

La perdición del Hombre: de Margarita a Hélena.

AGC —Permítanme que añada ahora un prólogo improvisado (que se me acaba de ocurrir, con el que no había contado) que consiste simplemente en una manifestación de un cierto asombro de mí mismo de encontrarme aquí, y un asombro de que tantos de nosotros, tanta gente, esté hablando y siga hablando acerca de literatura. Este asombro no va en el sentido de que estime que la literatura tiene poca importancia, sino en el sentido justamente contrario: que cada vez voy sintiendo que eso de la vida, la realidad, se está volviendo cada vez más literatura, de una manera cada vez más imperiosa, que tal vez se hace cada vez más difícil distinguir entre una realidad no literaria y la literatura. Esto no deja de asombrarme y en esta ocasión pues, por lo que sea, me ha asombrado especialmente y quería que arrancáramos de esta puesta en escena antes de tratar de lo que podamos tratar.

Tomo el personaje Fausto como representante del Hombre. Vamos a ver qué diablos quiere decir esto: el Hombre, dicho así, *der Mann*, que hasta en español tiende a pronunciarse con mayúscula, el Hombre, como Dios, el Hombre, el Hombre todo es, desde luego, algo ajeno a la lengua corriente y verdadera: es un concepto filosófico de las escuelas. La gente no habla del Hombre, por supuesto. Es importante que, cuando la gente, el lenguaje corriente, adopta el término, 'el hombre', fijaos qué es lo que hace con él: en alemán mismo, no se trata ya de que *Mann... der Mann macht etwas*, sino sencillamente de que *man macht etwas*: el término ha perdido su sustantividad, ha simplificado sus *enes* de paso, ha perdido la mayúscula y se ha convertido precisamente en lo que menos podíamos esperar: el signo del impersonal. Y esto no ha sucedido sólo con *Mann* en alemán; ha sucedido con, por ejemplo, *on* en francés, que ha seguido el mismo destino de la palabra *hombre*; y en castellano viejo, donde *omre* se decía precisamente para lo mismo, para el impersonal, que ahora solemos decir más bien *se*; o también coincidiendo con el inglés en la forma 'uno': 'uno', que, perdiendo su acento igualmente, viene a ser ninguno preciso, como en el caso de *one*, y se convierte en una forma alternativa de la impersonalidad. No es ninguna trivialidad que, cuando el pueblo se apodera de 'el hombre', venga a convertirlo justamente en el signo del impersonal, en el signo que apunta a cualquiera y a nadie determinado.

No es, desde luego, de ése del que tomo a Fausto como representante. Fausto, por el contrario, es tan personal, tan cargado de personalidad. Hablamos pues de 'el Hombre' en ese sentido que la cultura y la filosofía hablan. 'El hombre' debería, por un lado, como concepto general, aparecer sin rasgos, desnudo de rasgos definitorios, de forma que sirviera para aplicarse a cualquiera que cayera bajo el concepto. Pero por otra parte, esto no es así: 'el Hombre' es sumamente personal. Fausto es

muy personal; tiene rasgos que todos recordáis como muy personales: empieza presentándose como un impaciente desesperado que, a fuerza de impaciencia y desesperación a la busca de un milagro que le saque de la realidad, de alguna manera lo consigue. En el prólogo cuenta Goethe que lo consigue por obra de El Divino Hacedor, pero bueno, eso no hace falta que le hagamos demasiado caso. Su fuerza, su propia tensión, le hace partirse en dos, porque me permito que creáis más bien que Mefistófeles es simplemente 'el otro' de Fausto y que el proceso consiste en una división en contraposición y en colaboración; y este diablo es por lo menos tan personal como el propio Fausto. Los dos son precisamente ejemplo de esto que estoy llamando personalidad y que he contrapuesto al empezar a lo impersonal. Los dos, a lo largo de la primera y la segunda parte, van a ir constantemente uno al lado del otro, dándose la réplica con muy escasas excepciones, muy escasos momentos, sobre los cuales volveré, pero confirmando esta impresión de que, efectivamente, nos encontramos no sólo con una personalidad, la de Fausto, sino con una personalidad dividida, con el otro incorporado y llevado a su lado y no desmontando por ello su propia personalidad sino reduplicándola y aumentándola.

Está claro que lo de la perdición que está en mi título no puede sino referirse a este hombre personal, sumamente personal, a este impaciente, a este desmesurado, a este animado de una *hýbris* imparable, porque el hombre corriente y moliente, el hombre que se convierte en un impersonal, en un *man, on, se*, ése ¿cómo puede perderse? Ése no puede estar sujeto a perdición ninguna. El único que puede perderse es el Hombre con mayúscula, heredero de Dios y personalmente constituido. Pero, como creo que ya en el resumen he anunciado, la palabra *perdición* arrastra consigo otra ambigüedad en la que conviene que paremos mientes un momento; porque perdición, no sólo en el *Fausto* de Goethe, sino en la leyenda y tradición popular de la que él bebió, y en todos los personajes fáusticos, sigue un método de perdición que consiste precisamente en arriesgarse a la condena, aceptar la condena. Perdición aquí es una [*Verdamm*]

Por otro nombre, y esto es muy importante, ese proceso es una venta del alma. En esto, a lo largo del *Fausto*, Goethe no paró muchas mientes pero está en la tradición de la que él bebe, y conviene volver sobre ella. La condenación, la condenación tiene otra cara que se llama 'venta del alma', es decir, conversión del alma en dinero, la realidad de las realidades, que en la tradición piadosa implica inmediatamente una caída en las profundidades del infierno.

