? Dschemil, o perene?
 Um outro entre os milhares?
 Um mais, feliz-infeliz?
 Ele amou! Eu amo como ele
 e o adivinho!”
 Mas tu, Zuleica, tu reclinas
 sobre a dócil almofada

Sobre hojas de seda, no más
 escribir rimas simétricas.
 No más encuadrarlas
 en arabescos de oro.
 En el polvo, inscribirlas: en lo
 inestable,
 el viento las disipa mas su fuerza
 aumenta
 hasta el centro de la tierra
 embrujada al suelo.
 Y viene el Errante, El-
 -Que-Ama. Y toca en este
 sitio, todo el cuerpo
 le tiembla.
 “Aquí, antes que yo, otro amó!”
 Medschnun, el frágil? Ferhad,
 el fuerte? Dschemil, el perenne?
 Algún otro entre millares?
 Uno más, feliz-infeliz?
 Él amó! Yo amo como él
 y lo adivino!”
 Mas tú, Zuleica, te reclinas
 sobre la blanda almohada

que para ti dispus e ornei.
É despertás, teu corpo estremece:
“É Hatém, que me chama! E eu
também,
Eu chamo, eu te chamo: Hatém!
Hatém!”*

que para ti dispuse y bordé.
Y despiertas, tu cuerpo se estremece:
“Es Hatém que me llama! Y yo
también,
Yo llamo, yo te llamo: Hatém!
Hatém!”

2. De la actualidad de Goethe

Cuando se propone el tema de la actualidad o de la modernidad de Goethe —y en este año (1982), en especial, el tema es de nuevo propuesto a la reflexión, en el momento en que se celebra el sesquicentenario de la muerte del poeta de Weimar —siempre me vienen a la memoria las palabras con que Otto María Carpeaux en *La literatura alemana* (1963) rebate las objeciones que un gran poeta contemporáneo, T. S. Eliot, hace a la poesía goetheana: “Aún en nuestros días, un T. S. Eliot llegó a afirmar que Goethe habría sido más un gran sabio que un gran poeta. Sólo puede hablar así quien —como la gran mayoría de los extranjeros— ignora la poesía lírica de Goethe”.**

De hecho, el primer ejemplo de la modernidad de Goethe, de su inscripción en un presente transtemporal, puede ser encontrado, justamente, en su poesía lírica. Para quien no tenga acceso al texto original del poeta la única vía de captación de esa cualidad “eternizadora” de la lírica goetheana será a través de la traducción conducida de modo radical, “transcreador”. Considérese, por ejemplo, el *Canto nocturno del viajero* (*Wanderers Nachtlied*, 1780), canción de errancia apaciguada en el reposo nocturno en la que Emil Staiger, citando a F. T. Vischer, señala “el discreto inflamarse

* Durch alle Glieder. / “Hier! Vor mir liebe der Liebende / War es Medschnun der zarte? / Ferhad der kräftige? Dschemil der daurende? / Oder von jenen tausend / Glücklich-Unglücklichen einer? / Er liebe! Ich liebe wie er, / Ich ahnd’ ihn!” / Suleika, du aber ruhst / Auf dem zarten Polster, / Das ich dir bereitet und geschmückt. / Auch dir zuckt’s aufweckend durch die Glieder. / “Er ist, der mich ruft, Hatem. / Auch ich rufe dir, o Hatem! Hatem!”

** En el ensayo “Goethe como el sabio”, incluido en *Sobre la poesía y los poetas* (Buenos Aires, Sur, 1959), Eliot rectifica su opinión sobre Goethe, expresada en 1933: “y reconozco que era un gran poeta lírico”. (N. del E.)

