

GOETHE Y LA FILOSOFIA

Por JULIO ENRIQUE BLANCO *

XXI

Ahora bien: antes de proceder a la exposición de la filosofía goetiana en cuanto expresión de la sabiduría popular acumulada por los pueblos todos de la tierra y en cuanto dicción como sobrehumana, de lo oracular y profético, conviene concretar, según los datos biográficos del propio Goethe, el desenvolvimiento de esa misma filosofía en que traslucían el sinsabor, la pesadumbre y la nostalgia de la verdadera. Ese desenvolvimiento, que a grandes rasgos se puede rastrear hoy en *Wahrheit und Dichtung*, donde se diluyó en el maremagnum de la autobiografía, se encuentra resumido en el artículo ya citado *Einwirkung der neuern Philosophie*; el cual data, a juzgar por la fecha de la *Zwischenrede*, de 1819. Goethe llegaba entonces a la edad de setenta años; y allí, —en esa *Zwischenrede*, o digresión que es como un interludio a la vez que preámbulo de la *Einwirkung*— trató de justificar lo errabundo de su espíritu poético, lírico, erótico-ditirámico, que había pasado por todos los estados entusiásticos del alma y, “más de lo prácticamente necesario”, había andado por todos los ámbitos de la existencia para formarse múltiple y protéicamente, citando los versos de *Gott, Gemut und Welt*:

*Willst du ins Unendlichen schreiten,
Geh' im Endlichen nach alleñ Seiten.*

Si quieres en lo infinito progresar,
En lo infinito debes por doquier andar.

que dio como su propia versión de los siguientes versos latinos:

*Natura infinita est,
sed qui symbola animadvertit,
omnia intelligit,
licet non omnino.*

* Véase “Revista del Colegio M. de N. Sra. del Rosario” Nos. 399, 400, 401.

paráfrasis más que traducción. Pero a renglón seguido, ya en la *Einwirkung der neuern Philosophie*, declaró con su distintiva franqueza que hasta entonces él había carecido de toda facultad para la filosofía en sentido estricto, añadiendo que en su adolescencia sólo le había gustado leer la historia de la filosofía de Brucker, —una historia anecdótica semejante a la de Diógenes Laercio sobre los grandes filósofos de la antigüedad. Y aun más comentó entonces que le había pasado lo que al espectador de los cielos nocturnos que se había pasado toda su vida viendo sobre su cabeza el espectáculo de las estrellas sin poder discernir más que unas pocas constelaciones o astros de primera magnitud. Lo cual equivalía a decir que no se había dado cuenta exacta del conjunto sistemático del todo, ni había podido entender bien las relaciones de sus partes. El símil es pues, significativo ahora y dice de una manera que no permite dudas cuál era la capacidad que Goethe, según propia confesión, tenía para la filosofía.

XXII

En ese estado de penumbra, o claroscuro, hallábase pues Goethe, todavía en el decenio de los cuarenta a los cincuenta años de su edad, con respecto a la filosofía, sin que hubiera podido encontrar ningún esclarecimiento conforme a sus sentidos. Y fue entonces cuando, precisamente después de su esfuerzo para captar el significado de Spinoza, comenzó a intentar el de comprender y asimilar el de Kant, cuya *Kritik der reinen Vernunft* había aparecido desde hacía tiempo, según ya queda dicho, pero había quedado fuera de los alcances del poeta. Goethe, en efecto, se había contentado con el comienzo del enigmático libro, incapaz de internarse en el laberinto hermético, pero fundamental de él. Mas como continuara de cuando en cuando hojeando esa granítica mole, especie de esfinge que para él, poeta de aspiraciones proféticas y oraculares, hablaba con un sentido de misterios que se le escapaban y que habrían de escapársele siempre, para aumento de su pesadumbre o nostalgia de la verdadera filosofía, súbito creyó que ya había entendido algunos capítulos, así que hubo aparecido la *Kritik der Urtheilskraft*, o Crítica del Juicio, y llegó a sus manos: obra que para él fue una revelación en el sentido de aquel esclarecimiento que le había faltado siempre, y que por eso mismo formó para él una época altamente gozosa de su vida. Sus más disparatadas ocupaciones —según textualmente lo escribiera: *meine disparatesten Beschaeftigungen*— encontraron entonces,

por virtud de la tercera crítica kantiana, su coordinación; y la naturaleza y el arte parecieron explicársele al ver cómo era que filosóficamente había que tratar de ambas, ya que su propia facultad de juzgar estética y teleológicamente se le iluminaba con las dilucidaciones fundamentales de Kant acerca de la acción recíproca o *Wechselwirkung*. De suerte que fue entonces, y sólo entonces, cuando llegó a comprender la diferencia que había que establecer entre las causas eficientes y las finales, y también por qué a menudo se confundía las unas con las otras. Pero, entusiasmándose una vez más consigo mismo, olvidó pronto a este Kant que así había venido a permitirle una época gozosa y esclarecedora de su vida. Y de nuevo se abandonó a sus propios impulsos, líricamente según sus pasiones, lanzándose por vías que él mismo no sabía a dónde conducían. Y tanto tuvo que apartarse así de lo que propiamente era la filosofía kantiana, como filosofía auténtica en general, que según su propia y siempre candorosamente franca confesión, ya no pudo encontrar más que poca aprobación entre los genuinos kantianos. Contraste digno de notar, por otra parte, con la lisonja que ya había hecho de sí mismo al declarar que finalmente había penetrado en el fondo de la *Kritik der reinen Vernunft* o, como entonces lo escribiera, en la *Kritik der Vernunft*. De ahí —de ese contraste— tenía que resultar lo que en efecto resultó: que quienes seguían a Kant estrictamente, comprendiéndolo con rigor según lo que su filosofía crítica enseñaba, se sonrieron maliciosamente de las aseveraciones y filosofemas de Goethe, de las cuales decían que sí tenían una semejanza con los conceptos fundamentales de Kant, pero en verdad una semejanza rara. La propia filosofía de Goethe era, pues, como una rareza.

XXIII

Pues bien: fue entonces cuando, estrechándose y avivándose las relaciones de Goethe con Schiller, la influencia de éste se hizo sentir en una orientación más propiamente filosófica de aquél. Sin que Goethe, empero, llegara jamás a reconocer, según lo ya indicado por Schiller mismo, lo que debía a los demás. Schiller, en efecto, kantiano riguroso, ilustró en filosofía a Goethe, mientras Goethe decía, casi irónicamente, que lo que Schiller hacía era predicar el evangelio de la verdad, y lo que él, Goethe, se proponía, era que no se quitase nada a la naturaleza. Esto era: pedía que se le dejase en libertad —libre de toda limitación su genio lírico en filosofía— para abandonarse a la contemplación de

las necesidades que imperaban en el mundo natural, así como de las fatalidades, azares que llegaban hasta la existencia humana, la poesía en suma del sino, que era lo que satisfacía a su estro para poder hablar oracular y proféticamente como después había de probarlo en los poemas de su *Gott und Welt: Gott und Welt*, donde es digno de notar cómo Goethe mismo vino a caracterizar su posición con respecto a Schiller, ya que también prueba esa misma actitud ante la filosofía. “Yo poseía el método evolutivo, —escribió entonces— que desarrollaba; de ninguna manera el ordenador, que sistematizaba. Con los fenómenos, unos al lado de otros, yo no sabía qué hacer. Pero disponerlos en su filiación sí”. (*Fernerer in Bezug auf mein Verhaeltniss zu Schiller*, IV, 840). Schiller, pues, era ordenador y sistemático, mientras Goethe gustaba de evolucionar y desarrollar, es decir, como ave del espíritu, volar con las alas de la fantasía, remontar en lo puramente imaginario. Posteriormente aun ese contraste había de señalarse más claramente con estas palabras del propio Goethe en un artículo sobre Javivi muchos años sin interrupción; y nuestra influencia mutua obró cobi: “con Schiller, cuyo carácter y esencia se me oponían enteramente, de tal manera, que nos entendimos siempre allí donde no podíamos estar de acuerdo” (ibidem, 841). Mas tal era solamente el aspecto candoroso de las confesiones goethianas. Pues por otra parte hay que ver cómo el egoísmo que le impedía ser generoso, hacía que esa influencia mutua se expresase en él como una influencia solamente de él sobre Schiller: “por afección amistosa hacia mí, quizás más que por propia convicción (Schiller) habló en las *Cartas estéticas* sobre la madre bondadosa”. Y en seguida: “pero como yo, terco y caprichoso —*hartnaekig und eigensinnig*— no sólo sostuviera la preeminencia de la poesía griega y de la poesía que de ella derivaba, sino además declarase ese género por el único recto y digno de desear, él (Schiller) se vio forzado a reflexiones más sagaces”. La influencia era, pues, la de Goethe sobre Schiller, no al revés.