Perdición en español puede querer decir otra cosa, especialmente cuando, por ejemplo, en la *Petenera* se le canta "la perdición de los hombres" a esta figura ficticia de la copla. Perdición puede querer decir otra cosa: perdición sería más bien como un [*Verlorenger*, perderse de la manera (...)] *Verlorenger*] es decir, dejar de ser, dejar de ser, diluirse. Y,

evidentemente, no sólo son cosas distintas sino que la una es claramente la contraria de la otra. Con la condenación, venga de El Señor de arriba o venga de donde venga, de ninguna manera la personalidad se va a perder; por el contrario, va a quedar confirmada para la eternidad. Y da lo mismo si la cosa termina en el infierno o, como al fin en su vejez quiso Goethe que terminara, en una especie de absolución final y de última hora, de una manera o de otra no ha habido perdición en el sentido de perderse: ha habido una confirmación de la persona para la eternidad. De manera que es importante que dos cosas tan distintas muchas veces se presenten como si fueran equivalentes en este trato y se nos oculte lo que tiene lo contrario lo uno de lo otro.

Pero antes de seguir, todavía tengo que volver sobre una ambigüedad más: la ambigüedad de la palabra *hombre* referida esta vez a los géneros. En alemán la cosa está yo pienso que a medias corregida por la duplicidad *Mann und Mensch*, pero, vamos, no creo que de ninguna manera se pueda decir que en eso se aparta radicalmente del destino del resto de nuestros idiomas, donde nos encontramos con que el mismo nombre que se emplea para el sexo dominante se emplea también queriendo abarcar a las mujeres, a todo lo humano, a la humanidad. Esto del sexo dominante conviene aclararlo, porque aquí resulta que, de una manera que me gustaría que fuera ilustrativa, la gramática y la sociología se dividen de la manera más clara: en gramática, el género masculino es el no marcado y por eso es el que se emplea cuando no se sabe cuál emplear: es el destino del término no marcado en cualquier oposición de cualquier lengua, fonémica o lo que sea; y sin embargo es evidente que en la historia, en la sociedad, el sexo correspondiente, a veces, a ese género es el sexo dominante, con cuya dominación sobre las mujeres arranca justamente esto de la Historia y la Realidad. No dejen de notar que la correspondencia no es ni mucho menos precisa, porque en cualquier lengua se sabe que hay lo mismo pozos que pozas, cazuelos que cazuelas, hoyos que hoyas, y a nadie se le ocurre pensar que los hoyos, los cazuelos y los pozos pertenezcan al sexo dominante, mientras que las pozas y las cazuelas pertenecen al dominado; pero no se puede negar que uno de los usos del género va en el sentido del sexo, aunque no sea el más importante. Y esa contradicción es para mí también muy reveladora. Es el sexo dominante, representado en la gramática por el género no marcado, el que pasa a erigirse en representante general del hombre, con más o menos éxito a lo largo de la historia, pero, desde luego, cada vez con más éxito; en la Sociedad del Bienestar con más éxito que nunca, como corresponde a la culminación de la Historia. Probablemente las mujeres, si se las hubiera preguntado en otro momento, no se habrían sentido muy a gusto al verse representadas por el hombre y comprendidas en la humanidad. Y sin embargo hoy el sumo progreso hace que sean raras las que sean capaces de darse cuenta de esa mala representación, de que hay algo tramposo y mal hecho en eso de que se haya admitido y desarrollado una especie de género supremo, *HOMBRE*, en el

que ellas están comprendidas (¿qué otra cosa se va a ser más que hombre y a qué se va a aspirar más que a ser hombre?, puesto que ése es el rey del progreso), pese a que el nombre que para ello se emplee pues no sea el nombre de las mujeres sino que más bien se contraponga a él y lo escluya de una manera o de otra.

Vamos a ver en qué sentidos pués, en Fausto se producen los avatares de esta perdición. Está claro que, si tengo alguna razón para decir que las mujeres no están del todo dentro y que si tuvieran corazón y sentido bastante se darían cuenta de que no están dentro, y a lo mejor hasta se sentirían animadas de no estar dentro del Hombre, en ese caso está claro que, en efecto, la perdición del Hombre, por ejemplo de Fausto, y hasta de Mefistófeles de paso, tiene que venir de las mujeres, no de otro sitio. Y a esta vía de perdición desde luego Goethe no era ajeno: él recogía de la tradición y sentía que efectivamente el juego estaba ahí.

