GOETHE, EL TESTIGO

En el verano de 1832, poco después de la muerte de Goethe, Rahel Varnhagen escribe en su diario: «Dulces como lluvia de mayo son los besos de los niños. Aroma de rosas, cantos de ruiseñor, torbellino de alondras. Goethe no los oirá ya nunca. Falta un gran testigo».

¿Testigo, ese tercero ajeno al pleito que declara sobre lo que no le concierne? ¿O testigo: testículo? Testificar, engendrar. *Zeugen, erzeugen.* Se engendra efectivamente y simbólicamente. Cuando una mirada —por ejemplo: la de Goethe— recorre las cosas, superponiéndoles un velo de símbolos, el testimonio es fecundación.

En 1950, Gottfried Benn decía en *Doppelleben:* «De Homero a Goethe hay una hora. De Goethe a nosotros, veinticuatro horas de cambios y experiencias en que sólo existen las cosas que legalizó». Lapidario Benn. Pero dado que se trata de una conmemoración mortuoria, queda esta lápida para los aficionados a la arquitectura fúnebre.

La naturaleza

En carta a Goethe, Schiller discurre el 23 de agosto de 1794 que la filosofía goetheana se funda en el intento de descubrir la «oculta técnica» de la naturaleza, ya que el hombre mismo está constituido por elementos naturales. El todo es rico en diversidades y posee una unidad. Su reconocimiento es la belleza.

Goethe, de algún modo, corrobora esta temprana observación en 1819, cuando muere Jacobi, definiendo, a su vez: «Jacobi tenía en el pensamiento el espíritu; yo, la naturaleza. Nos separaba algo que habría debido unirnos».

La filosofía goetheana de la naturaleza gira en torno este eje: la naturaleza de esa criatura antinatural que es el hombre y la necesidad de reconciliar esta oposición después de vivirla, pues, según la dialéctica, no se supera el opositor sino atravesándolo.

Para ello conviene empezar acatando a la propia naturaleza, esa

suerte de legisladora universal bajo cuyos códigos viven, bien que mal, los dioses y los hombres. Estos, en actitud antifísica, construyendo sus propios códigos, como si prescindieran, en el acto de legislar, de la jurisperita que está al fondo. «Los hombres han legislado sobre sí mismos sin saber sobre qué legislaban, pero la naturaleza ha ordenado a todos los dioses.»

Legislar sin saber sobre qué remite a dos grandes descubrimientos del siglo XIX: la astucia de la historia de Hegel y el inconsciente freudiano. Pero volvamos a Goethe y olvidemos su familia. O sea, volvamos a Galileo: como el italiano, Wilhelm Meister ve la naturaleza como un libro (¿cerrado o abierto?, ¿entrecerrado o velado?: suele ser el destino de todos los códigos): «La naturaleza sólo tiene un texto y no hace falta arrastrarse en torno de él garrapateando». Meister está incitando a la correcta lectura, a la directa. Bien, pero ¿cuál es la clave de dicha lectura? El alfabeto de la naturaleza —sigue Wilhelm Goethe— no es amplio, como las babélicas construcciones de los hombres. Es estricto, estrecho. Pero de nuevo, ¿cuál es la anchura de esta estrechez? Para medirla, el hombre sólo cuenta con las pautas que extrae de sí mismo, de su finitud, de su escala. Es decir: con lo concebible. Pero ya es algo. Sea en el conocimiento de la ciencia o en el reconocimiento del arte, no se trata, para Goethe, de una comunión mística con la naturaleza, sino de un intento de pautarla —prescindiendo de si es finita o infinita— en un ejercicio de catastro que tiene la medida del hombre.

(Digresión: ¿qué *medida* tendría esta medida si lo medido no tuviera fin?)

El acercamiento del hombre a la naturaleza no es inocente. Mal podría serlo si proviene de la expulsión del Paraíso perdido. Este consistía precisamente en la unidad indiferenciada con lo natural, y recuperar el uno es recuperar la otra, y viceversa.

El acercamiento sin inocencia es el sueño (¿delirio?) de Prometeo, el fragmentario héroe goethiano: la fundación del Reino del Hombre, máximo exponente del señorío sobre la naturaleza, la antifisis. El hombre renuncia o repudia su naturalidad «natural» y se convierte en naturaleza de sí mismo, o sea: en historia.

Esta tensión hombre-naturaleza empalidece las plácidas luces de la Ilustración. La naturaleza suele rebelarse y clamar por sus fueros en la enfermedad del cuerpo o del todo humano (la cultura es patológica, y de nuevo Freud nos dirá algo acerca de lo inconfortable que es ser culto). Se impone —y se ensaya constantemente en la segunda mitad del XVIII, en la que alienta el joven Goethe— una reconciliación con la naturaleza, un naturalimo esbozado por el hombre, campeón del antinaturalismo.

Se vuelve a la naturaleza en la ciencia popular o «natural», en la moral natural, en un enésimo derecho natural, en la educación natural de Rousseau o de Basedow, en una suerte de naturalismo sexual y hasta en un naturalismo epistolar. Si para Rousseau la naturaleza es el mito de los orígenes (que puede ser la meta de la historia), para Hamann es una ocasión para librarse de los frenos y ataduras de la razón, y para Herder, una entrega a la naturaleza obedeciendo a su legalidad. Para Goethe, a su vez, la reconciliación pasa por el estudio de esta legalidad a través de las ciencias naturales. «Toda comodidad en la vida está fundada en un mesurado retorno de las cosas exteriores. El ciclo del día y la noche, de las estaciones, de las flores y los frutos, y todo lo que transcurre ante nosotros de época en época, todo aquello de que podemos y debemos gozar, son las auténticas líneas de fuerza de la vida terrenal.» Todo aquello de lo que debemos gozar porque podemos, porque está en nuestras facultades *naturales*, y que no tiene límites previos.

Antes que sus bisnietos Adorno y Horkheimer, Goethe advierte la tragedia de la Ilustración, que habla por boca del cirujano en *Wanderjahre* (3, 3): el hombre se autoexcluye de la naturaleza y la desdeña en nombre de la razón para construir un mundo humano, el orden social, y este mundo se puebla de castillos fuertes y de cadalsos donde se encierra y ejecuta a los delincuentes y se defiende la propiedad de los plácidos burgueses. Es decir: el dominio de la naturaleza lleva a un ensanchamiento del dominio a secas, o sea, del poder que unos hombres ejercitan sobre otros.

La superación de estas tensiones está, para el buen cirujano, en el orden simbólico: volver al culto de Esculapio, dios de las curaciones. Y mientras tanto seguir con el escalpelo investigando la realidad física (natural, de nuevo) del hombre para ir configurando su identidad profunda. Identidad sin fondo, entonces infinita, como el seno de la naturaleza. Pero ¿qué certeza de finitud tiene cualquier busca humana?

El hombre es la instancia de la naturaleza en que ésta alcanza su autoconciencia. Es decir: que esa criatura antinatural lo es por naturaleza. Así de simple. O, como quiere Thomas Mann, el espíritu no es desdén por lo natural, sino ennoblecimiento (elevación, estetización, ocio) de lo natural. No el malestar en la cultura, sino la cultura como salud, admitiendo con Spinoza que toda existencia es plena (perfecta, si se quiere) y necesaria. También es un regreso a Esculapio, esta vez de la mano de Freud. Parece tener razón Benn, nuestro lapidario amigo, quien vería en Goethe a un antepasado del psicoanálisis.

Las penurias que acarrea la naturaleza pueden calmarse con una filosofía de la naturaleza. No es el caso de Goethe. Tempranamente —lo confiesa en sus memorias— sintió que los límites del filosofar —del filosofar ilustrado, es de suponer— llevaban a un escepticismo radical. El saber pleno, que sólo aportan el arte y la religión, torna innecesaria la filosofía: Goethe, en plena era de los sistemas, jamás escribirá un tratado filosófico, en tanto, tal vez, no haya hecho más que filosofar, es decir, tratar de saber en la alegría y en la tristeza. Pero advirtámoslo, filosofar como un poeta, o sea, haciendo líricamente pie en lo que carece de cimiento y suelo *(grundlos, bodenlos).*

Esto, como todo, tiene su historia. Y como todo lo goetheano, viene de una señora sabia y mayor. Se llamaba Suzanna Katharina von Klettenberg, y vivió entre 1723 y 1774.

En 1768, mientras él convalece de sus pulmones y se aleja de los disturbios estudiantiles de Leipzig, la Klettenberg lo instruye en materias religiosas. Equilibra la vacilante religiosidad del muchacho; le enseña, a la vez, química y alquimia (Goethe comprenderá que aquélla supone a ésta y es su superación dialéctica).

El texto central de este aprendizaje es la *Opus mago-cabbalisticum,* de Georg Welling (1735, segunda edición de 1760), obra tardía de la pansofía barroca donde se explica la natural unidad del mundo y el proceso de su salvación: lo que merece ser salvado es sacro, y todo el mundo lo es; el conocimiento de Dios y de la naturaleza son la misma cosa.

En la cosmogonía wellingiana, la sal, el azufre y el mercurio, unidos mágicamente por la luz-agua celestial *(Aesch-majim),* son los elementos. La sal domina en la primera época; el azufre, en la segunda (que termina consumida por el fuego), y el mercurio, en la tercera, tiempo de restauración. Totalidad, esencial unidad de todas las cosas, sobremanera del alma y el cuerpo, remiten a una larga tradición filosófica: los neoplatónicos alejandrinos; Plotino; los gnósticos; el cristianismo primitivo; la mitología egipcia y griega; los textos de Horapolo o Hermes Trismegisto (a quien se atribuye la *Tabula Smaragdina* y la *Hyeroglyphica);* la mística alemana de la alta Edad Media; los neoplatónicos renacentistas de la Academia florentina (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola); los escritos rosacruces; Jakob Boehme; la pansofía de Paracelso, y los libros pansóficos del barroco: Johann Andreae, Johann Baptist von Helmont y George Starkey (siglo XVII), seguidores de Basilio Valentino (siglo XV). El último eslabón de la cadena pansófica es la *Aurea Catena Homeri* o *Annulus Platonis* (primera edición: Frankfurt, 1723), atribuida a Anton Joseph Kirchwerger (muerto en 1746). La antítesis luz-materia (Pro-

clo, Gemisthos Plethon) se resuelve en la esencial unidad de todas las cosas.

De este haz de lecturas importan dos consecuencias:

— La salida de Goethe de la alquimia hacia la química, cuando cae en sus manos Herman Boerhave (1668-1738), autor de *Institutiones et experimenta chemiae* (París, 1724) y *Aphorismi de cognoscendis et curandis morbis in usum doctrinae domesticae digesti* (1709).

— La primera aparición de Mefistófeles, el héroe dialéctico del primer *Fausto*. En efecto, Welling explica que, en el comienzo, había un mundo exclusivamente luminoso, creado por Dios, en cuyo centro habitaba Lucifer, la criatura por excelencia, rodeado por los Espíritus, reflejos del Ser Divino. Lucifer, imitando a Dios, quiso crear su propio mundo de luz, y dio origen a un espacio de tiniebla y pesadez, materia con la que Dios formó el sistema solar. Adán, destinado a regir la tierra, hecho a imagen de Dios y de Lucifer, se apartó de sus mandamientos. La historia empieza con esta desobediencia, que será vengada por Dios al final del tiempo, por medio del fuego y el restablecimiento de la luz ingrávida del principio, y de los lugares de Lucifer y Adán.

El *corpus* antedicho fue releído por Goethe siguiendo la *Historia critica philosophiae,* de Brucker, y la *Historia de la nueva filosofía,* de Johann Gottlieb Buhle (1809): la unidad de los contrarios, la necesidad de las tensiones entre ellos, la estructura triádica de los procesos, la identidad entre el comienzo y el fin, que son lo mismo y algo distinto, ya que éste es la síntesis de la historia intermedia (Adán restaurado no es idéntico a Adán primitivo), son categorías dialécticas que intentarán «atravesar» y superar, formulándola en términos profanos, la concepción de sesgo místico ya sintetizada.

En la variante goetheana de Welling, la Trinidad del cristianismo se transforma en una estructura de cuatro (como letras se dice tiene el nombre de Dios): Dios Padre, que existe desde siempre; el Hijo, que aparece en determinado momento de la historia; el Espíritu Santo, y Lucifer, que cierra simétricamente el ciclo, versión negativa y equivalente de Dios Padre (como no lo son los otros dos).

