

1. EL FAUSTO DE GOETHE: LA TRAGEDIA DEL DESARROLLO

Esta sociedad burguesa moderna, que ha hecho surgir tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros.

Manifiesto comunista

¡Dios mío! ¡Esos muchachos de pelo largo han perdido el control!

Oficial del ejército de Alamogordo,
Nuevo México, después de la explosión de
la primera bomba atómica en julio de
1945

Somos una época fáustica decidida a encontrar a Dios o al Diablo antes de irnos, y la esencia ineluctable de lo auténtico es nuestra única llave para abrir la cerradura.

Norman Mailer, 1971

Desde que existe una cultura moderna, la figura de Fausto ha sido uno de sus héroes culturales. En los cuatro siglos transcurridos desde el *Faustbuch*, de Johan Spiess en 1587 y la *Tragical history of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, un año más tarde, la historia ha sido contada una y otra vez, en todas las lenguas modernas, en todos los medios conocidos, desde las óperas hasta los títeres y los tebeos en todas las formas literarias, desde la poesía lírica y la tragedia teológico-filosófica y la farsa vulgar; ha resultado irresistible para todo tipo de artistas modernos de todo el mundo. Aunque la figura de Fausto ha tomado muchas formas, prácticamente siempre es un «muchacho de pelo largo», un intelectual inconformista, un personaje marginal y sospechoso. En todas las versiones, también, la tragedia o la comedia se produce cuando Fausto «pierde el control» de las energías de su mente, que entonces pasan a adquirir una vida propia, dinámica y altamente explosiva.

Casi cuatrocientos años después de su debut, Fausto sigue atrayendo la imaginación moderna. Así, la revista *The New Yorker*, en un editorial antinuclear, justo después del accidente de Three Mile Is-

land, tacha a Fausto de símbolo de irresponsabilidad científica y de indiferencia ante la vida: «La proposición fáustica que nos hacen los expertos es que les permitimos echar sus falibles manos humanas a la eternidad, y ello no es aceptable»¹. Mientras tanto, en el otro extremo del espectro cultural, un reciente número del tebeo *Capitán América* presenta «los terribles designios del... Doctor Faustus». Este villano, notablemente parecido a Orson Welles, planea sobre el puerto de Nueva York en un dirigible gigante. «Mientras miramos», dice a dos víctimas indefensas e inmovilizadas, «esas latas que contienen mi ingenioso gas mental están siendo fijadas a unos circuitos especiales en el tubo de escape del dirigible. A una orden mía, estos leales (robotizados) agentes de la Fuerza Nacional comenzarán a inundar la ciudad con él, poniendo a todos los hombres, mujeres y niños de Nueva York bajo mi CONTROL MENTAL absoluto». Esto significa que habrá problemas: la última vez que el Doctor Faustus hizo su aparición, confundió las mentes de todos los norteamericanos, haciéndolos sospechar paranoicamente de sus vecinos y denunciarlos, generando el macartismo. ¿Quién sabe lo que estará tramando ahora? Un reacio Capitán América abandona su retiro para enfrentarse al enemigo. «Y, por pasado de moda que pueda parecer», dice a sus agotados lectores de la década de 1970, «tengo que hacerlo por la nación. América nunca podría ser la tierra de los hombres libres una vez que Faustus la hubiera sometido a su control vil». Cuando el villano fáustico es aplastado finalmente, la aterrizada Estatua de la Libertad siente que puede volver a sonreír².

El Fausto de Goethe supera a todos los demás por la riqueza y profundidad de su perspectiva histórica, por su imaginación moral, su inteligencia política, su sensibilidad y percepción psicológicas. Abre nuevas dimensiones a la moderna conciencia de sí mismo que emerge y que el mito de Fausto siempre ha explorado. La mera inmensidad no sólo de su ambición y sus alcances, sino también de su visión genuina, llevó a Pushkin a llamarlo «una Iliada de la vida moderna»³. El trabajo de Goethe sobre el tema de Fausto comenzó al-

¹ *The New Yorker*, 9 de abril de 1979, «Talk of the town», pp. 27-28.