del mundo en el sujeto lírico”, y que Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad” juzga como el paradigma del poema lírico perfecto, aquel que da “en su limitación, el todo; en su finitud, lo infinito”. El mismo Staiger resalta “la unicidad, la ‘flexibilidad métrica’ de esa obra maestra de la síntesis lírica que no se adapta absolutamente a ningún esquema y que, por lo tanto, se protege, así, de cualquier plagio”. Para mí, como ya lo he afirmado, se trata de un verdadero *haikai* occidental, que dura y perdura más allá del momento histórico en que fue creado y cuya delicada estructura paratáctica, mantenida en un sorprendente equilibrio como una arquitectura de cristales en levitación, no es afectada por la pátina del tiempo. Sólo es posible abordarla por el filo de la navaja, con un instrumento de precisión y concisión capaz de reponer en nuestra lengua la sutil dialéctica de soplo y sonido que late en esa pieza talismánica y que, al mismo tiempo, en un doble movimiento progresivo-regresivo, se proyecta de lleno en el futuro y aclara, a través de ella, el pasado del propio género lírico, los mélicos griegos y los trovadores provenzales (como, en nuestra tradición, la poesía paralelística y despojada de los cancioneros medievales). Acompañemos ese rejuvenecer siguiendo el proceso “metamórfico” (una expresión que no desagradaría al Goethe de los estudios de morfología orgánica) que yo llamo “transcreación”:

Sobre os picos

paz.

Nos cimós

quase

nenhum sopro.

Calam aves nos ramos.

Logo, vamos,

virá o repouso.*

Sobre los picos

paz.

En las cimas

casi

ningún soplo.

Las aves callan en las ramas.

Luego, vamos,

vendrá el reposo.

Podríamos enumerar muchos ejemplos de esa inagotable lírica goetheana (las canciones de Mignon, desde luego, que, de Goethe a Baudelaire pasando por Nerval, alimentan en la literatura occidental el *topos* de las “canciones de anhelo y exilio”, al cual se afilia, en la literatura brasileña, toda una vertiente de poe-

* Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.

mas de “saudades” de la tierra natal, de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu y Sousândrade, en el Romanticismo, a las parodias modernistas de Oswald de Andrade-Murilo Mendes).¹ Pero me gustaría traer a colación un texto menos frecuentado, la composición *Im Herbst 1775 (En otoño, 1775)*, también conocida como *Herbsgefuhi (Sentimiento de Otoño, o mejor, tal vez, Otoñalidad)*, para extraer así del interior de la palabra otoño la reverberación afectiva de una “tonalidad” sensible...). Recientemente el poeta inglés Christopher Middleton,² profesor de literatura alemana en la Universidad de Texas, en Austin, y excelente traductor de Goethe, llamo mi atención sobre este poema. Cuando lo leí, en el original y en una creativa transposición de Middleton, encontré en el texto un ejemplo perfecto de lo que Ezra Pound definiría como “logopea” (“la danza del intelecto entre las palabras”), o, como me gustaría formular, la música o coreografía de la sintaxis. No pude dejar de intentar recapturar esa música (o esa “danza”):

Gordura verde, tu
folhagem de treliça, aqui,
subindo da videira ao meu
balcão!

Anchura verde, tu
follaje de parra, aquí,
subiendo de la vid a mi
balcón!

Tufa, amadura, mais
denso ainda, colar
de bagas geminadas, pleni-

Hínchate, madura, aún
más denso, collar
de unidades geminadas, pleni-

¹ La *Canción de Mignon* fue publicada en el Capítulo I del Libro II de la novela de iniciación *Wilhelm Meister Lehjare (1795-1796)*. La traduje en 1966 en ocasión de una conferencia en la que rastreo la migración del *topos* allí inscrito a través del Romanticismo europeo y del brasileño (ciclo organizado por J. Guinsburg). En la *Canción del exilio*, Gonçalves Dias incluye un epígrafe donde figura un curioso montaje de fragmentos de la primera estrofa del original alemán (Augusto Meyer y Cesar Segre estudiaron este arreglo “intertextual” por medio del cual el poeta brasileño responde, por decirlo así, a los estímulos de la canción goetheana). João Ribeiro (*Goethe*, Río de Janeiro, Revista de Lengua Portuguesa, 1932) vertió decorosamente el poema a nuestra lengua, aunque con un inconfundible acento parnasiano. En mi transcreación preferí acordarme que Mignon también había inspirado el soneto *Délfica* de Nerval (quien, además, tradujo el *Primer Fausto* al francés) y preferí crear un tercer término hacia el cual ambas voces —la de Goethe y la de Nerval— confluyen musicalmente.