Para que ocurra la Salvación, Dios necesita de la Caída, y la puesta en escena de esta historia es la Historia. Sólo una criatura privilegiada, como Lucifer (Primero de los Espíritus), puede encargarse de tamaña empresa, ser la imperfección que colma la perfección, dinamizándola. El Espíritu, que es condensación, necesita de la Materia, que es extensión, pesadez, fuerza, oscuridad, para existir. Descartes y Spinoza ya habían dicho algo similar.

Este espacio puede eclectizarse y Goethe lo hace, rescatando lo reli-

gioso por encima de las religiones, siendo aquél la tentativa de superar lo mensurable, lo limitado, lo finito. Esta categoría de superación es Dios y su busca constante por los hombres muestra la necesidad (y, por lo mismo, goetheaneamente, el deber) de lo religioso en el hombre.

La fórmula puede hallarse en carta de Goethe a Knebel (8 de abril de 1812): «Espíritu y materia, alma y cuerpo, pensamiento y extensión, o... voluntad y movimiento, fueron, son y serán los necesarios ingredientes dobles del universo: ambos con los mismos derechos a existir; ambos, conjuntamente, representantes de Dios. Así deben ser considerados, y quien no sea capaz de asimilar esta representación debe renunciar por completo al pensamiento y dedicarse a los vulgares éxitos del mundo».

Esta es la base del eclecticismo o liberalismo religioso goetheano, respetuoso de todas las manifestaciones de la piedad, que encierra, no obstante, en algún código. En dos, al menos. Uno ordena las religiones en un par de categorías: las que conciben lo sagrado como algo amorfo que habita en nosotros y en nuestro alrededor, y las que reconocen y adoran la divinidad en su forma más bella (todo el resto es, para Goethe, idolatría). A su vez, en *Wanderjahre,* las religiones se agrupan en tres niveles:

— el filosófico: adorar lo que está sobre nosotros, siendo misión del sabio elevar al inferior y elevarse a lo superior;
— el pagano: reverencia del hombre por sí mismo y el mundo;
— el cristiano: reverencia por lo inferior, o sea, el pecado, pues pecar es un modo de llegar a la santidad y no un obstáculo para alcanzarla.

Coherente con esto es la visión goetheana del cristianismo, motivo de sus polémicas con el fisiognomista Lavater: Goethe sólo acepta a Cristo como un símbolo: todos y cualquiera somos Cristo; éste es la humanidad, aunque no haya existido efectivamente. Para Lavater, en cambio, no aceptar a Cristo como ser evemérico e histórico (y, por tanto, al cristianismo como religión revelada y positiva) equivalía a ateísmo.

Goethe replica (de nuevo: desde Spinoza y los pietistas alemanes): esto no sólo no es ateísmo, sino que es algo *cristianísimo.* La prueba de la existencia de Dios es que Dios es la existencia (cf. su amigo Fritz Jacobi, que Goethe considera un hermano espiritual o electivo, según carta del 9 de junio de 1785). De otra manera, si Dios no lo fuera todo, sería una cosa singular, de extensión variable, y no la infinitud donde todo se disuelve, según se sabe de Dios.

Es ésta una de las tantas deudas de Goethe a Spinoza, el autor que, confesadamente, más ha influido sobre él, junto a Linneo y Shakespeare (carta a Zelter, 7 de noviembre de 1816, y anotación de Eckermann,

28 de febrero de 1831). Spinoziana es la teoría de los colores, que trata de aplicar categorías matemáticas a la ética y a la teoría de la visión. Lo mismo, su concepción del genio como el sujeto que ama a Dios (la totalidad) y es amado por El (por ella), conectándose con el todo y titanizándose (cf. Spinoza: *Ethica,* V, 19).

Si se buscara, más atrás del pietismo, qué raíz cristiana tiene esta postura, se llegaría al pelagianismo. El mal y el pecado están en la naturaleza humana por obra de Dios, lo mismo que la Gracia, y esta oposición dinamiza la historia de la salvación desde antes del primer hombre. El hombre no recibe pasivamente la Gracia, pues el pecado original no deteriora totalmente sus posibilidades de salvación.

El pelagianismo, opuesto a San Agustín, propone la salvación por las obras y funda una moral de la actividad y del trabajo, muy familiar a cierto protestantismo y a la ética laboriosa de la burguesía dieciochesca, que trataba de hallar una nueva religiosidad al margen de las religiones institucionales. Goethe la comparte, como puede verse en la fascinación que le producen los héroes atrevidos que desafían la ley para redimirse por las obras (Prometeo, Ixión, Tántalo, Sísifo). Son los santos del panteísmo goetheano. En cambio, hay cierto rechazo por el culto al titán, que es como el politeísmo degradado por la locura, lo mismo que el demonio (a quien no conviene confundir con Mefistófeles, el espíritu que todo lo niega), que sería el monoteísmo enloquecido.

Tal religiosidad lo desmarca del materialismo francés (por ejemplo, el de Holbach en *Système de la nature,* 1770, segunda edición londinense de 1781), al cual define como «esa triste y atea seminoche». Rechaza la eternidad de la materia, que se mueve a sí misma sin principio ni fin. Es como si ignorara la verdadera naturaleza, que no es simplemente la que aparece ante nuestros ojos, sino una jerarquía de órdenes, donde actúan sus sentidos y estructuras.

En el otro extremo, Goethe está contra las religiones antropomórficas, que adoran la parcialidad como el todo, y de la creencia en milagros, que considera contraria a la manifestación de Dios en la naturaleza. Dios es Dios porque establece y respeta las leyes naturales, no porque las viola con el prodigio. Así concilia el escritor maduro su mentalidad con las vivencias infantiles, donde a la liturgia pomposa que impresionaba su sensibilidad ya teatralera, se mezclaba el culto por los héroes homéricos y los misterios que prometían los libros de viajes. Todo texto producido en estado de gracia es sagrado, sean los proverbios de Salomón, los cantos de Orfeo y Hesíodo o los diálogos socráticos, tanto más interesantes para él que las agudezas de Platón y Aristóteles.

Más cerca de su tiempo, habría que alinear a Goethe en el eclecticismo religioso burgués del XVIII, que implica, a partir del pietismo (re-

ligión de la interioridad, no demasiado lejana del erasmismo), intentos como los filadelfos, los *Herrnhütter* y la propia masonería simbólica, a la cual Goethe perteneció. Unas religiones con libertad para elegir la comunicación con lo sagrado, y al margen de los cleros establecidos.

En su vejez, Goethe soñará con fundar una secta ecléctica, los *Hypsistarios,* que reuniera a paganos, cristianos y judíos, y lograra obtener lo mejor de cada uno de ellos en una especie de síntesis plena. «Nadie está defendido contra el sentimiento religioso», le escribe a Sulpiz Boisseré el 22 de marzo de 1830. Incapaz de organizar una iglesia y arrastrar prosélitos, tal vez Goethe quería realizar, con tintes propios, el ideal pedagógico de la Ilustración: la secta de los mejores como maestros de la humanidad.

Si lo religioso en Goethe viene, sobre todo, de Spinoza, su panteísmo se desconecta del panteísmo pagano, aunque tantas veces, en su tiempo y luego, se lo haya definido como tal. Ello no impidió a los románticos adherir, en parte, a este aspecto de Goethe, en un intento de restaurar el antiguo panteísmo germánico e impregnando con él un nuevo cristianismo medieval, populista y supersticioso. Tratando de rescatar el proyecto para una filosofía más racional, Schelling (en *Zeitschrift für spekulative Physik,* 1801) volverá a Spinoza a través de Goethe: naturaleza y pensamiento, materia y espíritu, se identifican en términos absolutos, restaurándose la categoría spinoziana del Dios-Todo-Mundo. El Absoluto, que preocupa a Schelling en el centro del filosofar romántico, no es Ideal ni Real, sino la identidad conjunta de ambos.

En el seno de la religiosidad goetheana, indivisa en cuanto a que toda la vida, suerte de vestido de la divinidad, es sagrada, lo sagrado como tal sería ese todo visto desde Dios-conciencia, en tanto lo profano sería visto desde el hombre-conciencia. Las dos orillas de ese océano que es Dios-Padre (Freud también identificará el sentimiento religioso como oceánico, recurriendo a la imagen del retorno al adualismo madre-hijo). Ante la inaprensible naturaleza divina, la vida humana es una comedia: la *Divina Comedia* dantesca. La constante presencia de lo teatral en Goethe señala este escenario. Giordano Bruno, acaso también habría aceptado ese continuo divino como lo único existente, y al hombre como una ilusión óptica de la divinidad, que se mira a sí misma en el otro.

Con todo, la impregnación cristiana, recibida en el ambiente natal, hostiga a Goethe y crea tensiones que hacen de su panteísmo una proclamación serena y una realidad dramática. La criatura ante un Dios ajeno al mundo, perfecto antes de la creación y juez de los actos, conforme a un código moral preestablecido, opone a Mefistófeles la figura de Valentín, y a Wilhelm Meister, la del arpista vagabundo.

De algún modo cristiana es también una categoría central en el pen-

samiento goetheano: la renuncia *(Entsagung)*. Tanto que todo Goethe, como observaba Eugenio d'Ors, podría aprisionarse en el simbolismo emergente de la experiencia y la moral de la renuncia.

Este simbolismo vuelve a arraigar en Spinoza. Renunciar, resignar, dimitir: admitir lo finito de la vida individual y encontrar en tal desistimiento la alegría y la plenitud. El hombre se define como el animal capaz de renuncia y ella funda un *ethos* y hace de la vida un destino: su término es la muerte, y su señal, la resignación.

Wanderjahre (prefiero la equivalencia *años de vagabundeo* a *años de peregrinaje* o *de viaje)* se llama también *Los renunciantes*. Los maestros seleccionados en los años del aprendizaje han llegado a las cumbres, paisaje desolado, brumoso, interrumpido por ruinas góticas (la Alemania del pasado) o risueños palacetes rococós (la Alemania del presente). Alzarse sobre la vida de «allá abajo», ver más lejos que los otros, instruir a los neófitos, implica la renuncia a esa vida corriente del mundo vulgar, pueril y discipular. La misma dialéctica montaña-llano, que Thomas Mann revivirá en *La montaña mágica*. La vida de los renunciantes se ha convertido en símbolo, y éste es lo que queda de una cosa cuando de ella no queda nada.

Renunciar es sustituir y disponerse: desplazar las cosas y poner en su lugar unos símbolos en provecho de los otros (por eso los renunciantes son maestros). «Nuestra vida, tanto física como social, moral, hábitos, astucia mundana, filosofía, religión y hasta los eventos casuales, todo nos llama al deber de renunciar.»

La aplicación estética de este simbolismo dimitente es advertida pronto por Goethe en carta a Schiller (16 de agosto de 1797): las tensiones entre una poética realista (o sea: de lo empírico) y otra idealista (o sea: del ideal ético) se concilian en una poética del símbolo, con su saber ordenado u orden sabio *(gewisse Reihe),* punto de unión entre lo único y lo total, lugar desde donde el poeta da su saber a los hombres, que se torna *el* saber. En Frankfurt —ejemplifica Goethe—, lo empírico era su casa, la plaza, los mercados; simbólicamente, todo esto es el sistema de la cultura burguesa patriarcal. El símbolo es el lado no sensible de la realidad, su garantía de eternidad, pues estamos en esta tierra «para hacer intransitorio lo transitorio». Como el héroe clásico, el poeta derrota a la hidra de mil cabezas (la realidad empírica) y entrega a los hombres un talismán (el símobolo hecho poema). «He allí la verdadera simbólica, en que lo peculiar representa a lo general, no como un sueño o una sombra, sino como algo viviente y visible: la manifestación de lo no investigable.» Dicho con otro aforismo goetheano: investigar lo investigable y adorar lo no investigable.

Directa consecuencia de la categoría de la renuncia es la dialéctica, constante en Goethe, entre *Sinn* y *Tat*, palabras difíciles de traducir, dado que *Sinn* vale por sentido (en todos los sentidos castellanos) y también por espíritu o idea. *Tat* es hecho, pero también hazaña. Con el arbitrio que el lector me reconoce, traduzco: *Símbolo* y *Acción*.

Puede verse en la antinomia un aspecto de la moral social. Nada mejor que repetir a Schiller en el aforismo que Cecilia Böhl de Faber traduce (o atribuye) así: «Los seres vulgares brillan por lo que hacen. Los nobles, por lo que son».

(Digresión: ni Goethe ni Schiller eran nobles de cuna, por tanto, no tenían más remedio que brillar por lo que hacían.)

