

S A B I D U R I A D E G O E T H E

Por ROBERT d'HARCOURTH
(De la Academia Francesa)

EN este año, en que se celebra el aniversario de su nacimiento, podemos preguntarnos cuáles son sus títulos principales a nuestros ojos. Barrés ha respondido en forma paradójica: «Vale a nuestros ojos por la excelencia de su disciplina y de su método de vida; su obra es secundaria.»

Estas líneas, que clasifican con altanera tranquilidad en la categoría de «secundario» a Werther y Iphigenia y Fausto, las rechazamos en su conclusión; pero tenemos el derecho de retener su primera parte. Es verdad que Goethe, por su respeto del orden y del método y por toda la construcción consciente que representa su vida, es un maestro de sabiduría. Uno de sus contemporáneos, el médico sajón Carus, ha expresado un juicio que en cierto modo y casi con las mismas palabras, repite el de Barrés, cuando nos dice: «Goethe tenía horror a toda genialidad desatada. El orden y la especie de limpieza coquetona que quería ver reinar

en la atmósfera que le rodeaba, son una imagen refrescante y simbólica de la bella disciplina y de la clara limpidez de su vida interior.»

* * *

Goethe mismo nos ha informado sobre su manera de trabajar. Pocos escritores han creído más que él en el esfuerzo cotidiano, en la regla, en la puntualidad en la labor, en la claridad de la distribución del trabajo. Esta confianza en el orden la ha subordinado, sin embargo, a una ley más alta. Pensaba que se podía distinguir entre dos clases de «producciones» poéticas: una producción «superior» y otra «inferior».

Partiendo de esta jerarquía, fundamental en su espíritu, se explica con muchos detalles en una conversación con Eckermann que tenemos por esencial (marzo de 1828). En un caso el escritor es el instrumento pasivo de la inspiración. Todo le es dado. Está dispensado de intervenir. Cree que escribe cuando es un dios el que escribe en su lugar. Su «demonio» conduce su pluma. El único papel que le resta es el de la acción de gracias por los «regalos inesperados que se le ofrecen, por la debilidad inmerecida de «vaso de elección» de la inspiración que le ha sido conferida. .

Al lado de esta producción «divina» hay una productividad más tierna, pero que no debe ser despreciada: es la parte que le corresponde al obrero al lado de la del genio. Las visitas del dios eran breves relámpagos. Después de su paso queda al poeta toda una tarea que cumplir; una tarea en la cual Goethe todavía distingue un reflejo lejano de lo divino. A la inspiración es preciso darle esta materialización, sin la cual se pierde: desbastar el mármol, liberar, por medio de hábiles y sabios golpes de bisturí, el «cuerpo visible de la obra». La inspiración es de naturaleza discontinua. Aparecen puntos «resplandecientes», entre los cuales es tarea del poeta establecer la cadena reconstituyendo los eslabones intermedios.

Goethe creía mucho en lo inconsciente, en lo «demoníaco», en la gracia de la creación. Siendo joven, se arrojaba como un poseí-

do de la cama para trazar con una escritura vacilante, en diagonal, sobre el papel, los versos que le venían al pensamiento, como si fuera un sonámbulo, según él mismo nos ha dicho.

Conservará toda su vida este respeto casi religiosos a los caprichos de la inspiración y esta voluntad de corresponder a ellos con una docilidad inmediata. Toda negligencia era un pecado contra la poesía. Un día estaba conversando gravemente con el rey de Baviera. Durante la conversación le vino una idea sobre su Fausto. No podía perdonarse el dejarla perder, y, con desprecio de las reglas más elementales de la etiqueta, se aparta algunos instantes para tener tiempo de fijar sobre el papel esta idea. Vuelve ya sereno, anotada la idea y en paz con su conciencia de poeta.