² En la introducción a su espléndida antología de Goethe (*Selected Poems*; Londres, John Calder, 1982), Christopher Middleton transcribe mi versión del *Canto nocturno del viajero*, y lo da como ejemplo de traducción “acústica”.

brilha!

Te incuba o sol — mãe
sol — olho extenso, circun-
zumbe a teu redor o pleno
pulso frutal do
amável céu.

Te esfria a lua — sopro
cordial, magia.

E desses olhos onde Amor — ah! —
semprevive sempre—
demora, e mais, cai sobre ti agora
o orvalho: túmidas
lágrimas.*

brilla!

Te incuba el sol —madre
sol— ojo extremo, circun-
zumbe alrededor de ti el pleno
pulso frutal del
amable cielo.

Te enfría la luna —sopro
cordial, magia.

Y de esos ojos donde Amor —ah!—
siempre vive siempre—
demora, y más, cae sobre ti ahora
el rocío: húmedas
lágrimas.

(Subrayar la respiración estrófica en la tipografía de la traducción —Boulez reinterpretando una partitura de Beethoven, líneas nítidas— forma parte del proceso...)

Goethe es polifacético. “Ni todos los Janos de Roma serían suficientes para representar todas las oposiciones, todos los contrastes —si se quiere: todas las síntesis que hay en Goethe”, afirmaba Paul Valéry, uno de sus más entusiastas admiradores modernos. Está el Goethe prosista, en cuyo acerbo el crítico de hoy se detendrá, sobretudo en *Las afinidades electivas* (*Die Wahlverwandtschaften*, 1808-1809), o en el *Wilhelm Meister*. De la primera de esas obras dijo Walter Benjamin, en un ensayo notable, que en ella “los principios del conjuro demoníaco sobresalían en el tamiz mismo de la construcción poética”; del *Meister*, cuya redacción definitiva está fechada entre 1793-1796, escribe Lukàcs, refiriéndose a una opinión de Schelling, para quien ese libro y el *Quijote* eran las únicas expresiones de la novela en su sentido más alto y propio, que esa observación es pertinente, ya que en las dos obras así prestigiadas “dos grandes crisis de transición de la humanidad lograron una expresión suma tanto artística como ideo-

* Scheideblick, euch umsäuselt / Des holden Himmels / Fruchtende Fülle. / Euch kühlet des Mondes / Freundlicher Zauberhauch, / Und euch betauen, ach! / Aus diesen Augen / Der ewig belebenden Liebe / Wollschwellende Tränen.

lógicamente". Pero está también el Goethe preceptivo y teórico de la literatura (Tzvetan Todorov me informó recientemente en París que estaba preparando un trabajo sobre este aspecto de la producción goetheana); el Goethe científico, de múltiple curiosidad, autor, entre otras obras, de una *Teoría de los colores* (*Farhen lehre*) que refuta, en la base aparentemente frágil de la percepción sensible, la rigurosa óptica de Newton para, de hecho, anticipar los rumbos contemporáneos de la psicología cromática de la *Gestalt*, como supo ver Gillo Dorfles.