Si el noble es simbólico, todo él inherencia, inactividad, improductividad ejemplar, contemplación, ocio estetizante, espectación de la vida, el burgués debe ser lo opuesto y complementario: trascendencia, acción, trabajo, efectividad, intervención en el mundo exterior, utilidad, protagonismo. Este par está acabadamente tratado en *Los años de aprendizaje*. La oposición burgués-artista trata de copiar, sublimándola, la oposición burgués-noble (los personajes representativos son Werner, el burgués, y Wilhelm Meister, el artista). El burgués debe demostrar su talento, en tanto al noble se le da por supuesto. Cuando un noble habla con un burgués no le dice: «¿Qué eres?», sino: «¿Qué tienes? ¿Qué designios, qué conocimientos, qué facultades, qué patrimonio?» El noble da y parece. El burgués no da, pero es, y cuando quiere parecer, resulta ridículo y de mal gusto (cursi: quiere y no puede ser noble). La nobleza es un teatro viviente, pero un burgués sólo puede parecer aristócrata en un escenario teatral. Por el arte, no obstante, el burgués se puede convertir en noble: dador, proveedor, protector. Como el contemplador kantiano, puede ver el mundo sin que le nublen la vista el deseo y el interés. Por eso hay un vínculo esencial entre arte y nobleza. Y los resultados: la imagen del noble, la obra de arte, son igualmente paradigmáticos para la humanidad.

Símbolo y acción se oponen, pero se necesitan, como contradictores dialécticos que son. Fausto, el viejo sabio inoperante, necesita de Mefistófeles, el espíritu que niega todo lo existente, metiéndose en todas partes, desde la cocina de las brujas hasta los pasillos del Cielo. Eduardo necesita del Capitán (en *Wahlverwandschaften*): el propietario solitario y recoleto necesita del militar que viene de la guerra (y viceversa: el hombre de acción precisa retirarse en casa de Eduardo, aunque, curiosamente, Goethe elija el nombre de *Hauptmann*, «capitán», que puede significar «hombre capital» u «hombre de la cabeza», lo que sugiere in-

telecto y meditación, en vez de actividad). Wilhelm Meister-barón Jarno, Tasso-Antonio, Ifigenia-Orestes, son otros tantos pares goetheanos que indican la oposición complementaria que lucha por reconciliarse.

«Pensar y actuar, actuar y pensar, he allí la suma de toda sabiduría: todos la conocen y ejercitan, pero no todos la consideran. Deben ser como el movimiento constante de la respiración en la vida: aspirar, expirar. Como la pregunta y la respuesta: no pueden existir la una sin la otra. Quien quisiera susurrar una norma en el oído de un recién nacido, debería someter el genio del entendimiento humano a ésta: probar el pensamiento con la acción, y la acción con el pensamiento. No podría equivocarse, como se equivoca, quien busca el camino correcto en lo ya recorrido.» He aquí la sabiduría de un renunciante. Y hela también aquí: «¿Cómo podemos aprender a conocernos? No por medio de la meditación, sino de la acción. Intenta cumplir con tu deber y sabrás lo que te pasa» (aquí, en verdad, cambia el léxico: *Sinn/Tat* se reemplaza por *Betrachtung/Handeln).*

E insiste Meister, ahora aforístico: «Toda clase de dudas sólo puede superarse a través de realizaciones. El primer carácter del hombre es ser activo. Allí donde estés y permanezcas, haz cuanto puedas». El aire de familia con Helvetius («Por el error puede avanzar el hombre») y con Hegel («La verdad supone el error, del cual es la crítica») son evidentes.

En este tema, como en el del panteísmo y sus implicancias morales, Goethe no es terso ni monolítico. Siempre a la acción que no piensa, se opone el pensamiento que no actúa, propio del «alma bella» que encarnan los héroes fallidos del tipo de Werther, cuyo discurso es su única realidad, y que sólo son el eco de su discurso.

Estas consideraciones son un buen prólogo a una posible filosofía goetheana de la historia. Junto dos aforismos: «Todo lo inteligible ya ha sido pensado. Sólo se puede intentar pensarlo de nuevo». Y las palabras de Egmont, que evoca el ligero carro de la vida llevado por los solares caballos del tiempo, y que «¿quién sabe adónde va?», pues «apenas se recuerda de dónde viene».

Las figuras sugieren una reticente fe en la historia. Se puede volver a pensar (y diferir de lo pensado), y aquí hay un cambio, pero cambio periférico al asunto del pensamiento: éste ya está delimitado, digamos, por los *clásicos.* En cuanto al carro de la vida, si bien se entiende que va por un camino de tiempo, no se lo ve disparado en ninguna dirección, sino más bien llevado por el mecanismo natural de la totalidad, regida por leyes de carácter social.

La totalidad en la que cree Goethe viene de los libros de Spinoza y de las conversaciones con Hegel. Las variantes a esa totalidad, registradas en el tiempo, atañen al mundo de la técnica. El carro de la vida

se convierte en automóvil o en Jumbo-Jet. No es ironía: Goethe llegó a vivir la era del ferrocarril y pensó que este artefacto iba a tener un efecto político unificador en Alemania.

Goethe, en cambio, no creía en el progreso moral del hombre, tópico de tantos ardientes progresistas del XVIII. Lo cual no le impedía ocuparse de canales de riego, cobro de portazgos y tejedurías de algodón. Pero sin mucha fe en el mejoramiento de la eticidad humana, salvo en cuanto al arte, que progresaba en su espacio, mientras alentaba en la sociedad algún modo de sentimiento religioso. De otra manera, sólo hay extenuación y cansancio, imitación y repetición.

Como Vico, se apunta a la teoría de los ciclos, tan naturalista si se quiere (y tan pagana: en la historia cíclica no hay salvación, el tiempo no se dirige a los Nuevos Tiempos que empiezan con la llegada del Salvador). Frente a la reiteración cíclica, la historia debe tomar una actitud científica, si por ciencia se entiende la de la naturaleza: estudiar la ley de los ciclos, como se estudia la recurrencia de los eclipses. No obstante, por aceptar el método genético, Goethe cree en la historicidad: somos nuestro pasado (ya que no nuestro origen, que está fuera de la historia, tal vez antes, tal vez navegando en el espacio exterior de las leyendas). Más: sabemos de nosotros en la medida en que conocemos nuestro pasado, de donde surge la utilidad improrrogable de estudiar la historia.

El ciclo impone que los errores y locuras del pasado se vuelvan a repetir, pero no en la impávida insistencia del eterno retorno, porque el tiempo avanza (avanzaría, tal vez, también solo y hueco, pura temporalidad). El ciclo (la rueda) imprime al movimiento de la historia una estructura de espiral. «Todo es nuevo, pero es siempre la vieja novedad»; podría ser la fórmula del cauto progresismo goetheano. En rigor: la historia no avanza, sino que cambia circunscribiéndose (progresar sería *fortschreiten,* en tanto la palabra goetheana es *umschreiben).* Las experiencias se acumulan en la memoria histórica, y el hombre, si no hacia adelante, al menos va hacia arriba, como trepando la montaña de los sabios renunciantes. Se sube a saltos, según el azar de las rocas oportunas. La espiral asciende y genera un cono, que se afina hacia arriba (de nuevo: como las montañas) y restringe su superficie. Los que llegan alto son, paulatinamente, menos, hasta que el proceso culmina en el vértice del cono, floración de una cultura que se emblematiza en un individuo. En tanto, para Dios todo está como el día primero. Dios no tiene historia, ni lineal, ni espiralada, ni cónica.

Otro matiz de la confianza goetheana en la historia es su creencia en el crecimiento (y progresar es crecer) individual: el hombre es educable porque puede madurar e ir acumulando en síntesis sucesivas sus etapas de madurez. Ejemplo gráfico es la novela educativa, cuyo modelo

es *Lehrjahre*. Más: no se excluye el «deseo soñado» (¿qué hace el deseo, sino soñar, despierto o dormido?) de un futurable de perfección humana, espacio lleno de todas las posibilidades del hombre, desarrolladas por la cultura, por el cultivo de aquellos gérmenes. Esto implica, al menos en proyecto, un trabajo de mejoramiento moral (directamente tomado de Herder).

Con todo, es inevitable la desconfianza, elegante y discreta, de Goethe ante el historicismo, en cierto modo sofocante, que se empezó a desarrollar en el siglo XIX. Desconfianza que viene de esos fugaces momentos en que *ya* se creía Dios y comprendía que la historia no era su negocio. Desconfianza que anuncia a Nietzsche. No es posible considerar a Goethe un progresista dieciochesco, pero cabe admitir que *creía* en la historia, como creían los viejos maestros, que la creían la Vieja Maestra de los hombres. Quien no confía en los efectos moralizantes de doña Clío no puede escribir: «Lo mejor que nos puede dar la historia es la excitación de nuestro entusiasmo».

Es posible aún pensar que para Goethe, la humanidad, como especie y como sistema de posibilidades del hombre, era el sujeto de la historia, un sujeto a menudo ignorante de su calidad (me permito reevocar la astucia de la historia en Hegel, y el inconsciente en Freud). Valen, en este orden, las palabras de Egmont a Fernando de Alba (es un condenado a muerte quien las dice): «Los hombres no están juntos sólo cuando están próximos; también quien está lejos y separado de mí, me vive. Yo te vivo y me he vivido bastante» (más: le habla al hijo de su condenador). Los hombres *nos* vivimos, la humanidad *se* vive en nosotros.

Cuando se ponen en contacto ambas categorías —humanidad e historia—, Goethe acude, una vez entre tantas, a la imagen del velo: «Lo histórico en sí mismo es sólo un leve velo, a través del cual se atisba lo puramente humano», dice en carta a Schiller del 18 de marzo de 1799. Velo que oculta y que deja entrever, que señala el lugar de lo humano: opositor dialéctico, necesario, que hay que atravesar para que el hombre, cualquier hombre, todos los hombres, lleguen a lo humano. Esa es la función de la historia: el encuentro del hombre consigo mismo, Penélope que halla a Ulises tras jornadas de tejido y de destejido.

La tentación contraria (a la humanidad como concepto generalizador de lo humano: todos los hombres somos igualmente la humanidad) aparece, como es de rigor. La obra donde se pone en escena este par (hombre/superhombre) es *Clavijo* (1774). Carlos encarna la moral del superhombre, y ante la deuda de honor de Clavijo, le aconseja no pagarla: «Los hombres extraordinarios lo son solamente en tanto separan sus deberes de los deberes de los hombres ordinarios. Quien

tiene que cumplir con una obra que es una gran totalidad, considerarla, dominarla, no tiene por qué obligarse con pequeñeces ni adquirir vínculos débiles que puedan dañar el todo. Haz como el Creador en la naturaleza y el Rey en el Estado: ¿por qué no deberíamos imitarlos?» Clavijo, el hombre de a pie, contesta: «Soy un pequeño hombre». Terminará pidiendo cristiano perdón al cadáver de Marie, a quien prometió matrimonio y abandonó provocando su muerte.

Complemento de lo anterior (¿o su modelo?) es la filosofía de la ciencia, saber del hombre respecto a su ser-fuera-de-sí, exterioridad pura de sí que sólo puede cuantificarse y categorizarse de modo formal. La ciencia es punto de sutura entre la religión y la historia, donde confluyen, para seguir divergiendo y confluyendo incesantemente, lo intransitorio y lo permanente.

«Las ciencias siempre se alejan, en su conjunto, de la vida; dan un rodeo y éste las conduce de nuevo a la vida, pues son su auténtico compendio; llevan las dos vertientes de la experiencia —la interior y la exterior— a una construcción generalizadora.»

Esto por lo que atañe a la historia. En cuanto a la religión, Goethe intenta lo que tantos en nuestros días, de vuelta de un cientificismo que él conoció en sus albores: reconciliar la fe y el saber, entendiendo que son dos niveles distintos de contacto con el exterior (aun con la interioridad puesta como objeto exterior).