² *Captain America*, n.º 236, Marvel Comics, agosto de 1979. Debo esta referencia a Marc Berman.

³ Citado en Georg Lukács, *Goethe and his age*, Budapest, 1947, traducido al inglés por Robert Anchor, Merlin Press, Londres, 1968, y Gross & Dunlap, Nueva York, 1969, p. 157. [*Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1972]. Este libro me parece la mejor obra de Lukács, después de *Historia y conciencia de clase*, de toda su

¿Dónde termina el autor la obra?
 ¿Cuál acontecimiento importante?
 Señala el autor?

Marshall Berman

rededor de 1770, cuando tenía veintiún años, y continuó intermitentemente durante los sesenta años siguientes; no consideró que la obra estuviera terminada hasta 1831, un año antes de morir a la edad de ochenta y tres años, y ésta no apareció en su totalidad hasta después de su muerte⁴. Por lo tanto la obra estuvo en elaboración durante una de las eras más turbulentas y revolucionarias de la historia del mundo. Gran parte de su fuerza procede de esta historia: el héroe de Goethe y los personajes que lo rodean sufren, con gran intensidad personal, muchos de los dramas y traumas de la historia mundial por los que atravesarán Goethe y sus contemporáneos; todo el desarrollo de la obra representa el desarrollo más vasto de la sociedad occidental.

Fausto comienza en una época cuyo pensamiento y sensibilidad son modernos de una manera que los lectores del siglo XX pueden reconocer inmediatamente, pero cuyas condiciones sociales y materiales son todavía medievales; la obra concluye en medio de las conmociones materiales y espirituales de la revolución industrial. Comienza en la solitaria habitación de un intelectual, en la esfera abstracta y aislada del pensamiento; finaliza en medio de la amplia esfera de la producción y el intercambio, regida por organizaciones complejas y gigantescos órganos corporativos que el pensamiento de Fausto está ayudando a crear, y que le permiten seguir creando. En la versión de Goethe del tema de Fausto, el sujeto y objeto de la transformación no es meramente el héroe, sino el mundo entero. El *Fausto* de Goethe expresa y dramatiza el proceso por el cual, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, hace su aparición un sistema mundial característicamente moderno. //

La fuerza vital que anima al *Fausto* de Goethe, que lo distingue de sus predecesores y que genera buena parte de su riqueza y dinamismo, es un impulso que llamaré el deseo de *desarrollo*. El *Fausto* de Goethe trata de explicar este deseo a su diablo; no es nada fácil de explicar. Las encarnaciones anteriores de Fausto habían vendido sus almas a cambio de ciertas cosas buenas de la vida claramente de-

época comunista. Los lectores de Goethe y su época reconocerán que buena parte del siguiente ensayo es un diálogo con éste.

⁴ Después de la versión supuestamente completa publicada en 1832, durante todo el siglo XIX siguieron apareciendo fragmentos adicionales, frecuentemente extensos y brillantes. Para una breve historia de las muchas etapas de la composición y publicación de *Fausto*, véase la excelente edición crítica de Walter Arndt y Cyrus Hamlin, Norton, 1976, pp. 346-355. Esta edición, traducida por Arndt y editada por Hamlin, contiene abundante material de fondo y muchos y sagaces ensayos críticos.

finidas y universalmente anheladas: dinero, sexo, poder sobre los otros, fama y gloria. El Fausto de Goethe le dice a Mefisto que si desea todo eso, pero que esas cosas no son en sí mismas lo que el quiere:

Ya lo oyes que no se trata de gozar. Yo me entrego al torbellino, al placer más doloroso, al odio predilecto, al sedante enojo. Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo, quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también (1765-75)⁵.

Lo que este Fausto desea para sí es un proceso dinámico que incluye a todas las formas de la experiencia humana, tanto la alegría como la desgracia, y que las asimile al crecimiento infinito de su personalidad; hasta la autodestrucción será parte integrante de su desarrollo.