* * *

Respeto a la inspiración, al don gratuito, pero también respeto a la tarea, a la labor y al tiempo. Pocos escritores han tenido un sentido más agudo del valor del tiempo, de la sustancia preciosa que representa. El ha dicho en bellos versos la especie de veneración que le inspiraba el tiempo, esta «herencia de magnífica amplitud», más estimable, aunque en forma diferente, que los diez mil florines que le legó el consejero Goethe, su padre; suma que para la época era bastante importante.

El canciller Müller ha usado un término justo cuando ha dicho de Goethe que él «no utilizaba el tiempo, sino que lo explotaba», con lo cual la palabra «explotar» encierra un conjunto de método y actividad. Para Goethe no había horas vacías. ¡Cuántos versos de su mano fueron escritos sobre mesas de posada, en los instantes del cambio en los relevos de las costas! Dictaba en la bañera. Escribe a Schiller que intenta modificar la posición de su cama con el fin de estar más cómodo para dictar, y da a su amigo el consejo de que le imite. Las curas termales no son curas de reposo. En Wiesbaden, en junio de 1815, trabajaba diecisiete horas diarias en la redacción de su *Viaje a Italia*.

No puede concebir la utilidad de las vacaciones. Son, para él,

una especie de escándalo, y este infatigable se enfada con sus semejantes que no tienen de la vida la misma concepción que él.

Entre los derroches detestables, considera uno de ellos la correspondencia. Ha tratado este capítulo con el más feroz realismo. Había cartas que le enviaban alguna cosa: una información, una colaboración, un enriquecimiento; y cartas que solicitaban un servicio. Las cartas que ofrecían eran tomadas en consideración; las que pedían tomaban directamente el camino del cesto. «Yo siempre he respondido rara vez a las cartas que recibo —confiaba con serenidad a su viejo amigo Zelter—, y permanezco fiel a esta regla en mi vejez. Y para ello hay una doble causa: no me gusta escribir cartas vacías, y las cartas importantes me desvían de mis trabajos del momento.»

* * *

Ante la soberanía de la obra por realizar, el escritor debe establecer una discriminación severa entre los enemigos y los aliados. Estos tienen a veces un rostro imprevisto. El fastidio, por ejemplo, puede ser un buen aliado. El vacío exterior favorece las maduraciones interiores, los lentos crecimientos orgánicos, que hacen duraderas las obras y que turban, por el contrario, a la vaciedad del mundo. Goethe se elevó a una especie de ascetismo del silencio. Ha alabado «la soledad absoluta». Cuando quería ver a sus semejantes, no se dirigía a los mundanos; la sociedad de los salones es la más peligrosa de todas las sociedades. Su comportamiento en Italia es revelador desde este punto de vista. Huye de la gente; evita a los cardenales y a las princesas; vive por debajo de su nivel social. Muy íntimamente con una bella hija del pueblo, familiarmente con pintores poco importantes de su país, en la compañía de los cuales pasa buenos ratos de despreocupación. Prefiere las tabernas a los salones, y la bohemia a las recepciones. El resultado da un balance positivo: avanza en la composición de Egmont y el Tasso; compone una nueva redacción en verso de Iphigenia.

Detesta la improvisación, y contra su gusto están todos los se-

res que se mueven con soltura en los salones. La brillante facilidad de Madame Staël es para él una causa de molestia, de enfado: él le reprocha, quizá un poco duramente, no tener «ninguna noción del deber», ni de «las condiciones de tranquilo silencio» que permiten su cumplimiento. Con ella es preciso hablar o discutir siempre, «obrar en seguida». Nada hay más opuesto que esta agitación brillante a su tendencia personal. Las fuentes de la creación poética no se encuentran en los salones, sino en las profundas reservas de la naturaleza: en el agua, en el sueño, en el silencio, en el «olor de la tierra». Madame Staël ignora las fecundas lentitudes de Goethe; es el enemigo de los crecimientos artificiales, de las culturas forzadas.