Todo viene de la fe y la fe le es dada al hombre, «baja» de una instancia superior. Tener fe es, simplemente, tener confianza en lo que ocurre y en lo venidero. Se dice, por eso, como cuando uno confía en un banco (que puede estar en el piso de arriba): *deposita su confianza en.* Las facultades del sujeto y hasta sus circunstancias emanan de esta seguridad, sin la cual toda obra mundana sería imposible. Esta confianza se extiende al saber profano: el hombre de ciencia, aunque no crea en nada trascendente, confía en que su labor vale la pena y llegará a alguna parte. Y no sólo tiene fe, sino sentido de lo sagrado, es decir, que cree que hay un espacio en que es válido depositar un esfuerzo destinado a un resultado posterior (que lo trasciende, pues está fuera de él). La fe del científico hasta puede depositarse en la casualidad. Y, si bien no hay una filosofía sistemática de la ciencia en Goethe, hay, tal vez, algo más: el *Tat,* la praxis de un hombre de ciencia, que revolvía huesos y flores en busca de ciertas regularidades.

Ilustración, educación

Se suele oponer la Ilustración alemana al movimiento subsiguiente, llamado *Sturm und Drang,* que ha sido traducido de maneras diversas

y enfadosas, por lo que usamos, simplemente, *Sturm*. Este empieza con Goethe, Herder y Möser, por ejemplo. Goethe sería uno de los opositores a la Ilustración. Creo que es un tópico errado. Los puntos de partida de ambas banderías son los mismos, algunos elementos programáticos, constantes y, por lo tanto, comunes. Simplificando la *Aufklärung* y siguiendo el famoso artículo de Kant, tenemos este miniprograma ilustrado, hecho en torno a la categoría de *educación:*

— El mundo humano es autofundado y corta sus vínculos con la trascendencia.

— El saber actúa en los límites de la pura razón.

— Se concibe la vida a partir de un paradigma evolutivo que va de la niñez a la madurez y de la tutela a la libertad.

— El hombre (hijo en el esquema judeocristiano) toma el rol de Padre y deviene padre de sí mismo, completando el paradigma antes mencionado.

El *Sturm* no subvierte los fundamentos de la Ilustración: lo que trata es de superar las aporías del racionalismo y poner la razón a trabajar con las cosas, tratando de salvar la distancia entre ella y los noumenos (infranqueable para Kant), articulando la dialéctica *Sinn-Tat,* la razón dialéctica. El racionalismo clásico llevaba a un escepticismo inmovilista en que, de manera oblicua, el pensamiento renunciaba al mundo y se quedaba en un estadio de estupor lúcido ante él. De ahí la obsesiva preocupación de Goethe por un intercambio constante entre el símbolo y la acción (aunque sea por una módica acción simbólica).

Tal vez lo que confunde las cosas sea, por un lado, la ecología de los dos movimientos (la Ilustración fue hegemónica, sobre todo, en Prusia-Brandeburgo, aunque se dice que Federico el Grande no sabía quién era ese Manuel Kant a quien todos los meses le daba unos marcos para enseñar filosofía en la actual Kaliningrad, en tanto el *Sturm* no existió en Prusia), y, por otro lado, la identidad, muy errada, entre *Sturm* y romanticismo o prerromanticismo. En verdad, como todo en la historia, los románticos suponen a Goethe, pero son a partir de una ruptura con él.

El romanticismo sí es lo opuesto a la Ilustración: encierra al hombre en su mítica comunidad nacional, es patriótico y antihumanista, concibe el mundo como heterofundado (dependiente de una instancia superior: el infinito), rechaza la razón por intentar medirse con lo inconmensurable, carece de ideales pedagógicos, tiende al prodigio y al misterio en lugar de a la ciencia. No ve la madurez como un paradigma de la vida, sino la adolescencia. El esquema evolutivo se quiebra por el culto a la

enfermedad y al suicidio. Las soluciones de la historia son ineptas y se busca la salida individual, lo extraordinario y lo genial.

En medio del camino, el *Sturm* es como el retorno de lo reprimido por la pura razón. Trata de hacer andar sus presupuestos, ahondando sus tensiones. Pues, a pesar de su aspecto programático y monumental, la *Aufklärung* era avivada por caracteres contradictorios: era liberal, pero combativa; antimítica, pero religiosa; utilitaria, pero idealista; enciclopedista y alemana; optimista, pero no revolucionaria.

Por su parte, el humanismo ilustrado iba, a partir de su concepción del hombre como un ser puramente racional, deslizándose hacia lo contrario (en el esquema ilustrado) de la razón: la naturaleza. Una tendencia extrema a la pureza lleva a considerar lo puramente humano, la *naturaleza humana* (o sea: qué sería el hombre si fuera natural y no lo que es), aquello del hombre que, como la naturaleza, está intocado (de nuevo: puro). Y esto es el naturalismo rousseauniano.

El *Sturm* y la Ilustración están en medio de dos procesos que —sobre todo, vistos a nivel de historia del arte— repiten ciertos elementos fundamentales: el barroco y el romanticismo son partidarios de un orden político cerrado, jerárquico y absolutista, y esto, llevado a la forma, se trasunta en una agitación infinita, que carece de fronteras, como el poder del déspota coronado.

En el centro, el neoclasicismo iluminado puede leerse como la propuesta de traducir el Poder a un código del Poder, a «meterlo en moldes» (aunque fueran internos a la razón del déspota ilustrado). Aun exteriormente, la débil, dispersa e inconsecuente burguesía de los estadillos alemanes trataba de fijar, por el pacto y el derecho, unos límites a los privilegios de las coronas y, sobre todo, de los señores territoriales.

Arte de medidas, que trata de cambiar las medidas de las cosas, el arte ilustrado es, en variable medida, arte de reforma y, eventualmente, de revolución: de intervención en el mundo, en suma. El arte ilustrado es centrado, axial, «reposado», y sólo basta echar una ojeada a sus pabellones, sus pinturas de retrato y género, su jardinería —esa otra arquitectura—, que elude la agitación natural, el vacío, el horizonte visible en su infinitud, los caminos que se pierden en la vaga lejanía, circunscribiendo lo visible con boscajes y rocas (no faltó un alemán que publicase una *Theorie der Gartenkunst* en cinco volúmenes: se llamaba Christian Caius Hirschfeld y sucedió en Leipzig entre 1779 y 1785).

Ilustración y *Sturm* son, esencialmente, movimientos de inspiración pedagógica. Hay que cambiar la sociedad y, como no hay a mano una burguesía que pacte con la corona la extinción de los señores (para luego, con más calma, proyectar el degüello de los coronados), se debe echar mano a los aparatos que existen: el clero protestante, el ejército

prusiano, las cortes mecenáticas y aburridas. Los resultados de este operativo se frustran, pero no cabe explicarlos aquí. Sólo en 1848, cuando la burguesía francesa arme su tercera barricada, la alemana lo hará por primera vez. Y creyendo luchar por un país que sólo tiene un pasado literario: una barricada para que triunfen, al fin, las páginas de Goethe y de Schiller.

En esquema, la educación es, para estos movimientos, cosa de una minoría selecta que guía al pueblo —niño eterno— por el buen camino. Y como el buen camino es uno solo, pues los otros son malos, el pueblo es mejor que no pierda el tiempo en elegir. La gran tarea de dilucidación es la previa, una tarea para ingenieros de caminos.

Las ideas pedagógicas de Goethe vienen de Herder, con quien se conoció siendo ambos veinteañeros y en quien pudo tener, tal vez, algún ascendiente. La Ilustración, con su ideología etapista y tutelar, entiende que educar es enseñar a pensar al niño, llevarlo de lo prelógico a lo lógico. No se trata de instruir, o sea de internalizar unos valores externos por medio de la transmisión de conocimientos y de normas, sino de fomentar el desarrollo de unas posibilidades inherentes al hombre mismo. Es la *Kultur,* palabra dieciochesca que debemos a los alemanes (lo mismo que *Aufklärung):* cultura en el sentido de *cultivo:* se cultivan unas potencias, unas virtualidades, como se cultiva una planta, promoviendo el desarrollo de lo germinal.

Herder, sin romper del todo con el esquema, le agrega unos componentes de trascendencia y hace intervenir a Dios como el modelo del pedagogo. El hombre es de origen divino y, por fuerza, el parvulario del primer hombre tenía un solo maestro: Dios. De allí en adelante el hombre se vale de sus propias fuerzas (apotegma ilustrado). El sujeto de la educación no es el pueblo (quiero decir: tal o cual pueblo), sino la humanidad, unida en torno a la paternidad de un mismo Creador.

Goethe puede suscribir esta síntesis sin esfuerzo. ¿De esto hablaron con Herder en Estrasburgo, en el otoño de 1770, cuando el poeta tenía veintiún años, y el filósofo, veintiséis? Herder venía de ganar un premio en la Academia de Berlín con su *Abhandlung über den Ursprung der Sprache,* texto que se editaría en 1772.

En los hechos, la Ilustración alemana dejó unas leves huellas en la pedagogía efectiva de la nación. Para Federico el Grande, fundador de la primera escuela normal, educar era dar a sus súbditos un código de deberes (hacia el Estado, no hacia los señores), basado en la doctrina cristiana. Y, para hacerlo, contaba con un aparato no demasiado brillante, como era el clero local. En su defecto, las primeras letras las enseñaban personajes tan variados como los sastres, barberos o sargentos en

retiro. Los campesinos reducían su contacto con las cartillas a la escuela dominical.

En la obra de Goethe, toda la literatura, sobre todo la narrativa, tiene una difusa función docente. *Wilhelm Meister* aparece como el paradigma de la novela educativa, que narra cómo un joven es iniciado en los distintos aspectos de la vida por sucesivos maestros que forman parte de una corporación pedagógica de la que es miembro su padre, circunstancia que sabrá sólo hacia el final del relato. El aprendizaje tiene una estructura de prueba e iniciación, de desvelos progresivos hacia recintos cada vez más profundos y complejos del saber, hasta que el hijo deviene padre, es decir, apto para el poder, para la procreación y la maestría (*Meister:* maestro).

Esta pedagogía es de corte masónico y construida sobre un modelo artesanal. Se educa como en los gremios medievales, transmitiendo una destreza que el maestro posee y el aprendiz debe alcanzar, por el desarrollo de sus facultades, y mostrar en el examen de la *obra maestra.* El taller de los gremios es el antepasado del oculto taller masónico: se trata de seleccionar a los mejores y de reunirlos en una comunidad protegida por la iniciación y sus confidencias, de modo que el poder quede en manos de los más aptos y éstos lo guarden con cuidado para conservar sus estructuras (se supone que en bien de todos, como corresponde a los poderosos de la Ilustración).

La pedagogía goetheana entronca con un matizado utopismo. Vale la pena considerarlo, porque el pensamiento utópico es pobre en Alemania, al revés que en la Italia del Renacimiento, en Inglaterra o aun en Francia. El utopismo, contra lo que suele decirse, prospera en los tiempos de gran actividad histórica, y en los pueblos pragmáticos. Nada tiene que ver con la ensoñación ni con la «fuga hacia adelante», sino, al revés, con proyectos de reforma social y aun de revolución. En España, donde tampoco ha sido generosa la corriente utópica (la *Sinapia,* de fecha incierta, sólo parcialmente es una utopía, y el hecho de haber permanecido inédita hasta nuestros días le quita ascendiente histórico; la *Monarquía columbina* es una fábula contratópica y no una utopía; el *Quijote* es la irrisión de un par de utopías; Maravall encuentra huellas indiscutibles de pensamiento utópico en Alonso de Valdés y Antonio de Guevara, así como en los frailes interesados por el tema americano: Las Casas, Motolinía y Mendieta; en síntesis: el utopismo es coetáneo a un momento de montante histórica: conquista de América, unidad metropolitana, constitución del Estado moderno, concepción del Imperio universal sobre el modelo utópico del rey como «buen pastor», de algún modo el antepasado del monarca *Aufklärer* del XVIII), en España, uto-

pía y activismo coinciden en el XVI, así como, en el XVII, inmovilismo y antiutopía (y, en el XVIII, tal vez, desencanto y contratopía).

El siglo de Goethe no es utópico, menos en Alemania que en ninguna parte. Sólo hay una utopía alemana, tardía si se quiere, un rasgo más del desfase histórico entre la nación germana y el Occidente desarrollado: la *Reipublicae Christianopolitanae Descriptio,* de Johann Valentin Andreae, de 1619, texto del que tal vez tuviera noticia Goethe por ser Andreae uno de los representantes más conocidos de la pansofía barroca que tanto le importó en su período Klettenberg (y cuyos conocimientos cabalísticos y alquímicos fueron «borrados» en sus conversaciones estrasburguesas con Herder).