En la primera parte la cosa es relativamente cercana a la tradición pero además relativamente trivial: se trata de que para la venta del alma un precio... el precio elegido sea una muchacha; no se trataba de esto, no era verdad que se tratara de esto: Margarita, típicamente, no es propiamente una mujer: Margarita es más bien una muchacha buena, santa, piadosa, pura, y son estas condiciones de buena, santa, piadosa y pura (estas condiciones que se parecen un poco a las que [recientemente Herbig] relacionaba con el personaje *Caritas*, Natalie), son estas condiciones las que de alguna manera enamoran, por lo menos de una manera especial, a Fausto. Y por ahí no puede haber ninguna perdición en el sentido de que lo mujer puede ser perdición. Margarita no es de verdad una mujer, Margarita está demasiado encasillada en la figura de la muchacha piadosa para que pueda servir para el caso. El enamoramiento de Fausto puede presentarse con tintas más o menos atrayentes, más o menos, pero desde luego no acaba de ser nunca convincente como enamoramiento; como tampoco es convincente el abandono y la muerte, y la muerte de la madre y la muerte del hermano y al final la condenación —ésa sí— de la propia Margarita al encierro y a la posible muerte. Hay cosas ahí que uno, leyendo a la distancia, puede fácilmente parecerle que el autor no manejaba bien en esta dinámica del texto. Como siempre, Fausto y Mefistófeles actúan juntos, son el mismo. Todavía se quiere hacer esto de hacer ver que algo de lo más horrible, por ejemplo la muerte de la madre de Margarita, ésa no la ha promovido directamente Fausto, ésa le corresponde a Mefisto, por una especie de equivocación. Es un juego ambiguo y bastante fastidioso que se vuelve a reproducir en la segunda parte del acto quinto, cuando otra vez Fausto, hartado de la ciencia y volviendo a buscar vida, entre otras cosas que hace es quemar vivos a los viejos, a Filemón y Baucis, que eran el ejemplo del amor terrenal perfecto y conforme: también aquello lo hizo Mefistófeles. Y esta separación ocasional entre los dos es fastidiosa porque parece que sostiene una creencia vulgar, que no debería sostenerse, entre la responsabilidad per-

sonal y lo que se hace por equivocación o por descuido o por contradicción consigo mismo; tenía que recordar algunos de estos fallos.

Tengo que recordar que de esa primera parte y del asunto de Margarita, cuando yo conocí por primera vez, en una traducción española, el *Fausto*, al mismo tiempo que leía capítulos del *Poesía y verdad*, lo que más me impresionó, hasta el punto de que llegaba incluso a intentar imitarlo en algún ensayo de producción dramática, es el grito final con que la primera parte termina, el grito final de Margarita arrebatada y gritando "*Heinrich! Heinrich!*", gritando en mi traducción "¡Enrique! ¡Enrique!", es decir, el nombre falso que Fausto se ha dado, no se sabe si con mucha necesidad, para la seducción. Margarita desaparece; desaparece, va arrebatada por las fuerzas precisamente gritando este nombre falso, y esto sí que es un acierto dramático de todas maneras; es decir, que sea justamente el empleo del nombre fingido de Fausto el que sirva para cerrar la acción dramática y de esa manera revelar la falsedad esencial del personaje masculino, eso creo que hay que contarlo como un acierto más.

Pero no nos entretengamos más (no podemos) con Margarita; habrá que volver un momento sobre ella al final del acto quinto de la segunda parte, porque, naturalmente, siendo Margarita tan buena y piadosa, ¿cómo iba a condenarse de verdad? Margarita, por el contrario, en lugar de condenarse tendrá que quedar glorificada. Y en ese final del *Fausto*, en esa exaltación de Margarita glorificada, tenemos muy claramente revelada una especie de visión de la feminidad o de ideal de la feminidad que desde luego no tiene mucho que ver con lo de mujer; se parece, en todo caso, si queréis, al culto de la Virgen en los países católicos, esa exaltación final, pero de ninguna manera toca a la cuestión 'mujer' que es la que aquí quería tratar como móvil y proceso de perdición.

Al entrar, al volver con la segunda parte Goethe con su obra, quiero hacer costar cómo en una gran parte esa vuelta implica que él mismo no estaba satisfecho con el planteamiento que se había dado en la primera. El acto primero de la segunda parte hace aparecer a estas figuras, tal vez las más misteriosas y discutidas de todas las del *Fausto*: las madres; hace aparecer a las madres, y las madres, de una manera muy poco de esperar, van a ser las que sirvan para ponerlo en camino del otro amor, del amor a Hélena, que va a llenar el centro de la segunda parte. Las madres lo que me importa saber es que, por un lado, bueno, son la madre, y la madre, lo mismo que he dicho de la muchacha casta y piadosa, no es de ninguna manera la representante de eso de lo mujer, eso peligroso que lleva a la perdición de lo que estoy hablando aquí. La madre es la madre: por ahí no hay camino ninguno de perdición; la madre, si es caso, será salvadora, en todos los casos. Pero hay aquí un toque hábil por parte de Goethe, que es la pluralización, es el hecho de que estos engendros de la fantasía no sean 'la madre' sino que sean 'las

madres'; y que sean una especie de disolución de la madre en el plural, en forma de las madres, es justamente lo que va a permitir otro intento de penetrar en el juego con la feminidad y con la perdición. Desde luego, lo que a través de la inspiración de las madres Fausto consigue en ese primer acto no es más que una ilusión, ya se sabe: ve a Hélena, y ve a Hélena además con Paris, es decir, como estaba mandado por la tradición mitológica y seguramente por otros motivos tal vez del propio poeta sobre los que volveré. Pero es una ilusión, y una ilusión destinada al público, al de la corte, y aunque Fausto un momento se olvide y quiera abrazar esa ilusión, naturalmente la ilusión se desvanece, es la ilusión misma la que se pierde y no de ninguna manera Fausto.