XXIV

En este conflicto hoy hay que agradecer a Schiller su escrito sobre la poesía ingenua y sentimental, un bello opúsculo que, en realidad, es un tratadito, *Ueber naive und sentimentalische pichtung*, uno de los últimos que él, filósofo ya más que poeta, escribiera. Goethe se muestra allí una vez más como lo que era, pero sin rencor alguno por parte de

Schiller, que tenía que conocerlo bien: siempre como el incapaz para reconocer lo que debía a otros. Pero por su parte Goethe seguiría manifestándose sin más reconocimientos que los indirectos. Pues ciertamente hablaba de lo que habían contribuido para su ilustración filosófica, al lado de Kant, Fichte, Schelling, Hegel y —en una sola tirada, como si se tratara de valores iguales— los humanos Humboldt y Schlegel. En todo caso, la época de esa ilustración filosófica, por influencia de todos los pensadores contemporáneos citados, que según Goethe mismo habían sido tan significativos para él—, la época del último decenio del siglo décimo octavo—, habría sido para él la de la inspiración decisiva de la nueva filosofía y la que había hecho que él, desde su propio punto de vista, pudiera utilizarla, no en verdad para exponerla estrictamente, sino sólo para sugerirla, bosquejarla. Porque eso era lo que el genio de él, siempre poeta lírico por encima de todo, le pedía y permitía: evolucionar, desarrollar, según sus propias palabras textuales —es decir, una vez más, volar, remontar, divagar—, ingenua, sentimental y románticamente, no críticamente, por todas las esferas del ser y del saber, Dios, Naturaleza, Humanidad, Historia, Cultura, Espíritu, ya que para él eso era lo que propiamente le hacía filósofo. *Schwaermische ungluckliche Liebe*—, escribió así Schiller en su citado opúsculo, (cf. *Philosophische Schriften und Dichtungen*, ed. Deutsche Bibliothek in Berlín, pag. 262), *Empfindsamkeit fur Natur, Religionsgefuehle, philosophische Kontemplationsgeist, endlinch, um nichts zu vergessen, die duistere, gestaltlose, schwermuetige Ossianische Welt*. Y así, según había de expresarlo en el artículo *Anschauende Urtheilskraft*, ya en sus primeras presunciones filosóficas, y utilizando el severo léxico creado por Kant, y donde creyó que el meritorio filósofo de Koenisberg había procedido con picaresca ironía, Goethe vino a juzgar que por fin se había adueñado de conceptos fundamentalmente filosóficos; los cuales, empero, no eran otros que aquellos que su simpatía, egoísmo, capricho, temperamento poético, lirismo, aventura en lo grandioso, le pedían. Por eso mismo había gustado grandemente, acogiéndolo sin ambages, el pasaje en que Kant había hablado “liberalmente” de la posibilidad de una inteligencia que no fuera discursiva —el penoso esfuerzo de la razón, la dura severidad del raciocinio era intolerable para Goethe—, como la humana, si no fuese intuitiva, divinamente intuitiva, luego sobrehumana, creadora. Y era que él se sentía a sí mismo intuitivo, sobrehumano y hasta divino. Aunque si se pregunta por qué esto era así para él, cabe responder que por cuanto era la vía más fácil, no el mé-

todo más difícil de filosofar sistemáticamente a fin de establecer una concepción bien fundada del mundo. La vía, pues, en la cual se podía proceder de lo general a lo particular, por generalidades —si acaso no vaguedades— propicias a las evoluciones y desarrollos, o vuelos, de la imaginación y hasta de la fantasía en la figuración, poesía, lírica simbólica y alegórica de lo que entonces se concibiera. La vía que, por eso mismo, nada tenía que ver con las labores arduas de los análisis fundamentales que permitían inducir, de las particularidades exactamente establecidas, las verdades universales por reconocer, en distinción de las falsedades, filosofemas, sofismas, paralogismos y, en general, ilusiones de la razón dialéctica. Esto último había sido el método difícil, espinoso, penetrante y trascendental de Kant; y era lo que había dado un criterio de vigor genuinamente intelectual que Goethe, hay que decirlo sin reticencias, no tuvo nunca, porque él no habría sido capaz de la perseverancia de los doce, y quizás hasta diez y seis, años de meditaciones continuas, analíticos exámenes y sintéticas conclusiones que sin interrupción Kant había tenido que hacer para escribir su *Kritik der reinen Vernunft*, sin ocuparse en ninguna otra cosa, antes apartándose deliberadamente de toda labor que le distrajera, interrumpiendo por eso mismo hasta el comercio epistolar que le era dilecto.

XXV

De ahí, entonces, las diferencias que tuvieron que seguirse para las aplicaciones de los conceptos fundamentales que el filósofo verdadero descubría y establecía. Kant, en efecto, había dejado en lontananza, para futuras especulaciones metafísicas, su concepto de la inteligencia intuitiva —*intellectus archetypus*—. Fichte y Schelling habían de esforzarse para entrar por la vía de dicha inteligencia, discurriendo sin embargo lógicamente, para buscar los principios dinámicos de ella en torno al “yo” sobrehumano como principio de la filosofía. Eso era también filosófico, legítimamente filosófico. Pero Goethe, considerándose como reflejo, sin reducirse a mera inteligencia imitativa, *intellectus ectypus*, de aquella inteligencia divina, intuitiva y creadora, se llenó de regocijo y nuevo entusiasmo lírico. Y, siempre poeta, creyó que ya había encontrado todo cuanto necesitaba para aventurarse, según sus propias palabras, en lo que Kant mismo no había osado, la aventura de la razón, *das Abenteuer der Vernunft*. “Si ya yo había tendido, —escribió entonces para atribuírselo todo sólo a sí mismo—, incons-

cientemente o por instinto congénito, hacia esa inteligencia arquetípica e intuitiva, y hasta se me deparaba el intentar una demostración consecuente (sic), ya nada podía impedirme el avanzar en la aventura de la razón, según el anciano de Koenigsberg lo había dicho, acometiéndola valerosamente”. Y cual tal, es decir, siempre como aventura, pero aventura de la imaginación y de la fantasía, había de presentarse desde entonces toda la presunta filosofía ulterior de él: de Goethe, el poeta, cuando no se trataba del mero acervo de la sabiduría popular, o de las máximas morales de la humanidad y de los dichos oraculares y profecías, sino se aproximaba a una intuición del proceso cosmogónico en toda su grandiosidad panteística.

XXVI

Cómo, pues, los declaró en *Bedenken und Ergebung*, de allí en adelante se dio a perseguir la idea “según la cual Dios en la Naturaleza, la Naturaleza en Dios, de lo eterno en lo eterno crean y obran”; concepción que implicaba no sólo un retorno al spinozismo incompatible con el kantismo, pero que a Goethe atraía y seducía casi hipnóticamente, sin darse cuenta de las incompatibilidades o contradicciones, ni preocuparse por ellas, para continuar en la aventura; la cual, como se ve, para él venía a hacerse más poética, lírica, que filosófica, propiamente metafísica en el sentido de lo gnoseológico, que tampoco estaba al alcance de su entendimiento. Y adelante —en estas notas— habrá de verse el fondo radical, profunda, ineludiblemente estoico de esa actitud, para que entonces se advierta nuevamente la diferencia entre la verdadera filosofía y la poesía —como en general la literatura— filosofante que en esta aventura de la imaginación panteística de Goethe tenía que darse. Entretanto es de añadir solamente, para concluir sobre esta parte de la falta de auténtica filosofía y, por consiguiente, de la nostalgia de esa misma filosofía en Goethe, que vuelto él de las arideces especulativas en que había tratado de penetrar, ya pudo divagar pensando en imágenes, figuras, parábolas, alegorías, símbolos, y proceder como por genio tenía que proceder, a saber, ante todo y por encima de todo, como poeta y siempre como poeta por excelencia lírico. Entonces buscó naturalmente refugio en esa poesía que era la esencia de su vida, para buscar y darle expresión a esa misma poesía, que así se tornaba filosofante, en cantos como los que desde entonces empezó a componer —casi himnos, en el sentido griego de esta palabra— como

desde luego tenía que ser para el ya grecizante Goethe: himnos cuales los que en ese sentido la más clásica cultura helénica de la poesía había legado, desde el épico Homero hasta el metafísico Cleanthes: cantos cuasi religiosos, hieráticos, en que el vuelo lírico se contenía solamente por la intención didáctica —cantos en honor de lo divino, natural y humano: ¡*Gesänge zu Erren von Gottern*, como lo escribiera Groddeck y lo repitiera Gemoll en la *Einleitung* a su edición del texto de los *Homerischen Hymnen*: cantos, en fin, como los que, después de Homero, usaran los órficos y los estoicos que poetizaban y cantaban las emociones más grandiosas del hombre entretejiéndolas regiliosa y hieráticamente, lírica y hasta didácticamente.