En cambio, el XVIII es pródigo en ejemplos del llamado «viaje utópico» o «novela del viaje imaginario». Recuérdense estos textos: Fontenelle: *La République des Philosophes;* Voltaire: *Candide* (episodio del Dorado) y *Micromégas;* Jonathan Swift: *Viajes de Gulliver;* Sébastien Mercier: *L'an 2440;* Veiras: *Histoire des Sévarambes;* Villeneuve: *Le Philosophe voyageur;* Béthune: *Relation du monde de Mercure;* Cyrano de Bergerac: *Voyage dans la Lune.* En España, aunque escaso, el género puede rastrearse en *Las aventuras de Juan Luis,* de Rejón y Lucas; *Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas* (adaptación de Joaquín Vaca de Guzmán y Manrique del original italiano de Zaccaria Seriman, publicada en cuatro volúmenes entre 1769 y 1778); *Viaje de un filósofo a Selenópolis,* de Antonio Marqués y Espejo (1804).

Estas novelas se tocan con la utopía en tanto mentan unas tierras inexistentes en el planeta y también en cuanto involucran una crítica, por reducción al absurdo, del mundo tal cual es. En otro sentido, son la liquidación de la utopía renacentista (y la apertura a las utopías socialistas y ácratas del XIX), la admisión de que no hay espacio en este mundo para la implantación de una sociedad regenerada (o sea renacida, obra del re-nacimiento), fundada en principios naturales o racionales, sin historia (o sea: sin deudas con el pasado), en el momento fundacional del tiempo histórico. Esto era, para ciertos pensadores del XVI, América (tema explicado acabadamente por Maravall y O'Gorman), pero en el XVIII la realidad de la colonización distaba mucho del proyecto, y fueron precisamente unos escritores informados de utopismo los que más duramente criticaron el proceso de la dominación colonial.

Goethe vincula América con la utopía en *Wanderjahre* (1, 7), contando la historia de un alemán que marcha a América en tiempos de William Penn y tiene un hijo en Filadelfia *(Phila Delphia:* la comunidad de los amigos, otra asociación de educadores ilustrados y de religiosos laicos y eclécticos del XVIII). El proyecto del utopista es fundar

una colonia entre los iroqueses, ya que el espacio europeo está saturado y no permite experimentaciones renovadoras. Su fundación es de base religiosa, «una religión interior; aún más: individual, que sólo tenga que ver con el saber» (interioridad: pietismo; religión del saber: Ilustración).

Un descendiente suyo es Lenardo, ejemplo acabado de *Junker* ilustrado, que vuelve a sus posesiones europeas imbuido (¿o desencantado?) de utopismo americano y organiza una comunidad productiva con moderna tecnología: cultivo e hilado del algodón, obras hidráulicas, viviendas higiénicas, instrucción industrial en talleres, etc. Lenardo habría hecho las delicias de cualquier *amigo del país* español.

En el mismo libro (2, 7), los integrantes de la «sociedad» (o sea los renunciantes que vagan por el mundo diseminando símbolos, los selectos en el proceso del aprendizaje) se instalan en una isla que, no casualmente, Goethe denomina «el Paraíso» (o sea: la tierra sin historia, propicia a las fundaciones utópicas, el espacio geométrico insular donde naturaleza y espíritu se reconcilian).

Estos Robinsones hacen trampas (como Robinson, claro): llevan sus equipajes (o sea: su cultura, su historia) y se encuentran con una espléndida mansión deshabitada, bosques y jardines. Estos son los límites de su salvajismo bondadoso. En esta suerte de vacaciones de alto nivel, maestros y alumnos practican el arte y todos están en contacto reconciliador con la naturaleza. Wilhelm olvida sus cuitas amorosas y se supone que, recruzando el mar, volverán al mundo para desparramar su saber en lo objetivo, lo social, lo político. Thomas Mann considera que este episodio es el centro de la obra: «la bella y rigurosa utopía de la Provincia Pedagógica».

En verdad, hay tanto de utopismo como de fuga en esta inconsecuente (o sea: sin secuencia) aventura formativa. Y ello entronca con la robinsonada alemana del XVIII, que aparece en *Insel Felsenburg* (1731), de Johann Gottfried Schnabel, obra leída y celebrada por la burguesía de su tiempo, y, posteriormente, en las novelas de Wilhelm Raabe. En Schnabel, un grupo de viajeros va a la isla y disputa por la posesión de una mujer. Finalmente, el personaje burgués se queda con ella, desapareciendo los personajes nobles. La pareja retorna a la civilización, reúne un grupo de plebeyos y vuelve a partir a la isla, fundando una colonia. En rigor, hay aquí una fuga fantástica de la burguesía ante la nobléza: dado que, en el espacio social, la clase burguesa no puede librarse del dominio de los señores, lo hace ilusoriamente en el texto de una novela.

Base o meta de la educación es la formación moral del hombre. En

Goethe, el tema se toca con otras cuestiones: verdad, deber, libertad y necesidad, simbolismo.

En Leibniz y Shaftesbury pueden hallarse las raíces de la eticidad goetheana. El aforismo «Tu deber es la orden del día» remite a una moral de la actividad, del quehacer condicionado por las circunstancias históricas, dentro del haz de propuestas para la acción que Goethe reitera ante los alemanes (aunque la acción quede en acción simbólica). Naturalismo, hedonismo, humanismo se sintetizan en Shaftesbury: es moral lo que tiende al bienestar por medio del desarrollo de las capacidades comunes a todos los hombres. En este desenvolvimiento (otra vez: la *Kultur)* consiste el patrimonio moral de la humanidad, un código, si se quiere, pero un código que se encuentra en la práctica y que no la condiciona de antemano.

Este moralismo latente, activista y «burgués» contrasta con la ética proclamada por la sociedad alemana, de sesgo cristiano, es decir, basada en un código previo de acciones buenas y malas que trata de promover unas y evitar o castigar las otras. Algo así como la esquizoidia moral que Cervantes trata de graficar con la figura de Don Quijote, mostrando cómo una sociedad puede hablar, y aun enfáticamente, de amor a los parientes, cuidado por el prójimo, protección al débil, preocupación por el entorno, etc., y vivir en el egoísmo competitivo, el libertinaje y la persecución del interés y el lucro, valores propios del mercantilismo, o sea de la estructura real de relaciones sociales.

Un ideal de plenitud o perfección como el resultado del desarrollo libre y total de las potencialidades humanas, que cubre su espacio realizándose sin cortapisas, apunta hacia el liberalismo y aun al libertarismo, y entra en necesaria colisión con la moral cristiana, sobre todo con una moral cristiana cristalizada y administrada por los cleros instituidos.

Goethe se inscribe en este conflicto, y de ahí la mala prensa constante que ha tenido entre los filisteos y predicadores de las distintas religiones organizadas, desde la censura católica que prohibía su *Werther* en Baviera, Sajonia y España, hasta las inopinadas diatribas sobre su egoísmo sensual, originadas en el krausismo español.

Para Goethe, realizador de arte ante todo, la eticidad se encarna en la poesía, instrumento de su realización y de su explicación. Pero no es una eticidad previa a la obra, sino consecuencia de ella. En este argumento reside la autodefensa de Werther-Goethe ante la condena por «inmoralidad» (sobre todo, por instigación al suicidio, como si fuera tan simple promover pistoletazos con novelas; de todos modos, una acusación halagadora, pues siempre halaga al escritor comprobar que su obra no es inofensiva). La poesía, sigue Goethe, es anterior o posterior a la moral, es decir: exterior o productora de moral. Por eso, no puede ser

juzgada éticamente, y hay que dejar al artista que diga con libertad lo que su humanidad le dicte, si por humanidad se entiende el plexo de posibilidades naturales e inherentes a su condición de hombre que alientan en él, dispuestas a cumplirse, a llenar de sí mismas el lugar de la obra.

Con todo, no hay que confundir esta suerte de anarquismo moral con el subjetivismo desenfrenado de los románticos, que trataron de tirar de este hilo goethiano para tejer su propio paño. Goethe no predica una ética de la libertad subjetiva, antisocial, dirigida a la interioridad, sino una ética de la libertad como el libre encuentro de lo humano, que se supone común a todos los hombres y, por lo mismo, propio de la asociación entre ellos, de la *comunidad.* El *Gefühl* romántico es sentimiento libre, pero para sí mismo, no para los otros: en cierto modo, una ética de señoritos que se encogen de hombros ante el mundo porque en nada alteran sus circunstancias la situación de aislamiento privilegiado, propia del señorito.

El liberalismo ético de Goethe es, por el contrario, «burgués» y activista. Es cierto que trata de incorporar la vida afectiva y sensitiva al mundo de lo estético, pero considerando que los afectos y los sentidos son universales, y no un patrimonio insondable e incompartible de cada cual. Efecto de este giro goetheano es el viraje de la teoría estética, desde los teóricos de la Ilustración (Gottsched, Bodmer, Breitinger), que fundaban el arte, *a la francesa,* en el clasicismo del entendimiento, hasta Alexander Gottlieb Baumgarten *(Aesthetica,* 1750), que lo funda, *a la alemana,* en la sensibilidad.

Para Goethe, pues, la libertad es la libre busca de lo necesario y su reconocimiento final. «Nuestra vida, como el todo en que estamos contenidos, es un conjunto inconcebible de libertad y necesidad. Nuestro querer es como un anuncio previo de ellas, que se nos hace en todas las circunstancias. Pero estas circunstancias nos atrapan, cada una a su manera. El qué reside en nosotros; el cómo depende a menudo de nosotros; el porqué no debemos cuestionarlo, y con ello nos dirigimos con derecho hacia los *quia.*»

Hay un cierto respeto —insisto: liberal— por la natural contrariedad de las cosas, una observación de cómo estas contradicciones se producen y resuelven, y una intervención del hombre «libre» en la manera de vivirlas. Esta moral es, sin duda, dialéctica y, como tal, tiene una relación de vaivén con la verdad: como los dioses, la verdad goetheana no se aparece en lo inmediato, sino que debe ser adivinada en sus manifestaciones, pues si los dioses nos enseñan a imitar sus obras, nosotros sabemos lo que hacemos, pero no lo que imitamos. «Todo es igual y distinto, útil y dañoso, expresivo y mudo, razonable e irracional, y lo

que sabemos de algo, a menudo, contradice eso mismo que sabemos.» Dicho dialécticamente: la verdad existe, pero como proceso abierto e inacabado, o sea como una sucesión de estadios provisorios y contradictorios. Saber es saber para contradecir el saber, pues es efecto de una contradicción previa, transitoriamente resuelta. Por eso no hay verdades éticas previas y el impulso humano merece respeto en su libertad. Goethe agotaba el paisaje de esta libertad cuando confesaba que no se consideraba incapaz de cometer ninguno de los delitos y crímenes posibles. Es la moral de Mefistófeles, opuesta a la moral de Valentín, morales que batallan en Fausto y Margarita: el dolorismo judeocristiano, que exige el castigo y el sufrimiento por infringir la ley, y el hedonismo pagano que considera legítimo todo lo que el deseo desea, y proclama la necesidad de hacerlo como imprescindible al saber.

Esta tensión intenta conciliarla Goethe en la ya explicada categoría del símbolo: hay que agotar libremente la experiencia hasta que nada quede de ella, hasta que haya sido completamente desplazada y sólo reste el espacio en que se instala el símbolo, clave suprema del saber. Ciencia y teología, peleadas en Descartes, se concilian en Spinoza (y, por él, en Goethe): el matemático y el rabino pueden, por fin, convivir (¿en la Cábala?, ¿por qué no?; nada más goetheano que contestar preguntando: ¿por qué no?).

Moral naturalista, si se quiere, en la medida en que el hombre, libremente, se entrega a la naturaleza para aprender lo que ella le dice y entender qué claves maneja y qué reglas ordena y cumple. «La naturaleza opera con leyes eternas, necesarias, o sea: divinas. La propia divinidad no puede alterarlas. Dentro de ella, los hombres somos una unidad, perfecta e inconsciente. Hay que considerarnos como una manifestación de la naturaleza, aunque sorprenda y aun horrorice a nuestro entendimiento, a nuestra razón y hasta a nuestra voluntad.»

Estas luces iluminan, como corresponde, el vasto campo de un posible erotismo goetheano. No hay lugar aquí para desenvolverlo como se podría, pero sí cabe repetir lo que para Goethe es el Eros, según Thomas Mann: un impulso dirigido al eterno calor de la combustión vital (la vida es aquí la vida de todos, impersonal), una suerte de simpatía orgánica, un interés viviente, interés de lo vivo por sí mismo. Puede hablarse, así, de un pansexualismo goetheano, basado en la simpatía orgánica mencionada, que considera la figura humana como la forma superior de la vida. Este reconocimiento se aproxima a lo erótico, o sea el amor de la naturaleza por su obra maestra. Así, Ganymedes puede amar a Júpiter y Orestes a Pílades.