* * *

El milagro poético exige el silencio, y también el secreto, que es su hermano. Al contrario que Schiller, a quien gustaba hablar de su propia obra, y para el cual la excitación de la discusión era un auxiliar de la producción, Goethe se callaba sobre su obra. La llevaba mucho tiempo dentro de sí; la ocultaba para mejor madurarla. La revelación prematura era una profanación. Nada podía reemplazar al largo, silencioso y amoroso comercio interior con un tema. Goethe utilizó mucho la palabra «durchdenken», que se refiere al lento atravesar del tema por el pensamiento y a su maduración por la mirada, concentrada siempre sobre él.

El beneficio del secreto no lo reservaba para la creación poética, sino que lo extendía a la vida en general. El hombre traicionaba su obra si la entregaba a las miradas del mundo antes de su terminación. Al hablar demasiado pronto era enemigo de su propio gesto. Es lo que nos dicen estos bellos versos:

Sólo el secreto garantiza nuestra acción.

El proyecto que revelas ya no te pertenece.

Incluso quien quiere mandar debe sorprender.

Sobre este amor del secreto de Goethe, el canciller Müller nos ha dejado las líneas que siguen :

«El secreto ha ejercido siempre sobre Goethe una atracción muy especial. En él veía, además de una garantía contra la propagación de proyectos importantes, además de una condición para su éxito, un principio de aumento de las fuerzas de la voluntad en los asociados a una misma causa. Este amor al secreto lo manifestó en los actos de la vida cotidiana, cuando era muy raro que pusiera a los demás al corriente de sus proyectos. Todavía le era más desagradable que se adivinasen sus intenciones.»

* * *

Una anécdota que nos ha contado Soret, con un humor encantador, nos muestra a lo vivo este gusto del secreto y esta estrategia de la sorpresa. Goethe quería colocar en la biblioteca de Iena 13.000 volúmenes que le había regalado el gran duque. Esta biblioteca era estrecha, sucia, húmeda, oscura. Goethe, que era gran amigo de los libros, temía por los volúmenes nuevos, ya que su alojamiento le parecía indigno y malsano, y no pudo impedir el considerar con melancolía cuánto mejor estarían instalados en una sala contigua, que era una sala de conferencias de la Facultad de Medicina. Pero ¿cómo obtener el acceso a esta sala? El cuerpo de profesores, al corriente de los deseos de Goethe, rehusó entregarle la llave de la puerta, y la sala estaba separada de la biblioteca por un muro de ladrillo.

Un plan maquiavélico surgió en la mente de Goethe. Puesto que las vías regulares (la puerta, la llave) le son prohibidas, intentará las vías irregulares, es decir, a través del muro. Se trata de momento de medir la potencia del obstáculo. Goethe hace venir a un albañil, y, sin revelarle sus intenciones, le manifiesta que desearía conocer el espesor que tiene el muro que separa las dos salas. El albañil comienza sus trabajos y consigue abrir un agujero en el muro, a través del cual Goethe, con el pulso acelerado, descubre

los retratos de personajes empelucados que decoran la sala de la Facultad de Medicina. «Todavía no veo muy bien, amigo; agrande usted un poco la abertura. No tenga cuidado; como si estuviera usted en su casa.» El agujero se hace cada vez mayor. La comunicación entre las dos salas es un hecho. Goethe hace venir a los empleados de la biblioteca, que rápidamente quitan bancos, sillas, cuadros, y hacen sitio para algunos miles de volúmenes. La suerte está echada y la anexión realizada: la sala de la Facultad de Medicina es ya biblioteca. Atraídos por el ruido, los profesores llegan al lugar del suceso, pero tarde. Ya no les queda más que inclinarse, aunque de mala gana, ante el hecho consumado.