XXVII

Sobre este concepto de la poesía lírica que se hacía himnica en Goethe cabe intercalar aquí una breve digresión. Curtius, en su *Griechische Etymologie*, 295, da para la palabra himno la raíz *hyph*, de *hyphe*, proveniente del sánscrito *vabh*, que en alemán antiguo encontró su correspondiente *weban* y en alemán moderno ha venido a ser *weben*, lo que da el significado de tejido, *Gewebe*. De ahí que, sin darse acaso cuenta de la significación etimológica, los poetas de todos los tiempos compusieron “tejidos” de sus emociones más variadas, pero también más profundas y grandiosas o exaltadas, al componer himnos: síntesis poética de lo religioso y hierático, lírico y didáctico, como acabo de decirlo. Goethe, por temperamento y genio, tenía que seguir esa misma vía, tan propicia a las inclinaciones proteicas de su espíritu. Y ya en ella pudo avanzar a las composiciones poéticas quizás más significativas de su edad madura y más que madura, anciana ya, puesto que se extendió a través del vigenteno de los sesenta a los ochenta años. Fue entonces, efectivamente, cuando él pudo recoger, acopiar, acaparar casi —ya que ningún poeta contemporáneo suyo lo hizo— el legado de la sabiduría de todos los pueblos, para asimilárselo y transfigurarlo en los himnos que, conforme al sentido que acabo de precisar, expresaron la síntesis de sus emociones religiosas y sagradas, líricas, acompañadas de erótica, y hasta didácticas, son sus cantos óptimos: *Trilogie der Leidenschaft, Bei Betrachtung, von Schiller's Schadte, Gott und Welt, Gott, Gemut und Welt*.

XXVIII

Pues bien: todo cambia en la apreciación de Goethe desde que se deja de considerarlo en la nostálgica distancia en que permaneció con respecto a la filosofía y se viene a verlo y, forzosamente, a admirarlo en la obra inmensa, maravillosa, casi incomparable de lo que fue por nacimiento y genio. Entonces, en efecto, hay que venir a mirarlo bajo aquel aspecto de grandiosidad y perfección que ha llevado a sus ensalzadores a señalarlo como un Zeus en el Olimpo; aspecto que, sin embargo, para el que lo juzga sensatamente, no puede presentar otra cosa que lo que es humanamente posible, nada sobrehumano, a saber, la excelencia del espíritu del hombre cuando remonta en los vuelos más altos de la inspiración y busca las esferas más elevadas de la existencia y de la sapiencia. En realidad Goethe así puede mostrarse —y de hecho viene a mostrarse— como la reencarnación feliz del genio de la poesía más perfecta, aquella que floreció en la Grecia antigua: la clásica y, por eso mismo, ejemplar, prototípica, manifestación original de la inteligencia arquetípica que ha permitido la de la germánica extípica, que es la que en los tiempos modernos mejor ha logrado la creación poética y filosófica del espíritu. Esa reencarnación, bien entendida, fue en efecto la que le permitió a Goethe consagrarse en vida y alma a una renovación del arte de la poesía pero no a una renovación equivalente de la ciencia de la filosofía, dentro del Renacimiento que, para decirlo sin anacronismo, hay que reconocer que aun no ha terminado —y que quizás, para bien del verdadero humanismo, no ha de terminar nunca— en Europa, ni en Alemania misma, ni en Italia, ni en España, ni en Francia ni en Inglaterra, a pesar de sus inevitables eclipses. Así, ya desde su primer viaje a Italia, donde se le reveló la esencia cultural de la antigüedad clásica, Goethe descubrió en sí mismo la conciencia clara y plena de lo que él era y debía seguir siendo: la reencarnación feliz de aquel genio de la poesía más perfecta. Y en 1792 pudo declararse deliberadamente como el poeta de sentido pagano, *heidnisch gesinnte Dichter*; y por todas sus declaraciones posteriores de ese mismo decenio, especialmente en su epistolario con Herder y Jacobi, expresó lo que quizás era menos consciente en él, a saber, el sentido renacentista de toda la obra en que había de empeñarse, siendo consecuentemente renacentista en su aprobación de la Reforma y hasta en su negación, no sólo del catolicismo romanizado, sino del cristianismo; del cual no podía, en su paganismo, tener ninguna comprensión exacta o aprecia-

ción justa. Y desde entonces su lirismo —ese lirismo al cual tenía que adherir inquebrantablemente— para la poesía en que había de dar lo óptimo de su genio, comenzó a tomar la orientación de la ejemplaridad que le ofrecía la antigua Grecia, en un idilio constante con Eros, con Physis y con Theos —es decir, sensual, científica, religiosa y teística, panteísticamente, con el amor con la naturaleza y con la divinidad—. Lo más perfecto y admirable de la obra de Goethe encontró por ahí, pues, su conveniente vía, o método, hasta tal punto, que bien puede decirse que fue en ese decenio de los cuarenta a los cincuenta años, cuando solamente llegó a la autognosia o conciencia del destino de su genio, la conciencia que había de permitirle, aunque con múltiples interrupciones, el predeterminarse en pos de ese destino, a lo largo de los muchos años en que conservó, empero, el hilo de la continuidad y pudo mantenerse tesoneramente en la elaboración de su obra, trabajado con el cariño de un artífice que se deleitaba en ella y sabía los fines que buscaba. Pues ¿qué otra razón, si no esa, es la que hoy puede explicar que llegara entonces a la perfección que logró? ¿La perfección de los más grandes poetas líricos de Grecia? En una obra que acusaba un profundo sentido de lo erótico e idílico tanto cuanto de lo científico, religioso y panteístico, y que por eso mismo podía expresarse como la óptima de las poesías oraculares, proféticas, realizadas hasta lo himnico, tenía que intervenir ya aquella autognosia o conciencia predeterminante del propio destino.

XXIX

Y ya en ese camino Goethe pudo moverse a sus anchas y osar la emulación, de que salió tan felizmente, con los anónimos órficos —los fragmentos y noticias de la poesía religiosa del orfismo— en lo oracular, profético e himnico, y con los líricos de más alto vuelo como Babilides, Píndaro, Anacreonte, Safo, Alkayo y Teofrasto, y con los trágicos que prolongaban, complicando y perfeccionando el arte de semejante poesía, Sófocles y Esquino —inclusive Eurípides, el socrático racionalista de quien trató de reconstruir el *Phaeton*, según puede verse en *Sammtliche Werke*, V, 651—. Más aún, ya en ese mismo camino, tampoco podía dejar de tratar de emular con los grandes filósofos que habían expuesto sus doctrinas en poemas didácticos, tales cuales Xenófanes, Anaximandro y Heráclito; de todos los cuales efectivamente se puede encontrar en Goethe reflejos de imitación emuladora, así por la

espontaneidad de su espíritu, como por el esfuerzo deliberado, meditado y largamente perseguido, para recrear una poesía filosófica digna de las más nobles maestrías de la humanidad. Porque sin exageración puede decirse que lo que puede apreciarse como sobrehumano en este poeta en quien así renacía o se regeneraba, cual nueva reencarnación de un logos anacrónico que ampara a la humanidad, la cultura antigua de la clásica Grecia, estuvo en su capacidad para resumir integral, sintéticamente, toda el arte poética —épica y lírica, trágica y didáctica— demostrando un genio de multiplicidad y penetración, aunque no de humanidad, superior a la de Shakespeare: esa arte que había necesitado casi un milenio para desarrollarse y perfeccionarse, por vez primera, pero que en Goethe se desarrolló y perfeccionó en el curso de los ochenta y tres años de su vida, o, más exactamente, en los setenta en que, a contar de los trece, comenzó a formarse conscientemente en su espíritu —a adquirir, por tanto, su autognosia— cuyo primer fruto había de dar a los diez y seis con el poemita *Die Höllenfahrt Christi*. Testimonio de semejante capacidad, sobrehumana por cuanto raya en lo maravilloso como producción de un solo individuo, es toda su obra, desde sus primeras, aisladas poesías, en que comenzó a manifestarse su entusiasmo poético, cantos de expresiones eróticas y melindrosas, versos líricos y melifluos, hasta, después de atravesar por una poesía cortesana, de pleitesía social, ora rumorísticamente complaciente, ora severamente contenida por lo mordaz e irónico, las composiciones de su edad madura, tragedias y poemas, y de su edad proveya, la serena y más reflexiva: la de la poesía de motivos religiosos, oracular y profética, órfica y apolínea, cósmica, panteística. Haberse podido realizar esto por Goethe es, en la historia de la cultura humana, el timbre más grande de gloria que Alemania puede ofrecer al mundo, y el mérito que más realzará siempre al genio que pudo ser gestor de tan sublime cumplimiento.