Pero vengamos a este acto segundo de la segunda parte: eso es lo que para mí revela sobre todo la necesidad de reformular y de volver a plantear el problema; se repiten, como recordáis, las escenas en el despacho originario de Fausto, despacho polvoriento, ahora cargado incluso con todos los gabanes y las demás ropas llenos de polillas y demás bichos, que al sacudirlos Mefistófeles se ponen a cantar de una manera bastante divertida. Y se vuelve a reproducir la visita del Baccalaureatus y demás, y se vuelve otra vez al comienzo. No sólo se vuelve al comienzo, sino que Goethe no puede menos de hacer que Mefisto encuentre en la pluma la misma gota de sangre que sirvió para firmar el trato, al cabo de los muchos y muchos años que han pasado; hasta tal punto está la intención de una repetición. ¿Por qué?

El origen, en la primera parte, al que toqué de paso cuando os hablé de la impaciencia y la desmesura como característica personal de Fausto, era, como todos recordáis, una hartura de la ciencia (todo el mundo recuerda el monólogo de la primera parte), hartura de todas las ciencias, incluida la Teología; y por tanto se ve que esa hartura de la ciencia, esa hartura del saber, es lo que mueve a buscar algo que evidentemente será lo que sea pero no es el saber, no es ninguna confirmación ni ninguna nueva filosofía ni nada, puesto que justamente el móvil está en una hartura del saber para ir a otra cosa que si no se quiere aludir a ello con lo del [*Verlorenger*], puede decirse "la vida, la vida, lo que sea el vivir, el dejarse... el dejarse vivir". Entonces ahora repite todo, lo repite Mefistófeles; ha convenido más bien que Fausto esté dormido, pero como he presentado a estos dos como dobles del mismo, pues Mefistófeles cumple tranquilamente otra vez y vuelve a presentarnos otra vez la misma hartura de la academia y de la ciencia, tanto más cuanto que han pasado años y desde luego la estupidez de los dómines de la escuela y de los libros que les acompañan no ha disminuído para nada sino que ha venido progresando; y ésa será otra vez la... el punto de partida, el móvil para pasar a la aventura central, al otro amor, por decirlo así.

No hay que olvidar que está el pobre Wagner en su cuchitril fabricando al hombrecillo; es importante la fabricación del hombrecillo en esta

segunda aventura, el Homunculus, porque efectivamente durante un rato, cuando desde allí, saliendo del despacho y de la hartura de la ciencia, Fausto se lance a la aventura, de momento van a ser tres, van a ser Fausto, Mefisto y el Homunculus, que dura, que dura un rato, como una especie de figura fosforescente y que sólo al final del acto segundo, con la apoteosis de Galatea (que no es, desde luego, tampoco ninguna mujer: es la exaltación de la hermosura humana), sólo con la apoteosis de Galatea el Homunculus se desvanece como un lucerito de la mañana que quede deslumbrado ante la luz, pero durante un rato han formado una trinidad y eso es importante, como si fueran las tres facultades superiores del hombre las que se han lanzado, al menos en principio, a la aventura.

Es importante que Wagner, aunque al hombre no se le den las gracias debidas, fabrique al hombre. Es que eso es después de todo lo que todos han estado y siguen haciendo; es tanto más de agradecer que lo fabrique en diminutivo, pequeñito, porque eso puede que le quitara un poco de fuerza a la fabricación dominante, en la que el hombre, desde luego, no tiene nada de diminutivo, ha perdido todo lo que podía tener de diminutivo.

Pero dejemos esa simpática figura y pasemos a la aventura que podría también llamarse amorosa, que es la aventura con Hélena en el acto tercero. Evidentemente desde el punto de vista de lo que andamos buscando, es decir, un amor que consista en un perderse, en un deshacerse, en un desleírse, en una desaparición de la personalidad masculina, y humana, en el amor, desde ese punto de vista este acto, tan bien construido desde el punto de vista de la tragedia antigua, no resulta tampoco nada satisfactorio.