* * *

Poseemos innumerables testimonios de su propia mano sobre el precio de este secreto. Su respeto a las virtudes del silencio aumenta con los años. Llegado al límite de sus días, graba en cera, en el mayor misterio, con una especie de solemnidad testamentaria y de lentitud minuciosa que aporta a los gestos graves de su vida, el manuscrito en el que ha hecho constar lo más profundo de sí mismo, el manuscrito final del *Fausto*. No se conoce la obra hasta después de su muerte. No ha encontrado otro medio para escapar a la curiosidad de sus contemporáneos, a la indiscreta avidez del mundo a quien más teme, de los charlatanes de salón.

Llega a ser mordido por la tentación de confiar a un amigo algo de la obra que cree tiene dentro de sí. Pero en ese caso llega a contenerse a tiempo, ya que apenas iniciada la confidencia se calla. La puerta no ha sido entreabierto más que un momento. No ha entregado nada. No ha traicionado nada.

En este aspecto es característica una carta dirigida a su amigo renano Sulpice Boisserée, escrita a los setenta y dos años. El anciano se deja deslizar por la pendiente de las confidencias; llega a hablar de su segundo *Fausto*, que «acaba ahora, en los días que ya los tengo contados», después de haber «descuidado la obra en

la edad en que el hombre cree en los eternos mañanas». Y después, de repente se detiene. ¿No habrá dicho ya demasiado? Entonces escribe prudentemente: «Releo lo que he escrito y me pregunto si debía enviar esta carta. No conviene hablar de lo que se quiere hacer, ni de lo que se ha hecho, ni de lo que se hace.»

Este doble movimiento: el deseo de entregarse y la detención a tiempo, la tentación y el remordimiento, lo encontramos en él con un curioso carácter de constancia. Cerca de treinta años antes, en la primavera de 1797, siente el deseo de confiar a Schiller algunos rasgos de una obra que comienza a despertar en él; pero su pluma se inmoviliza sobre el papel. Se da cuenta de la imprudencia que comete, siente que compromete su obra futura al revelarla demasiado pronto, y brutalmente, secamente, con desprecio de toda corta cortesía epistolar, corta toda revelación: «Sabido que yo no he podido jamás terminar las obras cuyo plan había revelado, prefiero detenerme en esta comunicación.» Punto, y eso es todo. El destinatario, que piense lo que quiera.

Hemos dicho que este gusto del silencio le acompaña a lo largo de su vida. En sus primeros años de Weimar, años de locura y despreocupación en la corte del duque Carlos Augusto, ya lo encontramos. Surge bruscamente en una carta a la vuelta de una frase: «Continúo viviendo en un mundo de locos, pero, sin embargo, estoy muy retirado en mí mismo.» En una carta a Carlota de Stein, en 1778, comunica su inquebrantable resolución de fortificar siempre, y cada vez más, las defensas de su vida interior contra la curiosidad del mundo exterior, y de armar, no solamente la «ciudadela», sino, para más seguridad, la «ciudad» entera.

Para preservar el recinto íntimo, todos los medios son buenos y todas las estrategias legítimas, incluso las que admiten difícilmente el código de la civilidad y de la honradez. Los visitantes de Goethe tenían que hacer frente a veces a recepciones heladoras. Su fervor debía contar con lo que llamaban «audiencias mudas». El escritor recibía los homenajes con la más completa lejanía y poca gracia, sin separar los dientes, contentándose con algunos gru-

ñidos a intervalos, que no permitían al visitante abrigar ninguna ilusión sobre su calidad de inoportuno.

* * *

Utilizó toda clase de máscaras para viajar de incógnito; en la conversación, expresiones atenuadas, que ponían un velo sobre el pensamiento. En general, había una gran distancia entre él y el mundo exterior. Confiarse era entregarse. Veía en la confianza un peligro para el que la hacía, una inconveniencia para el que la recibía.