XXX

Lo que en grande, y en estos rasgos generales así acabo de exponer, es pues lo que constituye el valor sustancial e imperecedero de Goethe y de su obra. Lo que en pequeño o, más bien, en concreto y resumido, expresa ese mismo valor sustancial e imperecedero, hállese realizado o, como Hegel habría dicho, objetivado, en composiciones de un arte maravilloso como *Gott und Welt*, *Gott*, *Gemut und Welt* y

Faust, que ofrecen los tres ejemplos principales para precisar lo que vengo diciendo: los ejemplos de una conjunción sintética del genio poético de la clásica antigüedad griega: la poesía lírica que se hace himnica; la himnica que se hace épica y trágica; la épica y trágica que se hace oracular y profética para, finalmente, hacerse religiosa y mística, cósmica y teológica, en suma panteística. Todo, en efecto, el proceso de este pulquérrimo desenvolvimiento que originalmente —filogenéticamente a través del pueblo griego— necesitó quizás más de un milenio en que históricamente se desarrolló; imitativamente Cleanthes también himnico, más ya filosófico (estoico), se redujo al milenio, pero que entre los nombres del Homero himnico y épico y el —ontogenéticamente a través de un individuo alemán— vino a reproducirse en más o menos medio siglo, para crear la obra lírica, de himnica y de dramática cósmicas que es *Gott und Welt*, de sabiduría oracular y profética que se expresan en *Gott, Gemut und Welt*, y de poesía trágica y épica que, en un nuevo tipo de epopeya, culminó en el *Faust*: en el *Faust*, cuyo inmediato antecedente literario fue, según ya se ha visto, en proporciones menores, el *Samson Agonistes* de Milton. Parte, y gran parte, del moderno milagro de la cultura —en germánico— estaba ahí.

XXXI

Cabe detenerse sobre este último punto, ya antes señalado, del antecedente literario que es el *Samson Agonistes* respecto del *Faust*. Esa relación del poeta alemán con el poeta inglés no se ha considerado todavía, en efecto, tal cual debe considerarse. Y aunque no es de aquí entrar en los detalles que una comparación crítica debe investigar y establecer, sí se puede señalar a grandes rasgos los puntos de contacto que une a los dos magnos poetas en sus dos magnas obras. En dos sentidos, comprensivos de esos detalles en la circunferencia de sus alcances, se puede indicar entonces la susodicha relación. Uno que se refiere a los poetas en sí, personalmente tomados; y otro que se refiere a los dos dramas particularmente considerados.

XXXII

Y primero: la relación que une a los dos poetas, personalmente hablando, se puede seguir por lo que concierne a los temperamentos, los genios de ambos, y sus procedimientos de inspiración y composición. Refiriéndose al *Paradise Lost*, Pattison escribió que había sido com-

puesto después de los cincuenta años de edad, pero concebido a los treinta y dos. Y Jarram comentó que así había sido como se había podido unir por Milton al vigor y osada concepción de la juventud, la experiencia y el arte consumada, tanto cuanto el juicio, de la edad madura; añadiendo a ello siempre el sentido de la musicalidad exquisita, cada vez más y más perfecta, y una capacidad raramente igualada para sostener la majestuosidad del pensamiento y de la dicción. Idéntico procedimiento para la composición de *Samson Agonistes*, que si no le tomó tanto tiempo, lo debió a que pudo utilizar los proyectos originales del *Paradise Lost*, y así lograr componer, siempre laboriosísimamente, el drama más vigoroso escrito en inglés conforme a los modelos clásicos de los trágicos griegos. Y basta leer el prefacio, *Of that sort of dramatic poem which is call'd tragedy*, que Milton mismo escribió para esa su estupenda obra de dramaturgia, para comprender la base de erudición y de labor que ella tenía. Sobre ella el propio Milton se elevó para transfigurarse en el protagonista, expresión de lo que temperamental, personal y genialmente él era. *Mutatis mutandis*, lo mismo, pues, que había de ocurrir con Goethe para la concepción y pulimento del *Faust*; del cual el poeta dijo que no era ninguna pequeñez haberlo concebido a los diez y nueve años, y compuesto poco a poco, o lentamente elaborado, a través de toda su vida, para darlo por terminado, sin que lo dejara plenamente satisfecho, aun a los ochenta y dos, es decir, después de haber incorporado en él toda su erudición, toda su imitación de los clásicos griegos, y toda la labor de sus experiencias personales, la expresión de su temperamento y de su genio, elevados y transfigurados igualmente en el protagonista de la tragedia. Porque fue así como Goethe pudo lograr la magna obra de arte que logró, expresión de su máximo vigor y su máxima osadía, su experiencia óptima y su poesía consumada, síntesis de ponderación y sabiduría, musicalidad y majestuosidad, en los tiempos modernos insuperada, de concepto y de ejecución. Coincidencias ya bastante notorias a las cuales aquí sólo hay que añadir esta cardinal: que así como el héroe del drama miltoniano fue la justificación de la vida de su autor, así también lo fue el héroe del drama goethiano.

XXXIII

Segundo, hay que señalar entonces la relación que une las obras, estas dos obras magnas del arte poético. Y esa relación se da por el aliento profundamente religioso, cristiano o pagano, el sentimiento de

la inspiración divina que por lo demás no ha faltado nunca en ninguno de los grandes vates que han cantado lo esencial de la humanidad. Milton habló con frecuencia en sus últimos años —ya se ha visto— de una luz interna: la única que él, ciego para el mundo de los sentidos, podía tener, pero que lo reconfortaba plenamente. No sin una cierta congoja, es verdad, como puede verse por ejemplo en el estupendo monólogo (superior en cuanto al arte a todos los shakespearianos) inicial del *Samson Agonistes*, y en seguida en el coro que, como una antifonía, hace eco a ese soliloquio:

*The sun to me is dark
 As silent as the moon
 When she deserts the night.* 90

.....
*In real darkness of the body dwells
 Shut up from outward light
 To incorporate with gloomy night;
 For inward light, alas!
 Puts forth no visual beam.* 169

Para mí el sol no luce
 ni nada cual la luna dice
 cuando la noche está desierta.

 En la corpórea tiniebla habitas
 de luz aislado externa
 para absorberte en la noche triste.
 ¡Ay, la luz interna
 de esplendor visual desiste!

Y uno de los editores oxfordianos del *Samson Agonistes* —el ya citado Jarram— anotó que Milton, en esos últimos años de su vida, se había sentido animado de una como presencia divina no común a sus congéneres —exactamente como se sabe que Goethe se sintió también, aunque de manera más pagana, menos cristiana, olímpicamente en su senectud weimariana. Ese sentimiento repercutió, así, en el personaje principal de la tragedia miltónica, como en el de la tragedia goethánica. Mas con este contraste, que conviene advertir: que mientras en Milton su Samson, presentando todos los aspectos humanos que repercuten lo satánico, luciferino, maléfico, tendió a superarse en lo angélico, divino,

benéfico; en Goethe su Fausto, presentando similarmente todos los aspectos humanos que repercuten lo satánico, luciferino, maléfico (lo mefistofélico), éstos tendieron a anular lo angélico, divino, benéfico. Goethe, de ese modo, en su vida fue más diabólico que Milton; o, al revés, Milton fue más angélico que Goethe. Y por lo demás, personalmente, o con su máscara de hombre en la comedia humana, Goethe puede compararse más bien con el Vinci, de cuya afición de molicie y afeminamiento fue como un espejo; mientras que, también personalmente, o por su participación activa en la mascarada social, Milton se debe comparar más bien con Beethoven, cuya altivez y varonilidad (como cuya profunda religiosidad) le hicieron el antípoda de Goethe. Todo lo cual expresa, sin embargo, el sentido de la relación que por esta parte hay que buscar.