Esta compleja tesitura erótica combina (y complica) la trama de los amores goetheanos. El Capitán ama a la mujer de Eduardo, que es lo

femenino de Eduardo. Otilia ama a Eduardo, que es como lo masculino de su mujer. La mujer hace el amor con Eduardo pensando en el Capitán, y Eduardo, pensando en Otilia. El fruto de este amor de todos por todos es un niño que se parece al Capitán y que es muerto por Otilia. Así de simple. Proust no lo habría explicado con menos complicación.

Cuando Goethe evoca en sus memorias (que son una autobiografía, o sea: una autonovela) sus primeros amores adolescentes, da a sus compañeros de juegos eróticos los nombres de unos personajes suyos: la niña es Gretchen, y el niño es Pílades. Ella hila en la rueca y él le lleva los mensajes del enamorado Goethe. De algún modo, los dos chicos son partes de un mismo hombre enamorado. Los dos aman a Gretchen, dividiendo sus trabajos, y se aman en Gretchen, o sea que se reconocen en el vasto e inconcebible conjunto de la naturaleza.

El amor bifronte se repite en *Tasso:* Torcuato ama a dos mujeres que se llaman Leonora, pero como sus poemas sólo mencionan el nombre, ambas mujeres dudan sobre cuál es la amada. En verdad, Tasso ama a un nombre.

Bien: las dos Leonoras aman a Tasso, que es la mitad de un ser imaginario integrado también por Antonio: Tasso es la mitad contemplativa y lírica; Antonio, la mitad activa y belicosa. Las mujeres comparten el amor de Tasso por el nombre de Leonora y se aman en ese nombre, así como aman las dos mitades del hombre total que son Tasso y Antonio. Esta unidad doble es lo más alto que puede dar de sí lo humano, y he allí el esquema final del amor: las mujeres (la mujer) ama/n en el/los hombres (el hombre) lo más elevado que pueden imaginar; el hombre ama en la mujer un nombre. La naturaleza se ama en todos ellos, juntando lo disperso en una platónica busca de la unidad, en un hegeliano devenir que vaga por el reposo. El amor es, pues, el encuentro de dos fantasmas (el modelo y el nombre), agitado por el calor de la vida, que se busca a sí misma en todas sus manifestaciones.

Política

Es malo reducir y también lo es poner la conclusión al principio. Es lo que hago ahora. Digo que, política y socialmente, Goethe puede definirse como un burgués ennoblecido, destino bastante corriente en la Alemania dieciochesca, en que la burguesía, incapaz de desarrollar una cultura propia (al menos, totalmente propia) y de hacer una revolución democrática, aspiraba, regularmente, a recibir de los señores un diploma de señorío.

Algo de esto esboza Ortega cuando define a Goethe como ejemplar

del *patricio:* un clásico que vive de los clásicos, un heredero espiritual, con algo del filisteo que hay en todo administrador de riquezas recibidas. Y, entre estas riquezas, el codiciado *von*. Esto equivale a paralizar su vagabundeo por una Alemania sin centro ni cabeza, deteniéndose en Weimar, trabajando de cortesano para un mínimo público de nobles con una cultura ciertamente limitada, y para unos intelectuales de provincia. En tanto, por el mundo, sus obras de juventud (las del vagabundo Goethe) construían su imagen de dios de las letras y facilitaban el peregrinaje hacia el santuario weimariano.

Thomas Mann se esforzó, en la posguerra, por hallar un Goethe democrático o, al menos, por rescatar para la democracia al desdeñoso maestro. El apego goetheano a la vida, razona Mann, es democrático en sí mismo, en tanto el apego a la muerte es aristocrático. Toda existencia es plena y necesaria; por lo tanto, la democracia es el régimen político más adecuado a ella y el más distanciado de todo radicalismo (de hecho, Goethe miró con simpatía la Revolución Francesa, y con horror, el jacobinismo). El derecho a existir de todo lo bueno y lo malo es, políticamente, el pluralismo democrático, concluye Mann, y ello se rastrea en el culto esteticista de Goethe por la naturaleza y su reclamo en favor de la obra de arte como algo no sometido a fines (Nietzsche dirá lo mismo, años después que Goethe).

Viëtor es de otra opinión. Considera a Goethe un conservador ilustrado que no cree en la democracia, pues ve que las masas libradas a su suerte son arrastradas por impulsos caóticos y, por ello, necesitan siempre de un guía superior, como los niños necesitan padres y maestros.

Como razonable conservador, Goethe cree en la evolución conducida por los mejores: nada puede conservarse incólume, como creen los inmovilistas, y nada puede retrotraerse, como creen los reaccionarios. El cambio es la condición de la permanencia, como en todo fenómeno vital. La guerra y la revolución le horrorizan: son el cambio sin evolución, los mojones de los tiempos nuevos (no necesariamente mejores). Cuando los revolucionarios franceses ganan la batalla de Valmy, intuye que empieza una nueva era, y no se equivoca.

Al juzgar el pensamiento político de Goethe hay que tener en cuenta su situación social (el burgués ennoblecido es una realidad para él, nieto de un sastre e hijo de un funcionario cortesano, nativos de Francfort, una ciudad con un desarrollo capitalista clásico en un mundo alemán con un desarrollo capitalista atrasado) y el destino de un posible pensamiento democrático burgués en la Alemania del XVIII.

Lessing, su contrafigura, es el intelectual que trata de pensar la revolución burguesa en un país sin burguesía revolucionaria. Más: en un país donde la burguesía existe de hecho, pero no como clase, al carecer

de conciencia de clase. Hay burgueses, pero no burguesía. Lessing queda perorando en el aire de la historia, sin tocar tierra, o discurriendo en la discreta intimidad de las logias masónicas.

Goethe, más realista y menos ambicioso, comprende que el espacio del cambio es muy exiguo y que sólo disponiendo de un puesto de funcionario en una de las minicortes germanas se podrá impulsar alguna reforma modernista en la caótica patria disponible. Pone los pies en la tierra, aunque la tierra sea un minúsculo jardín palaciego.

Su visión de las clases sociales es clara y apunta a un conservatismo reformista, centrado en la categoría del bien común, tan cara a los ilustrados prusianos (entre los cuales *no* se contaba). Opina que las diferencias de clase son necesarias, pues excitan la envidia y la competencia, motores de la actividad. Esta no existiría en una sociedad igualitaria. El desnivel y la división del trabajo son, pues, necesarios y útiles.

El poder, cuando está bien ejercido, es compartido, aunque no sea democrático. Goethe compara (estamos en *Wanderjahre,* 1, 6) al rey absoluto con el rico y con el poeta: tienen más que los otros y lo comparten. El rey, cumpliendo hazañas que son ejemplares y estimulantes; el poeta, diseminando sus obras; el rico, distribuyendo su riqueza. Los tres son depositarios de un dominio común y deben estar al servicio de la comunidad y no de sí mismos. Retengo dos nociones de la siguiente cita, que subrayan lo anterior: la de administración y la de bien común, lo cual remite a una concepción de las clases sociales como funcionarios de la sociedad y fundamenta un cierto solidarismo reformista:

> El hombre debe poseer toda la suerte de patrimonios y encontrar un punto medio del cual surja el bien común; debe, a la vez, ser egoísta y no devenir egoísta, para lo cual debe poder gastar. ¿Qué quiere decir dar a los pobres propiedad y bienes? Que merece alabanza quien se considera un administrador. Este es el sentido de la expresión «patrimonio y bien común». No hay que atacar el capital, sino distribuir los intereses, pero éstos no pueden existir sin aquél.

Idílica visión de la sociedad alemana, si se quiere, donde pueden convivir, sin conflicto, la nobleza, la burguesía y los pobres, siempre que sienten cabeza los ricos y comprendan que son administradores y no dueños de sus propiedades. Pero, en cierta forma, trasunto ideológico del *bourgeois ennobli:* un esquema liberal de la economía de mercado, dentro del cual, sin pena, se instala una nobleza palaciega y territorial con todos sus privilegios. O al revés, según la relación de fuerzas.

En otros aspectos concretos, Goethe se mantuvo fiel a ciertos principios heredados de la Ilustración. Defendió una libertad de imprenta irrestricta, salvo en cuanto podía significar una violación a la obediencia

debida al soberano. Se manifestó contrario a la pena de muerte, aunque escéptico en cuanto a que pudiera ser desarraigada de las sociedades, donde institucionaliza la venganza de la sangre, realidad social más fuerte que todas las leyes humanitarias. Y fue, consecuentemente, antipatriótico, pues entendía que el arte y la ciencia son patrimonio común de la humanidad y no pertenecen a ninguna patria en particular. Lo fue aun cuando florecía, en los umbrales de su olímpico pabellón, el patriotismo romántico, y cuando era desgarrante, para cualquier alemán, la defensa de la patria opuesta a la defensa del progreso social y político (lo mismo que en la España ocupada por Napoleón).

Podríamos describir la política goetheana en torno a la figura axial del monarca ilustrado. Más que el filósofo coronado que pretendía ser el *viejo Fritz* prusiano (enemigo literario del *Sturm* y defensor del academicismo francés), el árbitro y el mejor funcionario del Estado. Un funcionario, si se quiere, magistral, el maestro más alto del gremio, que tratara a su pueblo, según el aforismo goetheano, como a una población infantil, pues los niños y los pueblos tornan lúdico todo lo serio, y hace falta un preceptor que los aguante y les inculque el *esprit de sérieux*. Un soberano sometido a la razón, que interviene en las disputas de sus súbditos, movidos por pasiones inconciliables, como interviene el maestro en las peleas de los niños: para reconciliar a los litigantes en una suerte de síntesis dialéctica que las supera y posibilita la convivencia social. Así, Toas, en *Ifigenia,* y Alfonso II de Ferrara, en *Tasso*.

La figura del rey ilustrado según la *Aufklärung* es una construcción híbrida de paternalismo feudal y restringidas libertades burguesas. El «buen padre» o «rey vigilante» *(vigil,* despierto) es una suerte de cuidador del bienestar físico y espiritual de sus súbditos, según lo describen Wolff y Kant. La igualdad, principio abstractamente consagrado por la filosofía, es entre los súbditos y no respecto a las capas superiores de la sociedad. La burguesía conquista con ello cierta autonomía, pero no derechos políticos. En cualquier caso, su lucha se dirige siempre a ganar poder por medio de la cultura, que le permite acceder al funcionariado y a la nobleza burocrática. Sobre todo le importa el desarrollo del derecho (el público, en primer lugar), porque es el instrumento para acotar los privilegios de la nobleza territorial. Esto explica la gran cantidad de juristas de origen burgués y fija un paradigma que puede ser la vida de Goethe: abogado francfortés y funcionario palaciego.

Muy tarde e inconsecuente aparece en este panorama el Estado moderno alemán, pues si bien subsiste el Emperador, no pasa de figura decorativa y pintoresca, como se ve en las coloridas páginas de *Dichtung und Wahrheit,* en que Goethe narra los pormenores ceremoniales de una coronación imperial. El Estado no será obra de la burguesía apo-

yando a la corona, sino de la expansión imperialista prusiana, armada sobre un desarrollo patológico del estamento militar, que Federico el Grande intenta convertir en tecnocracia, pero que recluta entre las filas de la nobleza semifeudal. El mismo Kant, cuando piensa en la paz perpetua que vendría de la monarquía universal, parece glosar el testamento político de Federico Guillermo II (1752), cuando proclama el derecho a la expansión ilimitada del poder monárquico, absoluto por definición. Esta fórmula imperialista llevaría, en la lucubración kantiana (también en Lessing), a un tribunal mundial, árbitro desarmado de los diferendos entre Estados particulares.