¿Qué es Hélena? Hay un juego con el tiempo: es, por supuesto, la Hélena de otros tiempos, es la Hélena de la Historia, de la Historia más o menos exaltada por la épica, pero trasladada a una realidad, a la cual se quiere volver a hacer real, no sólo ya en su palacio de Esparta sino hasta en una ciudad de la Europa medieval, como si fuera compatible lo uno con lo otro. Es la actitud de Fausto la que otra vez no hace este enamoramiento nada convincente ni satisfactorio: es verdad que él trabaja mucho por alcanzar a Hélena, incluso llega al punto de que se enfrenta con su doble, se enfrenta con Mefisto. Mefistófeles querría que todo este acto fuera mentira, que fuera una ilusión y hay uno de los pocos enfrentamientos claros, mientras que el propósito de Fausto es aquí, más claro que en ningún sitio, el de hacer realidad de la ilusión, hacer que la ilusión sea real. Por tanto, de ninguna manera le puede bastar la condena de Mefistófeles para renunciar a la empresa, y sin embargo esto parece como si fuera uno más de los actos aventureros, conquistadores, prometeicos, que recorren todo el *Fausto*, esta busca en los rincones del tiempo, en el pasado, este intento de penetrar en una tierra en revolución; es decir que es un trabajo; pero todos sabemos que uno no se enamora por

esfuerzo y que eso de los trabajos de amor son, por necesidad, como en el título de Shakespeare, trabajos de amor perdidos; que los trabajos de amor, si son trabajos ganados, acaban con el amor, y si son verdaderamente de amor, pues son efectivamente, en cuanto trabajos, perdidos, ¿no?

Hay, sin embargo (por no entretenerme mucho en la aventura de Hélena), hay algo muy conmovedor y de una manera muy curiosa está precisamente en la figura de Hélena; la figura de Hélena, que Goethe ha querido presentar de una manera tan a la clásica en cierto sentido, y además fundiendo de paso la literatura antigua con la europea moderna, sin embargo tiene sus rasgos... tiene sus rasgos especiales: es una mujer, desde luego, que está segura de sí misma, segura de su hermosura y, por tanto, de que la hermosura la hace invencible, ni siquiera ante el tiempo. Pero esto no quita para que en varias de las escenas este personaje Hélena se nos presente como poseída de una sorda inquietud — vamos a decir, porque todos los términos serían metafóricos—, de una sorda inquietud. Ella no está a gusto, vaga de un lado para otro y se la ve que, efectivamente, está como queriendo algo más; y esto sí que puede acercarla a ser una mujer, por lo menos en alguno de los sentidos; es, de hecho —pienso—, esta sorda inquietud de Hélena lo que produce que el límite entre la ficción y la otra realidad se rompa; es como si Hélena hubiera hecho un esfuerzo superior al de Fausto para salirse desde detrás de la pantalla a delante de la pantalla, a ponerse delante de la pantalla, mientras Fausto estaba tratando de incorporar a la realidad la pantalla misma de la ilusión. Es más bien gracias a esa insatisfacción perpetua, a esa sorda inquietud de Hélena como efectivamente los amantes llegan a abrazarse; se salta maravillosamente ese límite que he llamado pantalla entre la ficción y lo no ficción.

Del resto la verdad es que no hay que ocuparse mucho; la cosa termina pues de una manera trivial: no sólo se abrazan sino que después se ajuntan y acaban teniendo un niño, lo cual realmente, pues puestas las cosas como las he puesto, pues no está a la altura, ¿no?, no está a la altura de la cosa, pero sin duda es que a Goethe no le llegaba su propio sentimiento del misterio o peligro de la feminidad para llevar las cosas por otro lado.

No es la primera vez que hago intervenir al otro personaje, al personaje Goethe, en la cuestión para explicar algunos de éstos que presento como fallos de la obra. Bueno, el profesor [Pruiss] ha estado un rato mostrándonos cuáles podían ser esos fallos respecto al sentimiento de la feminidad por parte de Goethe y lo ha llevado hasta tales extremos que ha llegado a decir que casi la única por la que alguna vez pudo sentir algo fue Christiane Vulpius, lo cual no es concederle nada, porque uno ya sabe que la mujer legítima no es tampoco la mujer, vamos; la mujer legítima no es una mujer, de manera que tampoco a eso se podía llegar.

Tenga que ver o no con estas cuestiones de la personalidad de Goethe, el caso es que es así como termina una especie de cosa que podía haber sido realmente un perderse para el personaje Fausto. Claro, por supuesto, habría terminado ahí, lo más tarde en este acto tercero de la segunda parte, en una perdición. No habría podido seguir con dos actos más. Y eso por un lado a lo mejor puede ser lamentable. La reacción, después de la unión con Hélena, la aparición de Euforión, la muerte consiguiente de Euforión al cabo de estos años que no se sabe cómo cuentan, la reacción típica en el acto cuarto es volver a la realidad presentada de la manera más descarada (es decir, de la manera política, económica, como ya había aparecido antes en la corte del emperador), que sirve para eso, para la representación más verdaderamente desnuda y descarada de la realidad, la presentación como poder y como dinero, por tanto la presentación más masculina posible; no olviden que el poder es esencialmente masculino y el dinero que va con él es esencialmente masculino. De hoz en coz cae en ese acto cuarto de la segunda parte Fausto y vuelve a caer en la corte del emperador y se lanza a las guerras, a jugar con el emperador y el antiemperador y todas las cosas que recordáis más o menos.