Un día del año 1810 conoció esta tentación. En una carta a Carlos Augusto de Weimar confiaba al papel sus preocupaciones íntimas, y después, como siempre, se resistía, y he aquí las líneas que traza su pluma, que el día anterior había llegado hasta la confidencia: «He pasado la tarde de ayer en describiros sobre hojas de papel mi estado. No puedo hoy por la mañana tomar la responsabilidad de enviaros lo que escribí ayer. Nuestros hechos íntimos, nuestras enfermedades y nuestras penas secretas, toman un aspecto ridículo sobre el papel.»

En 1786 escribe a Jacobi que se rodea de un muro de soledad cada vez más elevado y que ha llegado a ser «mudo como un pez». La higiene del silencio adopta formas curiosas. Su horror de las expansiones, de las cordialidades exageradas, le conduce, por ejemplo a detestar la petulancia de los perros, a los que llama «baja gentuza».

La riqueza interior auténtica es inseparable del silencio. «El hombre cultivado, como el que trabaja en la cultura de los demás, vive su vida sin ruido (a Carlota de Stein, en el 1 de enero de 1807). El ruido pertenece al pueblo. La masa ama el estrépito de las palabras, la redundancia de las frases. En este gusto fundamental «conviene no molestarle», escribe Goethe el año de su muerte a su gran amigo Zelter, y el fino desprecio de este «respeto» no se nos escapa. Cuanto más se acerca el término de su vida, más se impone el carácter incomunicable de las riquezas de las grandes

profundidades. «El mejor de nuestros pensamientos no podemos traducirlo en palabras. El lenguaje no basta.» Este suspiro sobre la impotencia de lo escrito está expresado por el más grande escritor de Alemania ocho días antes de su muerte.

* * *

Su horror fundamental a la agitación, a lo que él llamaba el «ruído salvaje», está en el origen de la actitud tomada durante los años más turbulentos de la vida de su país; actitud que no ha carecido de valor para él y que le ha valido amargas críticas de sus compatriotas. Esta actitud es la del hombre prudente, pero no la del ciudadano. Goethe no toma parte en la acción colectiva. Mientras que su pueblo sufre en el gran desorden de la guerra, él cierra su puerta y se encierra en sí mismo para su tarea.

La obra es para él la «distracción», en el sentido más literal de la palabra. El mismo lo confiesa. En una carta a Jacobi, en mayo de 1793, confiesa que ha escrito *Reineke Fuchs* para «atrincherarse ante los conflictos del mundo». «Atrincherarse» es una palabra característica. La vulnerabilidad interior dicta esta táctica. La reacción instintiva, cuando el estrépito llena el mundo, es permanecer al margen. Ante la actualidad demasiado apremiante, Goethe se refugia en lo inactual. El objeto más alejado es el mejor: en 1813 se abisma en estudios chinos.

Su desprecio sólido para el público no tiene igual más que en su desprecio por sus gustos, y singularmente para el gusto, tan común a la masa, del «absurdo ruído de las gacetas». «He tomado una resolución severa: de una vez he suprimido la lectura de todos los periódicos», escribe a Zelter dos años antes de su muerte (29 de abril de 1830).

Un día, desde lo alto de su ventana en Iena, que da sobre Saale, contempla largamente el espectáculo de las flotillas de madera acarreadas por el río, y este espectáculo le dicta sobre el universal deslizarse y sobre la vanidad de la actualidad las consideraciones que siguen:

«Heme aquí en mi puesto de observación sobre el río, cuyo

rumor oigo. Miro los potentes trozos de madera, los troncos de árboles que descienden unidos unos contra otros al filo de la corriente. Un hombre basta para dirigir el movimiento. Las balsas, en su viaje, demuestran fantasía. Las unas descienden prudentemente hacia el fin que Dios les ha asignado; otras se revuelven en los remolinos; otras encallan en los bancos de arena, donde mañana las aguas crecidas vendrán a empujarlas hacia su destino. Ya ves que no tenía ninguna necesidad de perder el tiempo leyendo los periódicos, pues tenía ante mis ojos el símbolo más perfecto.»