La falta de desarrollo del Estado moderno en Alemania inquietó a Goethe, aunque lo llevó más a gestos simbólicos que a tareas políticas eficaces que, por otra parte, no admitía su latitud histórica. De algún modo, su preocupación por fijar el alemán literario, luchando contra el afrancesamiento fridericiano y remontándose a Hans Sachs (el zapatero poeta de Nuremberg), pasando por Lutero y su traducción de la Biblia y por el preceptista Martin Opitz, doctrinario barroco que escribe la primera poética en alemán, por tener un teatro nacional alemán (modelos: Shakespeare, Racine y la ópera bufa napolitana), por encontrar una epopeya nacional de carácter homérico (los dioses nórdicos que encantaban a Klopstock, la poesía popular medieval revalorizada por Herder, los bardos reeditados por Heinrich von Gerstenberg y Karl Friedrich Kretschmann, el falso Ossian traducido por Denis en Viena en 1772 y que aparece en *Werther*, el movimiento de revistas literarias y la sistematización de la crítica a través de las recensiones, los almanaques, las asociaciones de escritores y «sabios»), su intento de rescatar la arquitectura gótica junto con Erwin y Boisseré, cuyos bocetos servirán para terminar la catedral de Colonia en la segunda mitad del XIX, todo esto se dirige a lo mismo: dar a los alemanes la identidad nacional que su historia política les niega.

La falta de asiento en la realidad social alemana de estos gestos se advierte en el paso de Goethe por el *Kammergericht*, de Wetzlar, donde busca una síntesis inoperante, no emergente, de contradicciones vividas, entre la figura del Emperador y los señores territoriales. Para Goethe, el Consejo refuerza la autoridad del Emperador, a la vez que, por estar compuesto de príncipes que representan las marcas tradicionales, encarna los viejos valores caballerescos en los que se reconoce el ser nacional alemán. En verdad, la autoridad imperial es nula y los señores alemanes, sobre todo al este del río Elba, son de horca y cuchillo y dominan a sus siervos como esclavos, son jueces en sus territorios, cobran contribuciones feudales y median en todo reclutamiento de tropas. Sobre este fondo, la vida de las ciudades cortesanas copia, exteriormente, la

pompa de Versalles, pero no su sustancia: la construcción del Estado nacional francés. Un campesinado derrotado, ignorante y abúlico, y una burguesía comercial dispersa y desunida entre las ciudades de la Hansa y las del Sur, dependientes del comercio italiano, completan el cuadro de una Alemania traumada por las guerras continuas y que sirve como extremo conjetural de Europa ante eslavos y turcos, campo de batalla para que las fuertes monarquías occidentales discutan a sangre y fuego el equilibrio europeo.

Estos vaivenes han sido retratados por Goethe en sus paradigmas literarios con más calidad gráfica que en sus lucubraciones teóricas.

Si Schiller era la izquierda antiautoritaria del *Sturm* y Goethe su derecha conservadora, hay un intento —fragmentario: esto es significativo— de ideología libertaria en el propio Goethe. Es *Prometeo.*

Prometeo es de estirpe divina y reniega del orden celestial donde le toca desempeñar un cargo (divinamente) burocrático, que él considera servil. Quiere vivir en un orden humano. Júpiter, su padre, es el rey, el señor que considera a los hombres una «especie de gusanos», cuyo destino natural es la servidumbre.

Prometeo no quiere ser dios, o sea inmortal. Quiere morir, y lo dice a Pandora, al explicarle la vida como centrada en el miedo, la esperanza y el deseo. La naturaleza exige una serie infinita de muertes y resurrecciones, pero cada vida es mortal a despecho de la inmortalidad de la vida, que personifican los dioses.

Complicada con su hermano Prometeo, Minerva, diosa de la inteligencia, le incita a desobedecer la ley paterna. La inteligencia y la muerte generan un mundo humano autofundado, igualitario y cuya base es el trabajo. El poema no sigue, como si Goethe no hubiese querido o sabido salir del atolladero libertario.

En *Götz de Berlinchingen* los conflictos de clase dinamizan el drama. Sigue habiendo desgarro; la armonía no ha llegado. Götz esboza la alianza de clases propia de una clásica construcción del Estado moderno: él es un pequeño señor que enfrenta a los grandes príncipes territoriales y a la Iglesia (en el caso, ambos se sintetizan en el obispo de Bamberg), tratando de inclinar al Emperador de su lado. También se enfrentará con los burgueses de Nüremberg, cuyo interés es meramente la autonomía de sus privilegios comerciales.

Entre ambos bandos, el inoperante Emperador y Weislingen, un noble que, atrapado por Götz y amante de su hermana, parece tomar el partido del rebelde. Pero, por fin, escapa del otro bando, seducido por Adelheid *(adel Heid:* el noble páramo, infecundo como la mortuoria y altiva aristocracia), que excita en él su lealtad a la clase de origen, convertida en estímulo erótico. Adelheid es hermosa y elegante, y no le

cuesta convencer a Weislingen de que su destino no es el del plebeyo gallo de aldea, sino el de ave fénix, elevada e inmortal como la nobleza.

Aislado socialmente, Götz no logra conmover a la corona. El Emperador enferma y muere. Götz se convierte en un marginal, aliado de gitanos y bandidos. Le apresan y condenan como tal. La nobleza ha triunfado; la alianza entre la corona y el pueblo se diluye. Hasta aquí, la historia del Estado moderno en Alemania.

Pero Goethe se permite exceder la fábula histórica y meditar sobre los males que, inevitablemente, acarrea el poder. Weislingen se distancia de su noble amante y muere arrepentido de su traición a Götz (traición personal, amistosa, «humana», pero no social). «Nosotros, hombres —dice antes de morir—, no nos conducimos a nosotros mismos. Malos espíritus arroja el poder sobre nosotros, y trabajan con infernal entusiasmo para corrompernos.» Götz muere vivando a la libertad y al Emperador, evocando el aire celestial en que se librará del cuerpo que lo ata a la historia. Deja un mundo corrupto, donde el noble queda atrapado en las redes del logrero (el ejemplo de Weislingen). Optó por el *Tat* y termina en brazos del *Sinn*. La acción es un error y sólo el símbolo consuela. Pero, para saber que la acción es errónea, hay que cometerla, dialécticamente, pues sólo sabemos de aquello que hacemos.

El buen escritor es revelador, sobre todo de aquello que lo impugna. Tal vez el héroe político goetheano no sea ni Götz, ni Prometeo, ni sus reyes equilibrados y razonables. Tal vez lo sea Egmont, anticipo del modelo bonapartista que, en carne y hueso, le dirá: *Voilà un homme*. Desde luego, en esta medida, también Napoleón es una invención goetheana. Goethe celebra a Napoleón y también su caída; celebra siempre el orden antes que la justicia (como buen conservador), y el orden es, para él, una eficaz liga de naciones europeas continentales. Tanto da que las acaudille Napoleón o que lo haga Metternich, aunque su corazón late con más comodidad hacia la orilla francesa del Rhin.

En *Egmont* se enfrentan dos tipos de liderato: Egmont es el conductor bonapartista, y el duque de Alba, el conductor maquiavélico. En la escena, la sublevación de los flamencos contra España, acaso la lucha del principio burgués contra el principio aristocrático. Los burgueses reclaman incoherentemente el orden y la libertad, la seguridad, la tranquilidad y los privilegios. Son la actualidad fugaz que no se preocupa de la tradición ni del futuro, de las grandes ideas ni de los fines. España es, en cambio, el orden cerrado e inmóvil de la nobleza, la exacción y las prerrogativas cubiertas por el velo de la religión católica.

En nombre de España, Orange quiere valerse del poder, y Margarita de Parma, servirlo ciegamente, aunque con vacilaciones («Oh, ¿qué somos los grandes en el oleaje de la humanidad? Creemos señorearla, y

es ella la que nos lleva de aquí para allá, nos eleva o nos hunde»). El duque de Alba sólo quiere que el orden sea respetado y que permanezca igual a sí mismo. Por las buenas, si la sumisión es total. Por las malas, si hay descontento. El no negocia: reprime.

Egmont es exterior a la rebelión, que lo precede. Su concepción del liderato no se basa en doctrinas ni ideales. Sus ideas vacilan y, a veces, confesamente, carece de objetivos. Para él la masa es como su amante Clarita: enamorada, femenina, entusiasta, pueril, que le sigue porque lo ha inventado. Lo que él es realmente, la masa no lo sabe. Hay entre ellos una relación erótica basada en el calor del impulso y en los fantasmas que crea. Desprovista de líder, la masa es como Clarita, vagando por las calles en busca de apoyo a Egmont prisionero, una niña sin padre, lo femenino sin lo masculino, que plañe: «Ahora soy libre, y en la libertad está la angustia de la impotencia.»

Egmont quiere conducir con consenso, persuadir, ser amado y seguido por amor. Así se podrán negociar las diferencias y llegar a la paz. De algún modo, es el conductor ilustrado; pero su ascendiente parte de un reconocimiento popular anterior a la obediencia, no de una situación eminente que arraiga en la cuna. Enfrente, Alba es el nudo poder que se funda en una creencia pesimista sobre la nulidad política de la masa. No cree en la libertad política (¿cree Goethe en ella?; ¿cree Egmont?; la obra termina en una aparición fantasmal de Clarita con los vestidos de la Libertad, pero es un fantasma que flota sobre un prisionero condenado a muerte por un poder sin escrúpulos que no sean la firmeza del poder mismo). «La libertad de los más libres es obrar rectamente», dice Alba, razonando, como Goethe, que se es libre para reconocer la necesidad, que la libertad es una intimidad con las razones de la naturaleza y sus inflexibles leyes.

Egmont interpreta las peculiaridades y deseos del pueblo, pero no es un demócrata. El es el único que sabe lo que el pueblo quiere, y ello evita la participación popular en sus acciones. Desconectado de la masa y en malos tratos con el poder, es derrotado. Su tarea es individual; quiere el triunfo de sí mismo y, en lugar de movilizar a la masa contra el poder, moviliza al poder contra sí y es aplastado.

Alba confía en la conducción autoritaria. A los hombres «lo mejor es constreñirlos, tratarlos como a niños, conducirlos hacia el bien como a los niños. Nunca un pueblo es viejo ni inteligente; un pueblo es siempre pueril».

Goethe se desgarra entre uno y otro. El suyo es el desgarro del despotismo ilustrado, que termina siendo mero despotismo, poder intrascendente. Se trasciende cuando puede cumplir con su misión pedagógica. De otra forma, lo único que le cabe es conservar el orden a todo precio.

Goethe es Egmont y es Alba, como es Tasso y es Antonio, y la reflexión conclusiva es que el poder sólo quiere el poder, y el orden inflexible acaba por triunfar del brazo de la nobleza y de la Iglesia. Como en la Alemania del XVIII. Al intelectual sólo le cabe llevarse bien con la Corte y encerrarse a releer plácidamente a los clásicos y a investigar las intimidades de la naturaleza en un gabinete de botánica o en un osario.

Arte y verdad

Para la Ilustración, el arte tiene una misión pedagógica, que consiste en explicar, de forma amena y agradable, las verdades que acuña la filosofía. El *Sturm,* con Goethe a la cabeza, matiza esta dura afirmación, rescatando para el arte una determinada autonomía. Ya no es la sierva de la filosofía, sino que puede llegar a ser su madre. La verdad no es tan sencilla de conocer y de divulgar. Más que una misión de esclarecimiento, el arte cumple con una tarea de oscurecimiento; al menos trabaja allí donde la luz es tenue y está velada. En este velo tendido sobre la frente luminosa reside su ambigua calidad, y ella permite el acto de revelar, de levantar el velo, y quedar desvelado: lúcido, insomne.

Ya a los veinte años, escribía: «La luz es la verdad. La noche es el error. ¿Qué es la belleza? Ni luz ni noche: crepúsculo. La verdad y el error en estado naciente. Una cosa (o causa: *Ding)* intermedia *(Mittelding).*» De la *Ding* se ocupa la filosofía. De la *Mittelding,* el arte. De la luz y la tiniebla, ambos.

En 1784 dice en su *Dedicatoria:* «El velo de la poesía en la mano de la verdad, tejido con la niebla matinal y la claridad solar» (de nuevo la imagen de la noche que transita hacia el día y la bruma del intermedio).

Firme en su convicción juvenil, el viejo Goethe dice a Eckermann que el arte es la actividad que pone de manifiesto «los más profundos misterios del hombre», y ejemplifica con *La novia de Perth,* de Walter Scott. Pero ¿es que los misterios se pueden poner de manifiesto, sobre todo cuando son profundos, o sea sin fondo? ¿No es que el viejo Goethe retorna al velo de la ambigüedad que no es día ni noche, y que puede aclararse o entenebrecerse, porque luz y tiniebla nacen de él? Otra: «No existe medio más seguro para lograr evadirse del mundo que el arte; y no existe medio más seguro para lograr la unión con el mundo que el arte.»