El caso es que, en lo que les he venido contando, Fausto no se pierde. Fausto ni en la segunda parte ni al cabo de la segun... ni en la primera parte ni al cabo de la segunda acaba por llegar a una perdición; no se pierde nunca: aparece confirmado y especialmente en este acto quinto. En este acto quinto, como recordáis, está vencido, doblegado por la vejez extrema. Tampoco sabemos muy bien cómo esto ha pasado, porque sin duda han debido pasar pues —no sé— decenios, a lo mejor siglos, desde el acto cuarto al quinto, pero el caso es que en el acto quinto está decrepito, vencido por la vejez. Pero ¿qué quiere decir esto? Pues quiere decir que el pacto demoniaco no se ha cumplido; porque, efectivamente, desde la tradición popular que *Fausto* recoge, si el alma se vende y por tanto se condena a la eternidad, es a cambio de que los dones preternaturales, como decían los teólogos de los de Adán y Eva en el paraíso, les sean concedidos en toda abundancia: salud, juventud, amor. De manera que el hecho de que, no sólo a lo largo de todo el *Fausto* le hayan pasado estas cosas a este personaje, sino que al final termine viejo, decrepito y vencido por la vejez, es un testimonio de que no se ha vendido el alma. No se ha vendido el alma, por tanto es lógico que, si el alma no se ha vendido, pues tampoco [corte]

Los últimos versos en boca de Fausto, que recordáis, los versos en que vuelve a hablarle al momento, *Augenblicke*, vuelve a hablarle al momento, son ciertamente conmovedores al mismo tiempo que reveladores para la equivocación que busco. Él en la primera parte le había pedido al momento “Detente: eres tan hermoso”. Ahora, muriendo, muriendo repite justamente y trata de decirlo de una manera más de verdad. “Detente”. ¿Qué quiere decir decirle al momento “Detente”? quiere decir aspirar a esta cosa que es justamente que el momento y la eternidad ven-

gan a ser lo mismo, es decir, llegar a una especie de confirmación del tiempo real —no del tiempo ese en que uno se pierde, del que no se sabe nada—, del tiempo real, el que tiene momentos, el que tiene momentos y que en definitiva puede tener un todo y ser eterno. En ese sentido es al mismo tiempo como pienso que funciona esa equivocación, conmovedora al mismo tiempo, pero nada se ha perdido: resulta que Fausto tenía, como cada uno, como cada señor (no voy a atribuírselo a las mujeres, salvo que cada una se quiera hacer hombre), pero tenía, como cada hombre, un alma inmortal; tenía un alma inmortal y, entonces, efectivamente, con la colaboración de la piadosa y glorificada Margarita, ese alma inmortal va a salvarse para la eternidad lo mismo que podía haberse condenado para la eternidad. Condenarse o salvarse para lo eterno, pero de ninguna manera sucederle esa otra cosa de perderse que es lo que aquí con la ayuda de las mujeres del *Fausto* he estado tratando de perseguir.

Éstas eran más o menos las cosas que quería decirles.

Marisa —Bien, muchas gracias, y vamos a iniciar el coloquio: imagino que habrá muchas preguntas por hacer; quizás para dar un punto de partida y una idea, se hablaba aquí... Agustín García Calvo ha empezado hablando de Fausto como representante del Hombre y Henriette [Herik] había hablado de las mujeres justamente en los [*vandal Jahre*] como imágenes, símbolos, de una idea de humanidad o de un... sí, de humanidad utópica de Goethe. Incluso después, en una conversación privada, muy bonita, hablaba de [Ciline] como realización incluso de esta utopía, que Fausto no consigue realizar, del vivir el momento, del *verweile doch, du bist so schön*; ella lo realiza, lo realiza en cada momento, y Fausto no lo consigue realizar, y cuando lo consigue realizar le cuesta la muerte. No sé si esto podría ser un punto de partida para la controversia. Y en cualquier caso, si hay preguntas, levanten la mano y les llegaré un micrófono.

[voz en alemán] —[...]

[Henriette Herik, en alemán] —[...]

—Bueno, lo mío es una pregunta que se podría dirigir a cada uno de los conferenciantes, pues yo he tenido la impresión, en las tres exposiciones, de que hay una cierta dialéctica, una tensión, en Goethe, entre la mujer concreta, individual, por un lado, y por otro lado, una mujer no concreta, como tipo, o en plural, como ha dicho [Helmut Pruss]. Pues porque primero en Goethe [Herik] ha explicado que pues las figuras, pues por ejemplo [...] representan distintos tipos de mujer y que sólo todas juntas hacen —bueno— todo el ser humano, ¿no?, y después ha dicho que Goethe amaba a las mujeres más bien en el plural y pues al final Agustín García Calvo ha explicado que Margarita o las madres, en el *Fausto*, no son mujeres verdaderas. Por otro lado parece que justamente en el *Fausto* se le presenta esta dialéctica, ¿no?, porque Mefisto ofrece a

Fausto una mujer cualquiera, o sea, cuando en la primera parte, cuando Fausto se toma el brebaje este, Mefisto dice “Bueno, con esta cosa vas a ver a Helena en cualquier mujer”, ¿no? O sea Mefisto ofrece a Fausto una mujer no concreta mientras que Fausto busca justamente esta mujer concreta a la que amar. Esto es pues lo que Agustín García Calvo ha llamado que Fausto buscaba la realidad detrás de la ilusión. Y, bueno, pues simplemente quería preguntar qué opinan de ello.