XXXIV

Quizás cabe también advertir aquí, aunque sólo de pasada, la relación que une a Milton y a Goethe particularmente por medio del *Samson Agonistes* y del *Faust*, a través de Calderón por medio de *La vida es sueño* (el drama religioso y filosófico, no el auto sacramental). Muy interesante sería asimismo indagar las relaciones históricas más estrechas que podrían establecerse entre Calderón y Milton, contemporáneos. ¿Tuvieron ellos alguna noticia de sus propias existencias y obras? ¿Cuál? ¿Derivó de ella alguna influencia? ¿De quién sobre quién? Con Goethe en particular la relación a Calderón es clara. Goethe, en efecto, abundó en confesiones respecto de éste, por quien declaró la admiración más alta. Lo estimó como artista superior a Shakespeare, siguiendo en ello a Schlegel, aunque en sentido diferente. Lo puso así en un mismo pie de influencia que el poeta inglés. (Cf. *Sammliche Werke*, I, 280). El estro poético, el vuelo florido y la plasmación lírica de la sabiduría universal de Calderón se reflejó, por eso, en el arte de Goethe hasta en el *West-östlicher Divan*, cuyo Hikmet Namah, *Buch der Spruche* (libro de adagios, o refranero compuesto, sistematizado y estilizado) respondía a la necesidad, tantas veces sentida y satisfecha de Calderón en sus obras teatrales, de incorporar poéticamente el acervo de aquella sabiduría universal, tan cuantiosa en el mundo español que acumulaba los refraneros indígenas, celtíberos, y los extranjeros, griego, romano, judío, godo y árabe. Sembrando poco, para citar uno de esos proverbios, había mucho que arar (*minus se-*

rere et melius arare) para sacar buen fruto; que era lo que había hecho el autor de *La vida es sueño* y había de hacer el autor del *Faust*. Así, en un artículo de la serie sobre el teatro y la poesía dramática, al referirse a la *Hija del aire, Die Tochter der Luft*, teatralización calderoniana de la vida de *Semíramis*, confesó lo que admiraba el gran talento, alto espíritu y clara inteligencia del poeta español. Callaba lo del lirismo y preciosismo que en éste había sido tan poderoso y decisivo como en él, y a ambos los unía en un desenvolvimiento similar de la inspiración. Pero lo que naturalmente le impresionaba e importaba más a él, Goethe, era el arte consumada de la dramaturgia de Calderón; el cual, por ejemplo, en el despliegue de las escenas se había servido ya de una especie de técnica como la de los valets, y en tanto era un precursor de las tendencias del teatro moderno. Y también, y más, le impresionaba e interesaba lo que había habido de psicólogo, de filósofo y de teólogo en el poeta de ese arte, lo que le había permitido utilizar profundos motivos de la acción humana en los dramas, comedias, sainetes, zarzuelas y autos de ahí resultantes. Y admirable es en verdad cómo en los personajes y acciones del teatro de Calderón intervinieron esos motivos, que se hicieron aparecer como estados del alma humana actuantes en la vida social, lucha de deberes, antagonismo de pasiones, oposición de caracteres, decisiones heroicas, sentido del sacrificio y tantas otras condiciones del comportamiento difíciles de figurar y hacer aparecer en la escena teatral. ¿No es un portento de arte y de sabiduría ver hoy mismo cómo la acción de aquellos motivos, su aparición en estados de alma, su figuración en personajes simbólicos, pudo hacerse intervenir y desarrollarse poéticamente, sin menoscabo de su efecto artístico, a pesar del encumbramiento que les diera el dramaturgo, religiosa y filosóficamente? Cierto es que a veces se les ve degenerar en situaciones que se dirían de mera retórica y hasta sofisticada, o de preciosismo y abuso de lo florido. Era la flaqueza de Calderón, quien, como todo genio, no podía dejar de tener sus defectos. Pero las decadencias se compensaban pronta y largamente con las elevaciones líricas y los atisbos de lo más profundamente religioso. Y a Goethe tenía que llenarlo de admiración los efectos así obtenidos, ya que justamente la tendencia de él en su creación poética y artística (en que poeta y artista se fundían, más que se sumaban) era la misma. Todos los elementos de la humanidad parecían agotarse allí, y Goethe mismo quería también agotarlos. De ahí su exaltación de Calderón, en cuanto poeta artista, por encima de Shakespeare, poeta realista. Aquel estaba en el

umbral de una supercultura: había dado la quintaesencia de la humanidad. Este estaba sobre el suelo de la realidad: había dado la uva, no el vino, y se había adherido al tronco de la parrá. ¿No había apetecido Calderón un vino altamente rectificado? ¿No había preferido Shakespeare beber y ofrecer un vino agrio? Sin menosprecio del poeta inglés, a quien el alemán alababa su sentido de la realidad, ya que él le había impedido caer en lo absurdo, mientras el español sí había, a veces, caído en ello, cuando había perdido demasiado el sentido de lo real. Y atribuyendo lo primero al medio protestante en que había nacido, crecido y florecido el genio de Shakespeare: medio que no le había permitido extraviarse en lo quimérico; y lo segundo al medio ultramontano en que había nacido, crecido y florecido el genio de Calderón; medio que lo había inducido hasta los límites de lo inadmisibile, demarcó la trascendencia y la influencia de ambos en él mismo.

XXXV

¿Y entonces qué de Milton? ¿Qué de la relación que lo une a Goethe en el *Faust* por medio del *Samson Agonistes*, a través de Calderón por medio de *La vida es sueño*? Lo que puede sugerirse de la siguiente manera. Los tres protagonistas de estos tres poemas, dramas, tragedias o como se les quiera llamar, presentan grandes analogías. Y las presentan por lo mismo que, a pesar de las personificaciones, en los dos primeros, de sus autores, son tipos, o individuaciones, de un cierto arquetipo universal de hombre. Pero no cabe duda en que la más elevada de esas tipos o individuaciones teatralizadas es la calderoniana, es decir, la del protagonista Segismundo, ya que la del Samson miltoniano y la del Fausto goethiano si son más reales, más humanos, es porque son más reflejos de quienes los concibieron e imaginaron, crearon o recrearon como personajes teatrales. Segismundo, así, es un símbolo más que un personaje: símbolo de un hombre más ejemplar, que se aproxima a lo perfecto, tendiendo a planear por encima de la fiereza a que ineludible o fatalmente adhiere su humanidad, para buscar una magnanimidad que lo mueve libremente a cumplir con un destino:

*Pues ya informado estoy
de quién soy; y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera.*

Peor aún, como lo expresara su antagonista, que por su fondo edipiano recuerda la tragedia de Sófocles, el rey Basilio que es el padre de Segismundo, es también el símbolo de la maldad o perversidad inherente a aquella fiereza:

*Hombre soy, pues que ya empiezo
a pagar mal beneficios.*

Pero para exaltarse, por la magnanimidad, a lo superior al hombre mismo, lo angelical que, abstractamente entendido, se opone a lo diabólico, que es la raíz misma de aquella maldad o perversidad:

*Pues que ya vencer aguarda
mi valor grandes victorias,
hoy he de ser la más alta
vencerme a mí.*

Superación, pues, de sí, esto es, de lo que es fatal, para cumplir con lo que es final: vencimiento del sino por el destino. Y tanto, que lo que así se figuraba teatralmente, o se expresaba dramáticamente, era la lucha del bien contra el mal, alegóricamente figurada como la lucha de lo angelical, celestial contra lo diabólico, infernal católicamente interpretada y aplicada: lo que racionalmente equivalía a pensar cómo era que se daban la afirmación y la negación del fin último de la existencia humana, y dialécticamente correspondía a la oposición de tesis y antítesis, el drama entre el protagonista del bien y el antagonista del mal, hechos tipos humanos y personajes teatrales en Segismundo y Basilio para Calderón, en hebreos (representados por Samson) y filisteos para Milton, en Fausto y Mefistófeles para Goethe. Bien que en Milton no podría decirse que se termina con la imposición del destino sobre el sino, el triunfo del alma magna sobre el alma parva, la victoria de la bondad sobre la maldad. Samson, por eso, más que protagonista vencedor de su antagonista, es agonista que perece víctima de la fatalidad, el sino que no pudo superarse por la libertad predeterminadora del destino. Y por eso mismo Milton tuvo el genial atisbo de un tinoso acierto al titular su tragedia *Samson Agonistes*, porque su personaje cayó víctima de la cruenta necesidad, fatalidad:

*Of dire Necessity, whose law in death conjoined
Thee with thy slaughtered foes, in number more
Than all thy life has slain before.*

De la cruel Necesidad, cuya ley te condenó
a muerte, con la matanza de tus enemigos,
en número mayor de cuantos tu vida entera extirpó.