Una de las ideas más originales y fructíferas del *Fausto* de Goethe es la idea de una afinidad entre el ideal cultural del *autodesarrollo* y el movimiento social real hacia el desarrollo *económico*. Goethe cree que estas dos formas de desarrollo deben aproximarse y fundirse en una sola antes de que cualquiera de estas dos promesas arquetípicamente modernas pueda realizarse. El único modo de que el hombre moderno se transforme, como descubrirá Fausto y también nosotros, es transformando radicalmente la totalidad del mundo físico, social y moral en que vive. El héroe de Goethe es heroico porque libera enormes energías humanas reprimidas, no sólo en sí mismo, sino en todos aquellos a los que toca, y finalmente en toda la sociedad que lo rodea. Pero los grandes desarrollos que inicia —intelectual, moral, económico, social— terminan por exigir grandes costes humanos. Aquí reside el significado de la relación de Fausto con el diablo: los

⁵ En las citas de *Fausto* los números designan las líneas. Aquí y en general he utilizado la traducción de Walter Kaufmann (Nueva York, Anchor Books, 1932). Ocasionalmente me he valido de la versión de Walter Arndt antes citada y de la de Louis MacNeice (1951; Nueva York; Oxford University Press, 1961). Algunas veces he hecho mis propias traducciones, utilizando el texto alemán de *Faust: Eine Tragödie*, editado por Hanns W. Eppelsheimer, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962.

⁶ He utilizado la traducción en prosa de Rafael Cansinos Assens, Grandes Clásicos Universales, Círculo de Lectores. Berman utiliza una versión inglesa en verso. La traducción de las citas breves intercaladas es mía. La numeración al pie de las citas corresponde a la versión inglesa utilizada por Berman [N.T.].

poderes humanos sólo pueden desarrollarse mediante lo que Marx llamaba «las potencias infernales», las oscuras y pavorosas energías que pueden entrar en erupción con una fuerza más allá de todo control humano. El *Fausto* de Goethe es la primera *tragedia del desarrollo* y sigue siendo la mejor.

La historia de Fausto se puede seguir a través de tres metamorfosis; emerge primero como el Soñador, luego, gracias a la mediación de Mefisto se transforma en el Amante, y finalmente, mucho después de concluida la tragedia del amor, alcanzará el clímax de su vida como el Desarrollista.

¿Cúales son los rasgos que empiezan a surgir en este nuevo sujeto?
PRIMERA METAMORFOSIS: EL SOÑADOR

Quando se levanta el telón⁶, vemos a Fausto solo en su habitación, avanzada la noche; se siente atrapado. «Ah, ¿todavía soy prisionero de esta cárcel? Este maldito y terrible agujero en el muro... En fin, afuera hay un mundo vasto» (398-99, 418). Esta escena debería sonarnos: Fausto forma parte de una larga sucesión de héroes y heroínas modernos a quienes, en medio de la noche, encontramos hablando consigo mismos. Habitualmente, sin embargo, el que habla es joven, pobre, sin experiencia: de hecho, forzosamente privado de experiencia por las barreras sexuales, clasistas o raciales de una sociedad cruel. Fausto no sólo es de mediana edad (es uno de los primeros héroes de mediana edad de la literatura moderna; el capitán Ajab podría ser el siguiente), sino además tiene casi tanto éxito como puede tenerlo un hombre de mediana edad en su mundo. Se le reconoce y estima como doctor, abogado, teólogo, filósofo, hombre de ciencia, profesor y administrador. Lo encontramos rodeado de libros hermosos y raros, manuscritos, pinturas, diagramas e instrumentos científicos:

⁶ Esto no es del todo cierto. En 1798 y 1799, Goethe insertó antes de esta primera escena («Noche») un «Preludio en el teatro» y un «Prólogo en el Paraíso», totalizando entre ambos alrededor de 350 líneas. Apparently el objetivo de ambas inserciones fue servir de marco, diluir la árida intensidad de la primera escena, crear lo que Brecht llamó un efecto de alienación entre el público y los impulsos y anhelos del héroe. El delicioso, pero fácilmente olvidable Preludio, que casi siempre se omite en las representaciones, consigue esta finalidad; el inolvidable Prólogo, que presenta a Dios y al diablo, claramente no consigue generar alienación, y únicamente estimula nuestro apetito de cara a las intensidades de la «Noche».

toda la parafernalia de una lograda vida intelectual. Y, sin embargo, todo lo que ha obtenido suena a hueco, todo lo que lo rodea tiene el aspecto de un montón de deshechos. Habla interminablemente consigo mismo y dice que no ha vivido en absoluto.

Lo que hace que Fausto sienta sus triunfos como trampas es que hasta ahora todos ellos han sido triunfos del mundo interior. Durante años, tanto mediante la meditación como la experimentación, la lectura de libros y el uso de drogas —es un humanista en el sentido más verdadero; nada humano le es ajeno—, ha hecho todo lo que estaba a su alcance para cultivar su capacidad de pensamiento, sentimiento y visión. Y sin embargo cuanto más se ha expandido su mente más profunda se ha hecho su sensibilidad, más aislado se encuentra y más se ha empobrecido su relación con la vida exterior, con las demás personas, la naturaleza e incluso con sus propias necesidades y poderes activos. Su cultura se ha desarrollado apartándose de la totalidad de la vida.

Vemos a Fausto invocando sus poderes mágicos y ante sus (y nuestros) ojos se despliega una maravillosa visión cósmica. Pero rechaza el destello visionario: «¡Un gran espectáculo! Sí, pero sólo un espectáculo.» La visión contemplativa, ya sea mística o matemática (o ambas), mantiene al visionario en su lugar, el lugar del espectador pasivo. Fausto anhela una conexión con el mundo que sea más vital y, a la vez, más erótica y activa.

¿Cómo te he de aprehender, Naturaleza infinita? ¿Cómo a vosotros, ¡oh pechos!...? ¿A vosotros, venero de toda la vida, de los que cuelgan cielo y tierra, a los cuales el mustio pecho tiende? (455-60).

Los poderes de su mente, al volverse hacia el interior, se han vuelto contra él, convirtiéndose en su prisión. Lucha para encontrar la manera de que la abundancia de su vida interior se desborde, se exprese en el mundo exterior a través de la acción. Hojeando su libro mágico, encuentra el símbolo del Espíritu de la Tierra y de inmediato,

Ya siento que mi fuerza se acrece, ardo ya cual si hubiere bebido un vino nuevo. Con ánimos me siento para aventurarme en el mundo, cargar sobre mí el dolor y la dicha terrenos, bregar con tempestades y no cejar en medio del fragor del naufragio (462-67).

Invoca al Espíritu de la Tierra y, cuando aparece, afirma su parentesco con él; pero el espíritu se ríe de él y sus aspiraciones cósmicas

¿Qué pasa con el 'I', con sus sentimientos y sus ideas?

y le dice que tendrá que encontrar un espíritu que esté más cerca de su tamaño real. Antes de desvanecerse de la visión de Fausto, el Espíritu de la Tierra le lanza un epíteto burlesco que tendrá mucha resonancia en la cultura de los siglos futuros: *Übermensch*, «superhombre». Acerca de las metamorfosis de este símbolo se podrían escribir tratados completos; lo que aquí importa es el contexto metafísico y moral en que hace su primera aparición. Goethe da vida al *Übermensch* no tanto para expresar los esfuerzos titánicos del hombre moderno, como para sugerir que buena parte de estos esfuerzos están mal enfocados. El Espíritu de la Tierra de Goethe le está diciendo a Fausto: ¿Por qué no luchas por convertirte más bien en un *Mensch*, en un auténtico ser humano?