Marisa —Quizás, como es la pregunta dedicada a los tres, [...], como es una pregunta para los tres, que contesten quizás uno detrás de otro.

AGC —Yo simplemente para aclarar un poco por lo que me toca. No, no, no se trata sólo de que Margarita, la casta doncella, o Hélena misma, ninguna otra, no sean mujeres, representantes de mujeres. Se trata de que no son eso de mujer que es la perdición del hombre; eso es lo que no se da. Es decir que, efectivamente, Fausto puede hacer con ellas muchos daños, muchas locuras, pero no se pierde, no encuentra esa otra cosa que fuera vida y que no fuera realidad. Lo que él intenta, sí, como has recordado, es convertir la ficción en realidad, pero no es de eso de lo que estaba hablando, sino de otra cosa, que excluye tanto la ficción como la realidad, y que justamente quiere decir la indefinición del concepto 'hombre', es decir, la disolución del alma o psicoanálisis o cualquiera otra cosa que se quiera decir: disolución. En fin, habría que seguir aclarando.

[Henriette Herik, en alemán] —[...]

[Helmut Pruss, en alemán] —[...]

Isabel Escudero —Bueno, yo es que aquí se ha hablado de muchos Faustos, pero, bueno, yo estoy muy interesada en el *Fausto* del cine, de Murnau, ¿no?, y cómo ahí la operación de la venta del ama o el rejuvenecimiento se produce a través de los ojos de Margarita porque es Margarita la que al final, en la secuencia final, cuando la van a quemar en la hoguera (es lo más hermoso de esa película) es como cuando ella... Fausto ve horrorizado cómo Margarita va a ser quemada en la hoguera y se agarra a sus rodillas allí en el mismo hato de leña ardiendo, es cuando Margarita, que es la caridad por encima del amor, le mira y le ve como si fuera su enamorado, y es un viejo totalmente perdido, con los pelos blancos hasta la cintura y es ahí donde está el filtro de la vida, en la equivocación del amor, la ilusión de amor que no es del demonio sino que es la propia Margarita Mefistófeles: es la que le ha dado la juventud. Los ojos de Margarita son el filtro de amor, el filtro de juventud y yo creo que es que hay esa confusión tan hermosa y que la vio tan bien Murnau en la película; habría también que considerarla porque hay personajes que son puros vehículos cuando al final el desvelamiento es que quizás en los ojos de Margarita es donde está la verdadera operación del filtro, ¿no?,

de Mefistófeles. Yo pienso que hay tantas lecturas de este asunto. No sé, pregunto...

AGC —No... no conozco... no recuerdo bien la película, pero es igual; tal vez eso no tiene mucha importancia, ¿no? Yo creo que estas formas de reflexión nos desvían de algo que yo quería haber hecho más central y que tal vez no lo he conseguido, que es algo referente a la equivocación respecto a la relación entre la masculinidad y la vida o la pérdida, o la pérdida en la vida, ¿no? Evidentemente mediante el trato en Goethe, en el *Fausto* es Goethe, se consiguen milagros bastante considerables, primero [reconocibles], después se ve que es falso, que los años siguen pasando y al final se cede a la ley del tiempo, que es en lo que está fundada la realidad. De forma que lo otro era una huida justamente de la... no era ningún milagro, no era rejuvenecerse como no era ni ganarse ni perderse, sino salirse de esto, salirse de la realidad. Y evidentemente eso no lo puede hacer ninguna mujer personal tampoco... Margarita; no lo puede hacer nadie precisamente por ser personales. Eso es lo que lo puede... eso lo que lo puede hacer es aquello en que una mujer, en lugar de ser un hombre también a su manera, le quede algo de mujer que no está todavía sometido; y en ese sentido efectivamente de ahí puede venir algo peligroso, trastornador, disolutor, ¿no? Pero no, desde luego, de la actuación de ninguna mujer concreta, aunque un poco de excepción hace la actitud que he dicho que el personaje Helena toma en el acto tercero, ésa que he tratado de describir como una sorda inquietud. De todas formas tampoco sirve para ninguna pérdida de veras, ¿no?

Marisa —Bien, andamos mal de tiempo; queda todavía tiempo para hacer una pregunta más y entonces ya tendríamos que pasar a la presentación del libro. Parece había alguien pedido por allí, ¿no?

—¿Se oye? ¿Sí? Mi pregunta apunta directamente a algo que ha dicho Agustín García Calvo a propósito de la no salvación, la pérdida... mejor dicho —perdón—, la no pérdida, es decir la salvación final de Fausto, justamente, en su interpretación a su exégesis, por tener alma inmortal. Parece que hay como (en su interpretación —repito—), como si una condición necesaria de ser hombre es poseer un alma mortal o todavía inmortal y tal. Yo le pido por favor a Agustín que, si puede, hilvane o deshilvane un poco jugando con los tres términos, que él ha utilizado, de hombre, de mujer (parece que implícitamente representante de lo que no es hombre y por consiguiente no tiene alma inmortal, desde luego, y quizá ningún tipo de alma), y la pregunta es exactamente es, si puede también y si quiere y le apetece, explique qué es lo que él piensa de los desenvolvimientos históricos de la aparición del ser de la mujer y si en los tiempos de hoy día la pérdida o la ganancia de la condición de mujer en mayor o menor grado depende, en alguna medida, de la carencia de alma o de la progresiva asunción del alma, que en su interpretación nece-

sariamente tendrá que ser masculina. Ésa es la pregunta. No sé si lo he dicho con claridad o... Gracias.