En esta tensión opera el artista, instalándose en un centro sintético que es inestable y que sólo fija, fugazmente, con la forma atrapada. Así lo describe Leonora en *Tasso* (1, 1):

Su ojo apenas se fija en esta tierra;
su oído percibe el llamado de la naturaleza;
lo que la historia alcanza, lo que la vida da,
su pecho lo toma y lo quiere por igual:
su alma reúne lo disperso
y su sentimiento anima lo inanimado.
A menudo ennoblece lo que nos parece vulgar
y torna en tesoro lo inexistente.
En este auténtico círculo mágico vive
el hombre prodigioso y nos atrae
a vivir con él, a que participemos de él:
parece acercarse y permanece lejano;
parece considerarnos y fantasmas pueden
aparecerle extraños en nuestro lugar.

El personaje de Tasso ilustra no sólo la situación del artista ante sí, ante su arte, sino en la trama de la sociedad mecenática donde trabaja Goethe. El alma bella, ensimismada y alejada del mundo, es una de sus tentaciones. Es el niño con su juguete precioso, encerrado en un gabinete confortable bajo la mirada paternal y bonachona del déspota ilustrado. Sin ser noble, la nobleza, que él considera un modelo de elevadas virtudes humanas, lo trata de igual a igual, en tanto lo aísla de un vulgo que le causa horror.

La otra tentación es entregarse a la vida activa. En su lugar, pone el símbolo: escribe *La Jerusalén liberada,* en que unos héroes de papel y tinta conquistan una ciudad de pacotilla. También para el poeta la adultez sería la libertad, la superación de esa eterna tutela y minusvalía a que lo somete el mecenazgo. Así reacciona contra Antonio (el guerrero, el político, el diplomático). Le enrostra lo tiránico de su poder, rodeado por las sirenas y hechiceras de la cortesanía, contrafaz de los héroes y encantadoras de sus versos. Pero comprende, finalmente, que, sin ellos, no es nadie ni nada. Teme el naufragio y se afirma en una roca, según sus propias palabras. El es, como las hetairas de Ferrara, un hechicero a sueldo.

Como liberación —también fantástica— del mecenazgo, Goethe exalta la figura de Hans Sachs, «poeta realmente magistral», cuya maestría evoca el mundo de los maestros y aprendices en la intimidad de las guildas medievales. Sachs no era caballero ni cortesano; era un pequeño burgués (por eso horrorizaba a Heine), y ello no le impedía ser artista; escribía poesía didáctica basada en las posibilidades silábicas del alemán: todo lo que Goethe hubiera querido ser para constituirse en el fundador de la literatura alemana. No pudo ser sino su refundador.

Estos rodeos en torno a la condición social del artista nos ahorran magias y escatologías. Brujo es el artista para los profanos. Para sí mis-

mo es un hombre forcejeado por modelos enemigos y que proclama sus contradicciones. De ahí su enfrentamiento con Lavater y sus teorías sobre la genialidad. Lavater llega a crear un tipo fisiognómico especial para el genio (Lombroso y Max Nordau harán algo similar en el siglo siguiente). Goethe, en cambio, ve al genio como *il buon fabbro,* todo el que hace algo bien hecho, y no sólo en arte. Hans Sachs haría, seguramente, unos excelentes zapatos. Tanto fastidio dio a Goethe la teoría de Lavater que pidió que la palabra genio fuera borrada de los diccionarios hasta que la filosofía reconsiderara su alcance y la descargara de la neblina que había depositado sobre ella el sentido común alemán (Hegel redefinirá al genio como el inventor de géneros; ¿habrá contentado la solución a Goethe, sobre todo pensando en su propia obra?).

Tal vez podría hallarse un modelo goetheano de genio pasional en los tiempos de *Werther,* cuando se debatía entre la estética de Gottsched y Racine, y la de Shakespeare, Francia e Inglaterra. *Werther* es la obra que dice al mundo, en nombre de la literatura alemana: «Existo; abandono la aldea.» Una investigación interior que lleva a la expresión: la ex-presión, el acto de empujar hacia afuera, de exprimir. Expresar es como expulsar: ex-pulsar, hacer que la pulsión se exteriorice, sin moldes previos, a ver qué sale (al revés que en la estética clasicista). Dará en fragmento, en comedia, en poema, tanto da lo que dé.

No sólo es «nacional» esta tercera vía goetheana, sino también su haz de esfuerzos por encontrar el disperso rostro de Alemania en su arte, como se dijo antes: poesía, música, arquitectura gótica, etc.

Como para la Ilustración, el arte es para él educativo y, por lo mismo, social. Pero no es un revelador de verdades previamente establecidas, sino un productor de verdades que se fraguan en el momento de velarlas, inscritas en el propio velo, como el mensaje del fantasma en Wilhelm Meister: *Gedenke zu leben.*

Gedenke zu leben: «Acuérdate de vivir» se suele dar como traducción. ¿Por qué no «Piensa la vida, piensa a favor de la vida»? Pensar la vida es la tarea central de la dialéctica, es decir: pensar *en* la vida, no hacer del pensamiento algo ajeno al evento de vivir. Hacer del pensamiento algo vivo, inconcluso, desgarrado como el velo que teje el arte, algo incesante y en perpetuo estado naciente, como amenaza la luz crepuscular.

En *Wanderjahre* el consejo se amplía: *Gedenke zu wandern, gedenke zu sterben.* De nuevo: piensa en vagabundear, piensa en morir. Piensa a favor del vagabundeo, de la vida y de la muerte. Vivir es vagar, porque si bien el hombre puede llegar a ser consciente de su situación actual, una mano superior vela el fin de su vida, lo cual hace que el camino no se constituya exactamente en peregrinaje ni en viaje. La vida

es intento y extravío, como en las sendas difíciles de la Alemania dieciochesca. Error y conciencia del error, puesto que *errar* es también *andar*. «Los misterios del camino de la vida —dice la Makaria goetheana— no podemos ni debemos ponerlos de manifiesto; hay piedras de escándalo en que deben tropezar todos los vagabundos. Sin embargo, el poeta conoce dónde están.»

Esta situación de andante provisoriato puede leerse en dos niveles: como la vivencia de un alemán del XVIII, que busca a su país y no lo halla en ninguna parte, preguntándose, tal Goethe: «¿Dónde queda Alemania?», y como la errancia de cualquier hombre por una tierra que le ha sido prestada por un instante más o menos largo para que vague, viva y muera en ella. Es una comprobación temprana y una imagen sostenida en la vida de Goethe. El 20 de octubre de 1765 (a los dieciséis años) le escribe a su hermana Cornelia: «Quiero arraigar; no tengo raíces», comparándose con el pájaro de su poema, que sólo se afirma en la rama el tiempo indispensable para cantar y partir. Y Jarno le dice a Wilhelm, en *Wanderjahre:* «Eres como un báculo de peregrino, que echa hojas en cualquier rincón y raíces en ninguna parte.»

Piensa en vagar, en vivir y en morir. Estas palabras son nuestras leyes. Tal vez tenga razón Gottfried Benn.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 «B»
MADRID-24

BIBLIOGRAFIA

I. LA OBRA DE GOETHE

Goethes Werke, ed. de Erich Trunz, Joseph Trunz, Wolfgang Kayser y otros, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1950/1964.

Goethes Leben und Werk in Briefen, ed. de Friedhelm Kemp, Hanser, München, 1978.

THOMAS MANN: «Goethe und Tolstoi. Fragmente zum Problem der Humanität» (1921), «Phantasie über Goethe» (1948) y «Goethe und die Demokratie» (1949), en *Schriften und Rede zur Literatur, Kunst und Philosophie,* Fischer, Frankfurt, 1968, vols. 1 y 3.

GEORG LUKÁCS: *Goethe y su época,* trad. de Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1968.

ALFONSO REYES: *Trayectoria de Goethe,* FCE, México, 1964.

BENEDETTO CROCE: *Goethe,* trad. de Manlio Lugaresi, D'Accurzio Editor, Mendoza, 1951 y 1956 (dos volúmenes).

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: «Vives. Goethe», *Revista de Occidente*, Madrid, 1973.
KARL VIËTOR: *Goethe. Dichtung. Wissenschaft. Weltbild*, A. Francke, Bern, 1949.
FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Bern, 1957.

II. LA ALEMANIA DE GOETHE

RUBÉN JARAMILLO VÉLEZ: «La sociedad y la época de Kant», en *Eco*, núm. 235, Bogotá, mayo 1981.
WILHELM DILTHEY: «Federico el Grande y la Ilustración alemana», en *De Leibniz a Goethe*, trad. de José Gaos y otros, FCE, México, 1945.
ANTONIO RAMOS-OLIVEIRA: *Historia social y política de Alemania*, FCE, México, 1973, tomo I, capítulo XII: «Alemania a fines del siglo XVIII».
HEINRICH HEINE: «Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland» (1834) y «Die romantische Schule» (1836), en *Beiträge zur deutschen Ideologie*, Ullstein, Frankfurt, 1971.
ARNOLD HAUSER: *Storia sociale dell'arte*, trad. de Maria Grazia Arnaud, Einaudi, Torino, 1956, volumen segundo, capítulo IV: «La Germania e l'Illuminismo».
HENRI BRUNSCHWIG: *Société et romantisme en Prussie au XVIIIème siècle*, Flammarion, París, 1973.
WALTER H. BRUFORD: *Germany in the eighteenth Century*, Cambridge University Press, 1935.
FRANZ MEHRING: *Die Lessing-Legende*, mit ein Einleitung von Rainer Gruenter, Ullstein, Frankfurt, 1972 (el texto es de 1906).
LEO BALET-E. GERHARD: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Ullstein, Frankfurt, 1979.
GERHARD KAISER: *Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang*, Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, 1966.
HANS MAYER: *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland*, Neske, Württemberg, 1959.
MADAME DE STAËL: *De l'Allemagne*, Firmin Didot, París, 1868.
ROLF GRIMMINGER (Herausgegeber): *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution*, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1980.

III. GOETHE EN EL MUNDO HISPANICO

MANUEL GARCÍA MORENTE: «Goethe y el mundo hispánico», en *Revista de Occidente*, tomo XXXVI, año 1932, págs. 131 y ss.
UDO RUKSER: *Goethe in der hispanischen Welt*, J. B. Metzler, Stuttgart, 1958.
RAFAEL CANSINOS-ASSENS: «Bibliografía general española sobre Goethe», en *Obras literarias* de GOETHE, traducción, recopilación, biografía, prólogos y notas de R. C. A., Aguilar, Madrid, 1944, tomo I, pág. 262.
ROBERT PAGEARD: *Goethe en España*, trad. de Francisco de A. Caballero, CSIC, Madrid, 1958.
HERBERT KOCH-GABRIELE STAUBWASSER: *Schiller y España*, Cultura Hispánica, Madrid, 1978.
EMILIO LORENZO: «Goethe visto por los españoles del siglo XIX», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 88, año 1957.
ILDEFONSO MANUEL GIL: «Goethe en las letras españolas», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 116, agosto-septiembre de 1959.

IV. LA UTOPIA

JOSÉ ANTONIO MARAVALL: *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Pico Sacro, Compostela, 1976.
ID.: *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960, capítulo segundo: «La visión utópica del Imperio».
ID.: «La utopía político-religiosa de los franciscanos en Nueva España», en *Estudios Americanos* (Sevilla), núm. 2, 1949.

ID.: «Utopía y primitivismo en el pensamiento de Las Casas», en *Revista de Occidente,* núm. 141, diciembre de 1974.
ID.: «El pensamiento utópico y el dinamismo de la historia europea», en *Sistema. Revista de ciencias sociales,* núm. 14, julio de 1976.
EDMUNDO O'GORMAN: *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente,* FCE, México, 1958.
ID.: *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos,* UNAM, México, 1951.
STELIO CRO: «La utopía en España: *Sinapia*», en *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica,* núm. 2/3, Madrid, 1980.
FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «El descubrimiento de la utopía española», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 322/3, abril-mayo de 1977.
Tratado de la monarquía columbina (una utopía antiilustrada del siglo XVIII), edición y estudio preliminar de Pedro Alvarez de Miranda, El Archipiélago, Madrid, 1980.
WERNER KRAUSS: «Quelques remarques sur le roman utopique au XVIIIème siècle», en *Roman et lumières au XVIIIème siècle,* Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes, Editions Sociales, París, 1970.
JEAN SARRAILH: *L'Espagne eclairée de la seconde moitié du XVIIIe siècle,* Klincksieck, París, 1954.
MIGUEL AVILÉS FERNÁNDEZ: *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces,* Editora Nacional, Madrid, 1976.