No así en Goethe, de quien sí puede decirse que, a semejanza de Calderón, termina con el triunfo del destino sobre el sino, la imposición del alma magna sobre el alma parva, la victoria de la bondad sobre la maldad. Fausto, en efecto, es al fin y al cabo el protagonista que vence a su solapado antagonista, Mefistófeles, y se extingue no víctima de la fatalidad o sino, sino cumplidor del destino en que lo superó la predeterminación de su espíritu, su inteligencia libre. Hecha su obra de benefactor de la humanidad, magnánimo viene a morir así en la contemplación de esa obra. Y es lo que equivale al triunfo definitivo del bien sobre el mal, y fue lo que dio a Goethe el arte magistral de la escena conclusiva de la segunda parte del *Faust*, fantasmagoría insuperada de lirismo sublime, de preciosismo florido y hasta de devoción religiosa, cuyos únicos antecedentes podían hallarse en el admirado Calderón. En la media noche de esa escena Fausto pudo presentarse con la magnanimidad de Segismundo, llegando a ser el protagonista que va a desaparecer después de haber predeterminado su acción al efecto del bien, y que va a agonizar presintiendo el predominio, por fin, del bien supremo, que goza en el último momento:

*Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
geniess ich jetzt den höchsten Augenblick
Tan alta ventura presintiente,
gozo ya del supremo instante.*

Vislumbre artística y religiosa, entonces, más que científica y filosófica, de lo que es la muerte en la agonía, y de lo que en ella se puede presentir, cuando el agonizante se halla en su conciencia plena del bien que ha vencido al mal. ¿Qué importa la disolución o anihilación que de la persona entonces se ha de seguir? Aun es Mefistófeles quien ha de decir:

*Vorbei und reines Nichts, vollkommnes Einerlei.
Extinguirse y nada puro es perfecta identidad.*

Pero no para la visión lírica que religiosamente se hace mística, hay que decirlo así, —no científica ni filosófica, hay que repetirlo— que entonces se abre a Fausto por medio del poeta, cuya obra de arte

culmina allí. Mefistófeles tiene que reconocer el principio del bien que tanto le había resistido a él, el principio del mal, en Fausto:

Der mir so kraftig wlederstand

Quien tan poderosamente me resistió

para que la *Mater gloriosa*, en medio de coros celestiales y angelicales, creaturas bienaventuradas y un *Pater ecstasicus* y un *Pater seraphicus*, deje resonar su voz de ascensión:

Komm' hebe dich zu höhern Sphären

¡Ven!, a esferas sublimes sube

después de haberse mostrado figuras inhumanas y simiescas, lemures, pecadoras y penitentes, en una escenografía que varía de lo paradisíaco a lo infernal, de lo florido a lo yermo, de lo celeste a lo desértico, como bajando de las nubes a las peñas, agrietándose en abismos sin fondo. El coro de los ángeles dice:

Luft ist gereinigt,

Athme der Geist

Purificado el aire está.

Respire el espíritu.

y se lleva el alma inmortal de Fausto, mientras el coro de anacoretas resuena como un lejano eco:

Maldung, sie schwant heran,

Felsen, sie lasten dran,

Wurzeln, sie klammern an,

Stamm dicht an Stamm hinan

Los bosques se conmueven,

las peñas se desgarran,

las raíces se separan,

y los troncos se remueven.

imagen del desgarramiento de todo que debe ocurrir en la mente del que muere. Y el *Chorus mysticus* termina entonces con el canto sabido:

Alles Vergänglichliche

Ist nur ein Gleichniss

Todo lo efímero

Sólo metáfora.

Metáfora, porque, —entonces sí en exégesis filosófica—, lo que dura transitoriamente es imagen, figura, y lo que dura eternamente es

concepto, es pensamiento. Por encima de la imaginación de una vida, la inteligencia de una perpetuidad. Pero hasta allá no pudo llegar Goethe. Y permaneció, en la final visión artística del *Faust*, dentro de la imaginación instantánea de la lucha de querubines con satanes, o del bien con el mal, que precisamente debe de ser la imaginación que la religiosidad judeocristiana hace que sea el último estado espiritual del agonizante.

XXXVI

Volviendo a Calderón, y viniendo a lo que es objeto de esta confrontación con Goethe, hay que reconocer que en aquél, como también en éste, se dio una formulación y hasta una solución al enigma de la vida; y que no deliró Schlegel tanto, según lo afirmara Fitzmaurice-Kelly en su *Historia de la literatura española* (trad. Bonilla y San Martín, 435), cuando sostuvo que por eso mismo Calderón fue superior a Shakespeare; el cual de cierto planteó, con todas las situaciones dramáticas que creó para recrear la vida real de la humanidad, la problemática de ese enigma; pero no intentó siquiera darle, en algún modo, solución. La conclusión es pues que hasta pasando por la influencia de Milton, la línea del arte poética seguida lírica, religiosa y hasta filosóficamente por Goethe, fue la de Calderón. El poeta alemán se revela en el linaje intelectual del poeta español más que en el de los dos poetas ingleses. De ahí que Fausto, al igual que Segismundo, caído en el mal, vuelto perverso, por fin buscara la elevación al bien. El final del *Faust*, como acaba de verse, lo demuestra, lo mismo que el final de *La vida es sueño*, superándose la mística religiosa, con Goethe aun más que con Calderón, en una visión artística del momento más grave del hombre, flor coronante de la poesía lírica. Mas en ello hubo también coincidencia con Milton, ya que él igualmente tendió a crear, en el *Samson Agonistes*, un tipo de personaje dramático entre religioso y filosófico. El significado de Calderón, entonces, está en que, aparte la belleza intrínseca de su obra, puso el nexo que sirvió de eslabón más elevado entre Milton y Goethe.

XXXVII

Considerando este resultado de la confrontación histórica y crítica que es posible entre Calderón, Milton y Goethe, y viendo la decadencia actual del espíritu hispánico —en general hispano-americano—, incapaz de producir un genio creador de obras de grande aliento, no

se puede evitar el preguntar si ese espíritu no podrá jamás volver sobre sí, reconcentrar de nuevo las potestades intelectuales de que una vez dispuso tan eficazmente, y reanudar la creación artística, dramática, religiosa y filosófica, para promover la renovación de aquella supercultura de que hablara Goethe justamente al referirse a Calderón. Pues ¿hasta cuándo ha de posponerse esa obra, cuya realización está en mora, de los pueblos —del genio de los pueblos— de España, Portugal e Iberoamérica? Se ve, por lo dicho, que hay ya un lineamiento, una tradición, siguiendo la cual la empresa de dicha obra, producción de una supercultura literaria, debe reanudarse para continuarse. Inglaterra y los Estados Unidos han sido más felices, o más constantes, pues ni han perdido el hilo, ni han dejado de laborar, literariamente, en el lineamiento, la tradición de su propia cultura. Los resultados han sido opimos, no han mostrado nunca signo de decadencia, son los que hoy constituyen los elementos básicos de la cultura que étnica y filológicamente hay que llamar anglo-americana. Al lado de ellos, el mundo de la espiritualidad ibero-americana tiene que constituirse en continuidad de la supercultura ya adquirida, pero perdida, para complementar, sin suplantar, la de la espiritualidad anglo-americana. Prolongando así el lineamiento, la tradición de una literatura como la calderoniana —y cervantina— representativa de un idealismo religioso, será como en efecto se podrá complementar la literatura shakespeariana —y miltoniana— del lineamiento, la tradición del realismo social en que hasta ahora se ha manifestado tan deficiente el espíritu hispánico. Y así será como se podrá mirar al futuro de las prevalencias culturales de los dos grandes grupos raciales, étnica y filológicamente considerados, de la humanidad. La miseria moral del presente, bajo el signo del materialismo histórico, cuyos fenómenos singulares son el sindicalismo, el comunismo, el fascismo y el nazismo (esto fue escrito en 1942), oprobios que tanto mal están provocando y de hecho produciendo, clama esa obra que el hombre del hemisferio occidental debe hacer para contribuir a la solución de este penoso enigma de la existencia —la tragedia que se hizo obra de cultura en Shakespeare como en Calderón, en Milton como en Goethe. La presencia de lo divino en lo humano así comenzará a sentirse de nuevo.

XXXVIII

Fue, pues, en una advertencia de lo divino como ésta a que aquí se alude, en donde Calderón, como Milton y como Goethe, hallaron

su inspiración y consolación, su entusiasmo y su resignación. Para Calderón fue como una paraclética invocación, para Milton como revelación heterodoxa, para Goethe una manifestación pagana de la divinidad en su humanidad. Y basta leer las compilaciones que son *Gott und Welt* y *Gott, Genut und Welt*, para comprender hasta qué punto vivo e intenso este último se halló a sí mismo penetrado y alentado de esa presencia de lo divino en lo humano —presencia que no es común, desde luego, al corriente de los mortales—. El *Faust*, con mayor razón, tenía entonces que ser, sobre todo en la segunda parte, más viva, intensa, grandiosa y épicamente, la expresión del sentimiento de semejante presencia inspiradora y consoladora, que entusiasmaba y resignaba. Ni podía ser de otra manera, para que también en aquellas dos primeras compilaciones, composiciones de un arte pulquérrima, se resumiese el proceso del desenvolvimiento de la poesía como la expresión más bella de la estética fundamental de la esencia de la humanidad, y por cierto al moverse eróticamente, al saturarse de todos los desbordes del espíritu en la materia, o de lo divino en lo humano —el ciclo de Dios a la Naturaleza, de la Naturaleza a Dios— para conducirse por ahí mismo hasta incidentales poesías didácticas.