AGC —Creo que con mucha; lo que pasa es que efectivamente se nos ha avisado que es tarde; no podré recoger más que alguno de los hilos. Efectivamente eso de que las mujeres no tienen alma no está de moda hace ya muchos siglos. Eso se decía pues —¿qué se yo?— a veces entre los antiguos, al mismo tiempo que se le negaba a los esclavos, pero ¿quién va a acordarse ya de eso? Con el progreso llegamos a la única época que de veras conocemos palpablemente, que es ésta, el Régimen del Estado del Bienestar: en ésta están todas. Y, efectivamente, ahora más que nunca, las mujeres están llenas de alma de una manera notable, ¿no?, y la aspiración a una personalidad, que en principio era algo masculino, y por tanto la aspiración a lo que va con ello, el puesto en la sociedad, el poder, el manejo de dinero y todo lo demás, pues llega pues a los últimos extremos, de momento, ¿no? De manera que parece que nos arriesgamos a que en las mujeres quede lo menos posible de mujer. Yo he estado sugiriendo que eso nunca puede completarse, que siempre queda algo que está mal hecho, y además tengo que añadir que no sólo es que a las mujeres siempre les quede la sorda inquietud de que a lo mejor han metido la pata y que no tenían que hacerse hombres, sino que por su parte a los hombres también les queda alguna insatisfacción de que el proceso por el que hemos llegado a esto pues es un proceso equivocado, un proceso de pura sumisión a la realidad, pura sumisión al Señor. No olvidéis que el Hombre, ése del que he empezado burlándome como término filosófico, el Hombre es el heredero de Dios en este régimen. Y todo lo que podáis decir de Dios lo podéis decir del Hombre. Por eso tampoco le daba importancia a aquello de que, por un lado en el prólogo Goethe presente en un diálogo con Mefistófeles la trama de la obra, como ocasionada desde arriba, cuando yo por otro lado decía “No: se produce en el despacho de Fausto, debido a su impaciencia y a su ambición, que le hace desdoblarse en dos, caer en una especie de esquizofrenia”. No le doy mucha importancia porque, después de todo, Dios y el Hombre son el mismo, no hay que andar con muchos distinguos a este propósito, ¿no? Muchas más cosas habría que seguir diciendo respecto a la persona, la personalidad y el alma.

Yo... me gustaría que a pesar de todo la obra de Goethe se aprovechara: una cosa irrepresentable (y siempre lo ha sido), a pesar de que tiene rasgos teatrales, pero no hay quien pueda representar el *Fausto*, con más de 12.000 versos; pero de todas maneras esto, que tiene que ver algo con los fallos: fallos del *Fausto*, dicho muy brevemente, son: en la primera parte, que es demasiado sumiso a las concepciones morales, demasiado tradicional; lo cierto es que la seducción de Margarita, la muerte del hermano, la muerte de la madre y todo lo demás, pues son casi como podían —en fin, exagerando un poco—, como podía haberlo usado Calderón o alguno de estos desgraciados autores nuestros del siglo de oro, ¿no? Pero eso es efectivamente un fallo, un cierto fallo del

atrevimiento a presentar más de veras las cosas cuando uno se afilia a argumentos más o menos tópicos y triviales.

El fallo de la segunda parte es muy distinto: es que es una montaña, es un barullo; simplemente Goethe se dedicó a hacer una obra en que pudiera meter todo, que pudiera meter todos los seres de la Mitología soltando lo que les venía a la boca y saltando de unos a otros y todo lo demás. Claro, y eso, efectivamente, desde un punto de vista artístico, pues eso no puede ser, ¿no? Una obra no puede hacerse así. Uno se lo puede pasar más o menos bien leyéndolo, pero hay que reconocer eso, ¿no? A ese propósito quería recordar una de las separaciones de los dos, de Mefistófeles y Fausto, que está ligada con el intento de Fausto de ponerse más realista que... —perdón— de Mefisto de ponerse más realista que Fausto: es —bueno, aparte de aquel acto, aquel otro acto de travestismo que [Pruiss] recordó, cuando a Mefisto le da por vestirse de una muchachita, ¿no?, pero luego hay otro— que es que convence a una de las Forcies, a uno de los engendros fantasmales que parece que tiene [que decir] cosas del destino, se mete dentro de ella y logra también hablar, hablar dentro de ella justamente con el intento de deshacer la ilusión de la noche clásica de Walpurgis y de sacarlo de allí, ¿no? Eso es muy importante respecto a las dos mitades del alma en que he preferido dividir al personaje Fausto.

Marisa —Muy bien, creo que ya deberíamos acabar, y entonces vamos a pasar ahora a la lectura de poemas que va a hacer Michel.

Barcelona, 4 de marzo de 1999