Los problemas de Fausto no son sólo suyos; son la expresión dramática de tensiones mayores que agitaban a todas las sociedades europeas en los años anteriores a las revoluciones francesa e industrial. La división social del trabajo en la Europa moderna temprana, desde el Renacimiento y la Reforma hasta la época de Goethe, produjo una clase numerosa de productores de ideas y cultura relativamente independientes. Estos especialistas artísticos y científicos, jurídicos y filosóficos, han creado a lo largo de tres siglos una cultura moderna brillante y dinámica. Y sin embargo, la propia división del trabajo que ha hecho posible la vida y el empuje de esta cultura moderna, ha mantenido también sus nuevos descubrimientos y perspectivas, su riqueza potencial y su fecundidad, separados del mundo que los rodea. Fausto ayuda a crear y participa de una cultura que ha explorado la riqueza y la profundidad de los deseos y sueños humanos mucho más allá de las fronteras clásicas y medievales. Al mismo tiempo, forma parte de una sociedad estancada y cerrada que está todavía enquistada en unas formas sociales medievales y feudales: formas tales como la especialización gremial, que lo mantiene y mantiene sus ideas bajo llave. Como portador de una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada, está desgarrado entre la vida interior y la exterior. En los sesenta años que tarda Goethe en terminar *Fausto*, los intelectuales modernos encontrarán sorprendentes formas nuevas de romper su aislamiento. Esos años verán el nacimiento de una nueva división social del trabajo en Occidente, y con ésta, nuevas relaciones —arriesgadas y, como veremos, trágicas— entre el pensamiento y la vida política y social.

La escisión que he descrito en el Fausto de Goethe está muy extendida en la sociedad europea y será una de las fuentes primarias del

romanticismo internacional. Pero su resonancia es más significativa en los países social, política y económicamente «subdesarrollados». Los intelectuales alemanes contemporáneos de Goethe fueron los primeros en ver su sociedad de esta manera, al compararla con Inglaterra, con Francia, con la América en expansión. Esta identidad «subdesarrollada» fue unas veces fuente de vergüenza, otras (como en el conservadurismo romántico alemán) fuente de orgullo y, la mayoría de las veces, una voluble mezcla de ambas. Esta mezcla se dará a continuación en la Rusia del siglo XIX, que examinaremos en detalle más adelante. En el siglo XX, los intelectuales del Tercer Mundo, portadores de unas culturas de vanguardia en unas sociedades atrasadas, han experimentado la escisión fáustica con especial intensidad. Su angustia interior a menudo ha inspirado visiones, acciones y creaciones revolucionarias: como le ocurrirá al Fausto de Goethe al finalizar la segunda parte. Sin embargo, con la misma frecuencia, ha llevado solamente a caminos sin salida de futilidad y desesperación, como le ocurre a Fausto al principio, en las profundidades solitarias de la «Noche».

A medida que avanza la vigilia de Fausto esa noche, la caverna de su mundo interior se hace más oscura y profunda, hasta que finalmente resuelve darse muerte, encerrarse de una vez por todas en la tumba en que se ha convertido su espacio interior. Toma un frasco de veneno. Pero justamente en el momento de su negación más tenebrosa, Goethe lo rescata, inundándolo de luz y afirmación. Toda la habitación se estremece, fuera hay un tremendo repique de campanas, el sol se levanta y un gran coro de ángeles prorrumpe en cánticos: es el Domingo de Resurrección, «¡Cristo ha resucitado de las entrañas de la muerte!», dicen. «¡Sal de tu prisión, regocíjate en este día!». Los ángeles continúan cantando, el frasco se desliza de los labios del hombre condenado, y se salva. Este milagro siempre ha sorprendido a muchos lectores que lo consideran un truco burdo, un *deus ex machina* arbitrario, pero es más complejo de lo que parece. Lo que salva al Fausto de Goethe no es Jesucristo: se burla del contenido manifiestamente cristiano de lo que oye. Lo que llama su atención es algo muy diferente:

y, sin embargo, acostumbrado desde chico a oír ese repique, me hace aún ahora volver a la vida (769-770).