Yo prefiero, sin embargo, concentrarme, al final de estos breves apuntes, en el Goethe del *Fausto*, en especial en el del *Segundo Fausto* —el Fausto de la vejez— cuyas últimas líneas fueron escritas poco antes de la muerte del poeta octogenario. Epopeya transepocal, que amalgama elementos míticos y componentes históricos, la creación final de Goethe es una de esas obras-límite del espíritu humano, como el *Coup de dés* de Mallarmé y el *Ulysses* y, mejor todavía, el *Finnegans Wake* de Joyce, o como, en la música, los cuartetos del último Beethoven. El propio Goethe tenía conciencia de eso. Pocos días antes de su muerte, en una carta dirigida a Wilhelm von Humbolt, revela el temor de que su "construcción extraña" (*dieses seltsame Gebau*), resultado de apretados años de actividad y reflexión, fuera arrojada a la playa por la incomprensión como "restos de un naufragio". De hecho, no faltaron las reacciones contrarias a su empresa extrema. Podemos evaluarla por las palabras de nuestro Castilho, traductor del *Primer Fausto* al portugués, que veía en el *Segundo* "un producto abusivo de las fuerzas del arte", una criatura abstrusa y cerebral como el homúnculo, engendrado por el propio Goethe en los secretos del laboratorio fáustico.

Hoy en día ya no se puede pensar así. Charles E. Passage, que tradujo el *Fausto* al inglés, observaba, en 1965: "La segunda parte del *Fausto* tiene una reputación de dificultad y, aunque exista un cierto fundamento para tal opinión, es muy exagerada. Un público de lectores que superó y pudo apreciar las dificultades del *Ulysses* de Joyce difícilmente se dejará atemorizar por el *Fausto*. La principal dificultad no reside ni en su carácter abstruso ni en el exceso de erudición sino en su método de composición que se mueve por bloques, cuyo equivalente preciso se encuentra en el modo beethoveniano de esbozar una sinfonía o una sonata por temas y

por desarrollo de temas". Thomas Mann, autor del moderno *Doktor Faustus* (1947), escuchó la "música de las esferas" en las notas finales del poema goetheano, y aun alguien tan reacio a las innovaciones de la vanguardia literaria como Lukàcs es capaz de reconocer en el controvertido poema enciclopédico de Goethe una obra de la misma dimensión que la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel.

En mi libro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe (Dios y el Diablo en el Fausto de Goethe, São Paulo, Perspectiva, 1981)*, me dedico a analizar el magno poema como una "obra barroquizante" que trasciende los límites genéricos, sobre todo en la segunda parte. El *Fausto* termina al modo de un "canto paralelo", tomando como telón de fondo para su reelaboración paródica la *Divina Comedia* de Dante. Discrepo, en este punto, con la lectura benjaminiana, según la cual la proyección del cielo católico en el final del *Segundo Fausto* asumiría el cariz de una "utopía regresiva". T. S. Eliot, en su conocido estudio sobre Dante, enfatizando "la ventaja de un sistema tradicional coherente de dogma y moral" en la construcción de un poema "filosófico", deja claro los motivos de su insatisfacción ante el *Fausto* de Goethe al confesar: "Goethe siempre despierta en mí un poderoso sentimiento de incredulidad en lo que él cree; Dante, no". A pesar de la fascinación que permanentemente me causa el poema de Dante, cuyo *Paradiso* es un capullo coherente y resplandeciente de fervor visionario, encuentro en la motivación eliotiana, leída al revés, las razones exactas para resaltar la actualidad de Goethe en el mundo contemporáneo. Al revés de la concepción medieval del universo, regida por un paradigma único, verticalizado y jerárquico, monológico, Goethe, en el *Segundo Fausto*, opta por un descentramiento sinfónico de ese paradigma, carnavalizando el *Infierno* y carnavalizando el *Cielo*, como pretendo mostrar en mi libro. (Croce, adversario declarado de la poesía "filosófica", supo percibir con agudeza ese registro al hablar de la *disposizione semigiocosa e ironica* que opera en el texto goetheano.) De ahí la modernidad del poema: un Cosmopoema que pone en crisis el absolutismo sideral confrontándolo con la sonrisa discordante de las esferas... Un poema de la razón crítica, del "hombre humano", que nos dice mucho hoy, en este mundo post-utópico en que vivimos, asaltado desde todos los ángulos por presiones monológicas y monolitizantes.



Live Transmission: movimiento de las manos de los músicos del Specchio Ensemble mientras tocan en el Podewil Concert Hall. Berlín, Alemania, 19 de septiembre de 1996.