XXXIX

Mas no crean los que imaginan que el genio es obra de mera espontaneidad y de facilidad —algo así como inspiraciones insufladas, gracia que vendría quién sabe de dónde— no crean que la admirable reproducción, o regeneración casi, que fue el Renacimiento (en Goethe, del arte más perfeccionada de los griegos arcaicos) fue la labor caída de un tirón, escrita al correr de la pluma. Esto, sólo en una España decadente había de creerse por quienes como Unamuno han pensado ser genios “a lo que salga”, o como Ortega por “un empujón aventurero”. No. Los que saben que el genio, además de la predisposición natural o congénita, es producto del constante esfuerzo para vencer todas las dificultades que se oponen al florecimiento del logos de la inteligencia que promueve los más altos valores humanos, comprenderán bien por qué la obra principal de Goethe, tras los primeros conatos hasta la madurez de los cuarenta años, sólo a lo largo de los cuarenta años restantes para que esa madurez llegara a su plenitud, se produjo como se produjo: no ciertamente en continuidad, sino con interrupciones, —con constancias trucas que volvían como periódicamente y como para cumplir con uno de los preceptos horacianos del

arte poética, a saber: el de abandonar por años las obras, sin tocarlas, para retornar después al perfeccionamiento de ellas. Pues ¿de qué otra manera, si no es de esa, es como todo genio, que siempre es artífice de sí mismo en cuanto órgano de su propia obra, puede elaborar ésta? Y así, por ejemplo, *Die Metamorphose der Pflanzen*, poemita didáctico que lleva la fecha más antigua del conjunto *Gott und Welt*, fue compuesto en 1798, cuando Goethe llegaba a los cincuenta años; y *Entropische Farbe*, el de la fecha más reciente de ese mismo conjunto que ya he señalado como un drama cósmico, en 1817, casi veinte años después, es decir, cuando el poeta se aproximaba a los setenta años de edad. De suerte que necesitó, sin contar las últimas elaboraciones que sufrieron, y aunque no se consagrara durante todo ese tiempo exclusivamente a tales poemitas, un vigenteno. Diríase que, por más titánico que hubiera sido el genio de Goethe, a él no le fue dable concebir y desempeñar una composición de semejante aliento sino a lo largo de muchos años. Y con mayor razón tuvo que ocurrirle también con el *Faust*, otro conjunto poemático, de proporciones muchísimo más vastas, en sí mismo continuo, como que es un drama, acción humana, diabólica y divina lírica, himnica, trágica, religiosa, filosófica, oracular y hasta proféticamente trabada que debía elevarse hasta lo épico de un simbolismo social, político e histórico de la humanidad; poema cuyo valor e interés, empero, no está tanto en la trabazón o trama de la acción, cuanto en el significado de los actos en que ésta se descompone: el significado que viene a ser allí la inversión del realce bélico de la antigua epopeya, como tradición legendaria de un pueblo dado, en el realce de lo que, en pro de la paz, así se crea como epopeya moderna de todos los pueblos y para todos los pueblos, luego del género humano y para el género humano. Concebido y comenzado por Goethe a los diez y nueve años de su edad, repito, y en verdad como la teatralización de una leyenda de magias y amores, hubo de llegar a ser al terminarse, reconcebido y rehecho sin cesar a lo largo de un poco más de sesenta años, la tragedia filosofante de la historia de la humanidad, la obra de toda la vida del poeta que quería resumir en sí la obra de toda la vida de esta misma humanidad.

XL

Mas sólo adelante he de referirme en concreto a este significado del *opus magnum* de Goethe. Lo que hay allí de filosofía, o de nostal-

gia de la verdadera filosofía, queda así, entretanto, ligeramente esbozado. El final del *Faust* ha dado la quintaesencia de ello en la visión estética, artística, del problema más tremendo que afecta a la existencia del hombre, el problema de la muerte. No se puede decir, sin embargo, que esa visión equivalga a una solución verdaderamente filosófica de este problema. Ni siquiera podría decirse si es la solución que sinceramente Goethe habría dado de éste. Lo más que puede comentarse de ese final es que da expresión, con un arte suprema, a las creencias de la humanidad establecidas a través de la historia del pueblo judío, que acumuló las de los asirios, babilonios y egipcios, y a través de la historia de los pueblos religiosamente cristianos, católicos. Pero por eso mismo significa una filosofía, bien que subordinada a una religiosidad, una poesía, un arte. Y es en tanto una obra sin par en los tiempos modernos que ha puesto de manifiesto la superioridad intelectual del pueblo al cual perteneció... mientras la decadencia espiritual de los pueblos hispánicos, e hispano-americanos, permanece como espectadora del espectáculo maravilloso de esa superioridad. España se quedó en Espronceda y *El diablo mundo*, lejana resonancia del *Faust*, y la frustración que significa aquél al lado de éste. Inglaterra y los Estados Unidos, sin llegar a tanto, ofrecen hoy en Eliot, anglo-americano, un valor que, en la tradición miltoniana-shakespeareana arriba señalada, se aproxima a aquella superioridad. El espíritu hispánico, en cambio, mordido por su indigencia de obra y de criterio, se extasia en los Nerudas, hueros cantos del materialismo histórico. Quizás sólo el colombiano Valencia habría podido llegar a ser un Eliot. Había en él vasta erudición, poesía y arte, esquema de contenidos. Pero se quedó en potencia, extraviado desgraciadamente por la aspiración política.

XLI

Ahora, pues, para limitarme al tema de la consideración que venía discuriendo, pregunto: ¿cuál es la filosofía que se desprende de *Gott und Welt* y sigue siendo una expresión de la vitalicia nostalgia que su autor tenía que sentir respecto de ella, esa filosofía que para decirlo metafóricamente, fue la única novia que le permaneció siempre esquivada? Siguiendo a Goethe en la disposición que él mismo le dio a este conjunto de poesías compuestas tan irregular y extrañamente, y tal cual se encuentra en todas las ediciones; tratando de seguir, por tanto, la intención allí propuesta y perseguida en el orden de esa propia dis-

posición, que impresiona como el suceso de voces cósmicas surgentes de los abismos causales de la existencia, se encuentra en el *Proemion* cuyo equivalente en el *Faust* es la *Zuneigung*, es un canto lírico hecho ya himno para invocar a Dios, expresión de lo religioso tal cual los órficos debieron también sentirlo; pero ya animado de una elación panteísta, aproximación al panteísmo más perfecto de los estoicos y al del hipnotizante Spinoza, en que el loor a Dios se convertía reflexivamente en el reconocimiento de la comunicación íntima de Dios con el Mundo, más aún, de la inmanencia, de la identidad, en la dependencia recíproca de Dios en la Naturaleza, siendo Dios por eso mismo el espíritu manifiesto o revelado en el mundo, objetivado en la Naturaleza, porque

*So weit das Ohr, so weit das Auge reicht.
Du findest nur Bekkantes, das ihm gleicht.*
Hasta donde el oído, hasta donde la vista
llega, encuentras sólo lo que deja su pista.

pista de su inmanencia, de su identidad con todo, tal cual el hombre, el espíritu humano, lo encuentra existente. Ni podría ser de otro modo, pues

*Im Kreis dar All am Finger laufen liesse?
Was war' ein Gott, der nur von aussen stiesse,
¿Qué sería un Dios que sólo de fuera impulsara
y que en ciclo todo de su dedo pendiente dejara?*

Nada... Mientras en cambio la noción más adecuada de Dios sería la de que

*Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen,
So dass, was in ihm lebt und webt uns ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermisst.*
El es quien todo lo promueve íntimamente,
trabando natura a natura compactamente,
y así lo que en él es, trábase y vive,
y siempre su fuerza e insistente espíritu percibe.