¿Por qué estas fiebres de curiosidad tan vana? ¿Por qué esa avidez de saber las noticias del día? El hombre sabe todo demasiado pronto. No está nunca al abrigo de su siglo, jamás tan bien oculto que no le llegue por fin el rumor de su tiempo. En una carta a Sulpice Boisserée, en 1820, Goethe se compara a «la ermita que desde el fondo de su soledad percibe los mugidos del mar».

En lugar de la vana polvareda de la información, el sabio debe desear solamente el olvido. El olvido, no como una imagen, sino en el sentido más estricto, en el sentido más fisiológico, de destrucción de huellas. Este olvido, lejos de ser una tristeza, debe ser considerado por el hombre como un «alto don de Dios».

* * *

Es muy posible que piense en sí mismo cuando habla de los hombres notablemente dotados que no pueden terminar nada rápidamente, que tienen necesidad de realizar su tarea por etapas, de conquistar su tema con lentitud, de «penetrarlo» profundamente y en paz. Tales escritores pueden ser para sus contemporáneos un motivo de impaciencia, «porque es raro que de ellos se obtenga lo que se pretende en aquel mismo momento». Y, sin embargo, son los que han elegido «la vía más excelente de producción».

Un tema nacía en su mente; crecía lentamente en la sombra, respetando las leyes profundas de la germinación de la planta en la tierra, enriqueciéndose de todos los jugos de la vida. La composición de *Ifigenia* ha requerido ocho años; la del *Tasso*, nueve

años; la de Egmont, doce años; la de Wilhelm Weister, dieciséis años. Ha llevado dentro de sí su Fausto durante cuarenta años. La historia del drama se confunde con el de su vida. Desde su lejana juventud Fausto está en él. Es, como lo ha hecho notar justamente Thomas Mann, una genial «tarea de estudiante», la obra de un joven ejerciendo su verbo sobre sus profesores y sobre las universidades y superponiendo a esta sátira el relato de una banal seducción de una muchacha. He aquí el humilde germen del que sale lentamente «el gran árbol» de sombra inmensa, el «poema de la germanidad».

Goethe ha creído mucho en las virtudes del tiempo y muy poco en el rayo poético. La inspiración no excluye la paciencia. El «dios» da el germen, pero es el hombre el que realiza la obra. Ninguna realización poética se realiza en el milagro. Goethe miraba con fino desprecio las exaltaciones y las iluminaciones del genio. No gustaba de los titanes literarios, de los amasadores de nubes sobre los profetas, de los adoradores del relámpago: el Parnaso no es el Sinaí.

Los creyentes en la genialidad le ponían nervioso, y tenía para ellos recibimientos helados. Un joven «inspirado» le mostró un día un producto suyo, un poema todo fresca eclosión, del que está orgulloso y del que espera ciertos elogios. Goethe lanzó sus ojos sobre el manuscrito: «Amigo mío, un poema es un beso que se ofrece al mundo; pero los besos no bastan para crear un niño.»

* * *

Si él creía poco en los iluminados, creía mucho en las lentas acumulaciones, en la alimentación del tema interior por aportaciones diligentes del exterior, y no veía ninguna incompatibilidad entre el buscador y el poeta. Se admiraba y se escandalizaba un poco de que su amigo Knebel quisiera escribir sobre Lucrecia sin ayudarse de una cantidad de documentos, de fichas, de materiales. El tenía buen cuidado de obrar de muy diferente manera, guardándose mucho de escribir sin tener al alcance de la mano «refe-

rencias, extractos, noticias». Tenía la sabiduría de pensar que el escritor no debe descuidar el aspecto mecánico de su tarea, y había formado una a manera de estrategia de la composición. Sabiendo que la inspiración poética era intermitente en su naturaleza, había adoptado un método de trabajo que tenía en cuenta esa discontinuidad esencial. La obra en el telar era distribuida previamente en capítulos, divisiones, subdivisiones, lo cual le permitía avanzar a su momento y a su guisa en la redacción de tal parte o de tal otra, utilizar el lugar elegido para aplicar los materiales acumulados durante decenas de años. Los cuadros estaban dispuestos; no quedaba más que rellenar los «blancos». El dispositivo de espera permitía administrar los caprichos de la Musa.