XLII

Sólo que entonces se podría preguntar, para establecer si este panteísmo goethiano era auténticamente filosófico, hasta qué punto las no-

ciones teológicas y cosmológicas así expresadas, eran consistentes o formaban un todo coherente, sistemático. Porque a juzgar por las declaraciones del poeta referentes a su admiración por Kant y su filosofía, lo que más le habría exaltado de éste habría sido la prueba moral de la existencia de Dios; prueba ética que era incompatible con el panteísmo de Spinoza que Goethe, sin embargo, por pura estética, seguía acogiendo como sustancia plástica para las himnicas elaciones religiosas de su lirismo; panteísmo que, por consiguiente, podría llamarse estético, emocional y sentimental, romántico también, sin dejar de tener un subconsciente matiz estoico, puesto que Goethe se exaltaba allí al verse consecuentemente llevado no a una mística theurgia, como en Plotino, de identificación de sí con Dios, sino a una asimilación de lo humano con lo divino que no era él mismo: a aquella *omoiosis too theoo, assimilatio Deo*, que también cantara Sófocles, y que era la norma o máxima, el mandato estoico de elevarse en lo humano hasta lo divino por el esfuerzo de igualarse moralmente a Dios, y que era estoico porque derivaba de las doctrinas de Heráclito que habían de ser fundamentales del estoicismo. Goethe, desde luego, vislumbraba todo esto por los atisbos universales, pero sólo relampagueantes, de su genio; el cual en ese sentido, para regenerarse cada vez más y más en lo griego, acogiólo amplia a la vez que vaga y difusamente —para difundirlo en su poesía— sin poder hacerlo de una manera auténticamente filosófica. Y así en *Wiederfinden*, un volver a descubrir y reconocer lo antiguo, continuó en el mismo tono y sentido —elación panteísta, una vez más, por lo teológico y cosmológico— en un paganismo que se mostraba, empero, penetrado de judaísmo y cristianismo, para reconocer, nueva incompatibilidad con el verdadero panteísmo, el *fiat* creador, la palabra creadora, en la falsa aplicación de esta voz correspondiente al *logos* heraclitano si compatible con el panteísmo panlogizante de los estoicos, pero en cuya comprensión propiamente filosófica Goethe no podía entrar, animándose en cambio por el erotismo de su natural lirismo:

*So, mit morgenroten Flugeln,
Riss es mich an deinen Mund.
Und ein zweites Wort: Es werde!
Trent uns nicht zum zweiten Mal*
Así, con rosadas alas de aurora,
me arrancó de tu ardorosa boca.

Pero un segundo decir: ¡hágase!
desunirnos no podrá otra vez.

y cantar así a filosóficamente que lo que Eros podía, Theos no lo podía.

XLIII

Y *Weltseele* sólo podía continuar en ese tono de erótica que se imponía a lo teológico panteístico, exaltándose el poeta a cantar allí lo que vaga; pero grandiosamente contemplaba en lo “lejano infinito”:

de sel'gen Gottertraum
el santo sueño de los dioses

la divinal transformación de lo mundanal —de todo en todo, y cantándolo ciertamente de la manera más melodiosa, limpia y tersa, pero con un melindre de feminidad que le hacía perder a la filosofía así expresada uno de los rasgos de su autenticidad: el ser varonil. Porque terminó en un éxtasis que expresaba el sentimiento de la impotencia para elevarse más por la reflexión de la inteligencia —el *logos* del *nous*— estoicamente hablando el ejercicio de la razón:

Un bald verlischt ein unbegrenztes Streben
im sel'gen Wechselblick

Pero pronto se apaga ese esfuerzo ilimitado
en venturoso cambio de miradas extasiado.

lo que en verdad un griego estoico jamás habría sentido ni admitido. Y cierto es por eso que no se habría podido exigir de Goethe la varonilidad estoica de los griegos que verdaderamente filosofaron. Y sólo hay que reconocerle su prodigiosa facultad de reproducir el arte perfecta de la poesía de ellos. Así, *Dauer im Wechsel* tenía que ser por encima de todo una nueva apelación a esa poesía, que entretanto allí se iba acumulando o, más bien, compilando, para la expresión goethiana del drama, es decir, de la acción inmanente, creante, constituyente del cosmos, drama que se hacía trágico porque en él Eros, el Amor, no perduraba:

Hielte diesen fruhen Segen,
Ach, nur eine Stunde fest!

¡Ah! si esta pronta dicha
una hora siquiera durase.

pero en el cual convenía —y eso sí era genuinamente estoico— mantenerse como lo que íntimamente se era, lo que dependía de cada uno en

su intimidad, aquella entereza en la cual los verdaderos filósofos morales —siempre los estoicos— habían insistido tanto: “sé pues tú mismo”:

Du nun selbst...
Weggeschwunden ist die Lippe,
Die im Kuesse sonst genass
Sé pues tú mismo...
también el labio hase ido
que de besos tanto disfrutara.

Mientras *Eins und Alles*, en una como dialéctica inconsciente o ineliberada, —la de las inevitables contradicciones de Goethe mismo cual tipo fatal de humanidad— y como para dar movimiento de posiciones y oposiciones redundantes en composiciones —hegelianismo, sin darse cuenta de él— venía a expresar lo contrario: a negar la concentración en sí para ser siempre uno mismo, la negación de la entereza filosófica en pos de la estética disipación, divagación en lo cósmico que acababa con el tedio de la vida individual:

Im Grezenlosen sich zu finden,
Wird gern der einzelne verschwinden
Da lost sich aller Ueberdurss
Encontrarse en lo ilimitado
equivale a ser disipado
y dejar de ser fastidiado

para volver en seguida, como en una polifonía, a lo que venía cantando:

Statt heissem Wunschen, wilden Wollen,
Statt last'gem Fordern, strengem Sollen,
Sich aufzugeben ist Genuss.

En vez de ardiente deseo, ciego querer,
y de pesado demandar y severo deber,
abandonarse a todo es un gran placer.

XLIV

Con ello, libertado en la divagación en lo cósmico, Goethe tornaba entonces a ser lírico, y nada más que lírico, para invocar, en plegaria himnica, el alma del mundo, la *Weltseele*, el equivalente germánico de aquella *psyche tou kosmou* de los griegos, invocada místicamente



por los pitagóricos —expresión más avanzada, en el proceso ontogónico, del *logos* heraclitano— especialmente por Timeo Locro, y que Goethe había de cantar panteísticamente en *Eins und Alles*, Uno y Todo:

Weltseele, komm, uns zu durchdringen!
Dann mit dem Weltgeist selbst zu ringen
Wird unsrer Kraefte Hochberuf.
¡Ven, alma del mundo, y penétranos!
Esforzarnos con el espíritu cósmico
será entonces el alta vocación del ánimo.

Pero con ello, como se ve, Goethe no hacía más que continuar tomando los motivos panteísticos como motivos estéticos para su inspiración; la cual entonces descendió hasta lo hedónico, medio para olvidar las molestias fastidiosas de la vida, refugio para exaltarse lírica, no filosóficas, nuevos metafísicamente, a concepciones lógicamente sistemáticas del mundo, de la existencia en general. Y de ello resultó otra vez más su falta de filosofía hasta en lo que pareció dar la nota más elevada y emocionante de sus cantos, de sus poemas filosofantes. Su panteísmo, efectivamente, entonces tuvo que reducirse a una mera cuestión de estética; y no pudo alcanzar a expresarse como una expresión panlógica, cual la de Heráclito; ni pansíquica, cual la de los pitagóricos; ni sintética de ambas, cual la de los estoicos en los tiempos clásicos de Grecia; ni menos a base de geometría, cual la de Spinoza, en los tiempos modernos. El resultado era lo que tenía que manifestarse entonces como su nostalgia de la filosofía.

JULIO ENRIQUE BLANCO

EL DERECHO NATURAL Y LA FILOSOFIA DE LA CULTURA

Por ABEL NARANJO VILLEGAS

El insnaturalismo español

Una de las vertientes más importantes de la concepción cristiana del derecho natural es la española, llevada a cabo por el P. Francisco Suárez, por Soto y por el P. Vitoria. Generalmente desconocida la importancia de esta escuela, se debe principalmente al admirable estudio del profesor Recasens y Sichés (1), el egregio filósofo español que profesa actualmente en la Universidad de Méjico. Recasens refiere cómo Stamler, desde la cátedra de Berlín, se manifestaba perplejo ante la significación de este movimiento, tan generalmente desconocido, y multiplicaba sus elogios a la densidad y flexibilidad de este pensamiento.

A pesar de que el movimiento Renacentista tuvo traducciones diversas en cada pueblo europeo, su carácter general fue el de desplazar la atención del pensamiento de las direcciones que había tenido en la Edad Media para orientarlo nuevamente sobre las huellas de la filosofía griega más acorde con el espíritu anti-teológico y de vago sabor naturalista que tenía el Renacimiento. Generalmente fue así en Italia, Francia, Alemania, para citar los más acentuados, en donde se resucitó la filosofía de Platón para oponerla a la tradición aristotélica que se había sobrevivido a través de la Escolástica. Debemos recordar cómo las Academias Platónicas florecían por todas partes y su espíritu impregnaba todas las corrientes literarias y filosóficas que prosperaron en aquellos pueblos. No hay qué sutilizar demasiado para percibir, en la

(1) Estudios de Filosofía del Derecho.—L. Recasens y Sichés, p. 149. Ed. Barcelona.