Nos ha confiado muchos detalles sobre esta materialización de la tarea, que, según él, proporcionaba al escritor una ayuda preciosa. Tenía por importantes aliados las tijeras y el bote de goma, siempre a mano en su mesa de trabajo, que le permitían evitar cortes y tachaduras que deshonran las páginas. Cuando, al releer un manuscrito, no encontraba algo a su gusto, cortaba cuidadosamente el trozo de papel donde estaba el pasaje que quería hacer desaparecer, y un papel de las dimensiones exactas del cortado venía a cubrir las líneas suprimidas, con lo cual se tenía la ventaja de que quedaba el texto condenado dispuesto a admitir al texto nuevo.

* * *

La paciencia entraba por mucho en su método de trabajo. El mismo ha dicho que el hombre no tenía a su disposición para alcanzar sus fines más que dos caminos: el de la violencia o el de la continuidad en el esfuerzo. El elegía deliberadamente el segundo, pues creía más en la eficacia de las humildes tareas acumuladas que en la presión rápida sobre las cosas. Esta sumisión a la humildad del trabajo de cada día debía, según el escritor, llevarse hasta la esclavitud voluntaria y hasta una especie de ceguera en la puntualidad. Así expresa su pensamiento, dándole un tono paradójico, cuando escribe: «Si mi tarea fuera vacilar y volver a lle-

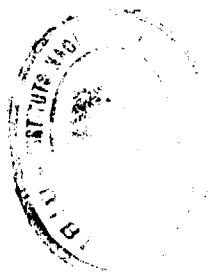
nar un reloj de arena, me dedicaría a ella con una paciencia inagotable y una conciencia meticulosa.» Regularidad del hombre en su tarea, fidelidad de la naturaleza a sus ritmos. La alternancia puntual de las estaciones, la vuelta a fecha fija de los mismos aspectos de la faz de la tierra, es, piensa él, una de las fuentes profundas de la felicidad humana, de esa especie de quietud pacífica que expresa por una de sus palabras favoritas, la palabra «Behagen». La lasitud, la impaciencia ante el retorno inmutable de las estaciones, es signo, en el hombre, de una alteración del sentido mismo de la vida: aquel ser a quien la inmutabilidad de la naturaleza le irrita en lugar de aplacarle, está maduro para el suicidio.

* * *

En este gusto por el orden, por la regularidad, por la acumulación, hay un rasgo burgués; rasgo que el mismo Goethe ha reconocido sin dificultad. La palabra «burgués» no era a sus ojos ninguna ofensa. Lejos de ver una antinomia entre el don poético y las virtudes burguesas, esas virtudes que nos aparecen doradas por una bella luz de estío en *Hermann y Dorotea*, escribe sin dudar que en el curso de los siglos «todos los grandes artistas y todos los grandes poetas han nacido de entre las clases medias».

En Carlsbad—escribe—, alguien dijo de mí que yo era un poeta ordenado y calmoso, queriendo indicar sin duda que hasta en la creación poética yo era un hombre burguesamente razonable. Unos han visto en esto un elogio y otros una crítica. Por mi parte, nada puedo decir, porque esa afirmación expresa justamente lo que constituye mi yo, y en esto el juicio tiene que venir de los demás.»

Ese término de «burgués» para caracterizar su temperamento lo encontramos en otros sitios, y esta vez por la pluma de un alemán a quien su propia naturaleza sitúa como antípoda de Goethe: se trata de Novalis. En un pasaje muy notable, el poeta del claroscuro señala el alejamiento, la especie de horror que le causa el Wilhelm Meister; su limpieza, su claridad de líneas. Ve allí



«la muerte del romanticismo, de la poesía, de la naturaleza, de lo maravilloso». Toda la novela se desarrolla en el plano de la actividad material del hombre, en el plano de lo «económico». El misticismo ha desaparecido. La novela no es más que «una historia burguesa y casera poetizada». «Goethe es un poeta esencialmente práctico. Es en sus escritos lo que los ingleses en sus manufacturas: bello, cómodo, duradero».

«Confortable» es la palabra que no puede evitar Novalis cuando habla de Goethe, cuya obra poética no la estima más que por su «acabado», por ser «confortable» en su conjunto, mientras que él (Novalis) se complace en todo lo contrario: en lo inacabado, lo indefinido, la prolongación interior. Goethe le aparece como el poeta de los seres humanos medios, elevando lo cotidiano a la poesía, apoderándose de lo insignificante y haciéndolo brillar por la calidad literaria que le confiere.

Novalis se acerca en esto al juicio formado por un compañero de juventud de Goethe, que ejerció sobre él gran influencia por la justeza de su espíritu. Merck opinaba sobre el genio de su amigo algo que siempre se grabó en él: «Tu tendencia es la de poetizar lo real, mientras que otros buscan realizar lo poético, lo cual no conduce más que a hacer tonterías.»

* * *

Goethe era «burgués» quizá en otro sentido menos literario, mas «literal». Por ejemplo, en lo que se refiere a sus honorarios de autor. Siguiendo, por otra parte, a un gran número de poetas, y de los más grandes, en los que el genio iba emparejado a la administración, Goethe, en la defensa de sus intereses, en sus contratos con sus editores, veía las cosas de muy cerca. Su punto de vista no era, ciertamente, el de Sirius.

Gustaba de lo que él llamaba una «existencia un poco larga» y confortable, y tenía ya en Weimar cuatro sirvientes. Este tren de vida confortable no podía permitírselo sólo con la asignación que le pasaba puntualmente el duque Carlos Augusto. Era nece-

sario acudir a otros recursos: la lotería, por ejemplo, a la que jugaba siempre, y, sobre todo, a los honorarios de los editores. *Hermann y Dorotea*, publicado por la casa Vieweg, le proporcionó mil thalers de oro; suma inusitada para la época y que a sus contemporáneos Humboldt y Schiller les pareció «monstruosa».

Se muestra más y más exigente a medida que se asegura su principado literario. Hasta tal punto era así, que Schiller se cree en el deber de advertir a su compatriota Cotta contra la enormidad de las pretensiones de Goethe. Espectáculo paradójico: un poeta defiende los intereses de un editor contra otro poeta que es su amigo.

* * *

¿Hemos dado a lo largo de estas líneas una idea de la disciplina que se impuso Goethe? Esta vida, que se representa tan falsamente como desarrollada sin esfuerzo, en la facilidad, avanzando como un navío con el velamen hinchado a favor de los dioses, fué en realidad una larga lucha, una lucha que comenzó pronto. Las primeras anotaciones de su «Diario» nos permiten darnos una idea de su inflexibilidad de combatiente. El 25 de julio de 1779: «Luchó contra el ángel desconocido, a riesgo de desarticularme; nadie conoce los enemigos que tengo que vencer para producir^o lo poco que produzco.» Quince años más tarde: «Cuán poco orden y cuán poca continuidad hay en mi acción, en mi pensamiento, en mi creación poética. Cuán pocos días he aprovechado verdaderamente. Que Dios se digne concederme su ayuda, darme bastante luz para que no sea yo mi propio obstáculo en mi camino.» Al año siguiente, el 31 de marzo, estas líneas latinas: «Nemo coronatur nisi qui certaverit ante.»

Podríamos multiplicar las citas. Es destino de algunos hombres ser señalados por un epíteto que falsea sus rasgos al simplificarlos. Ninguna ha contribuido a falsear más la faz de Goethe que el epíteto-clisé de olímpico.