Esas campanas, como las visiones, sonidos y sensaciones, aparente-

mente fortuitos pero luminosos, que Proust y Freud explorarán un siglo más tarde, ponen a Fausto en contacto con toda la enterrada vida de su infancia. En su mente se abren las compuertas de la memoria, irrumpe en él la marea de los sentimientos perdidos —amor, deseo, ternura, unidad— y se sumerge en las profundidades del mundo de la infancia que toda su vida adulta lo ha obligado a olvidar. Como un hombre a punto de ahogarse que se deja llevar por la corriente, Fausto se ha abierto inadvertidamente a una dimensión perdida de su ser, poniéndose así en contacto con las fuentes de energía que pueden renovarlo. Mientras recuerda que en su infancia las campanas de Pascua lo hacían llorar de alegría y añoranza, se encuentra llorando de nuevo, por primera vez desde que se convirtiera en adulto. Ahora el flujo se convierte en inundación, y Fausto puede emerger de la caverna de su estudio al sol de primavera; en contacto con los manantiales más profundos del sentimiento, está preparado para comenzar una nueva vida en el mundo exterior⁷.

Este momento del renacer de Fausto, compuesto en 1799 o 1800 y publicado en 1808, es una de las cumbres del romanticismo europeo. (El *Fausto* de Goethe contiene varias de estas cumbres; examinaremos algunas de ellas.) Resulta fácil ver cómo esta escena prefigura algunos de los grandes logros del arte y el pensamiento modernistas del siglo XX: las más obvias son las conexiones con Freud, Proust y sus diversos seguidores. Pero puede no estar claro que el redescubrimiento de la infancia por Fausto tiene que ver con otro tema central, el tema de la segunda parte de *Fausto*: la modernización. De hecho, muchos escritores de los siglos XIX y XX verían en la última metamorfosis de Fausto, su papel como propulsor del desarrollo industrial, la negación misma de la libertad emocional que ha encontrado aquí. Toda la tradición conservadora-radical, desde Burke hasta D. H. Lawrence, ve el desarrollo de la industria como una negación radical del desarrollo de los sentimientos⁸. En la visión de Goethe,

⁷ El hermoso ensayo de Ernst Schachtel, «Memory and childhood amnesia», aclara la razón por la cual experiencias como las campanas de Fausto tienen un poder tan milagroso y mágico en la vida de los adultos. Este ensayo de 1947 aparece como capítulo final del libro de Schachtel *Metamorphosis: on the development of affect, perception, attention and memory*, Basic Books, 1959, pp. 279-322, especialmente pp. 307 ss. [*Metamorfosis. El conflicto del desarrollo humano y la psicología de la creatividad*, México, FCE, 1962].

⁸ Esta tradición es recuperada con sensibilidad y simpatía, aunque no acriticamente, en Raymond Williams, *Culture and society, 1780-1950*, 1958; Anchor Books, 1960.

the, sin embargo, los progresos psíquicos del arte y el pensamiento románticos —en particular el redescubrimiento de los sentimientos infantiles— pueden liberar tremendas energías humanas, que pueden entonces generar poder e iniciativa para el proyecto de reconstrucción social. Así, la importancia de la escena de las campanas para el desarrollo de Fausto —y del *Fausto*— revela la importancia del proyecto romántico de liberación psíquica en el proceso histórico de la modernización.

Al comienzo, Fausto está emocionado por estar de vuelta en el mundo. Es Domingo de Pascua y miles de personas cruzan las puertas de la ciudad para disfrutar de algunas horas de sol. Fausto se une a la multitud —multitud que ha evitado durante toda su vida adulta— y se siente vivificado por su vitalidad, color y variedad humana. Nos ofrece una encantadora celebración lírica (903-940) de la vida, de la vida natural en la primavera, de la vida divina en la Pascua de Resurrección, de la vida humana y social (y muy notablemente de la vida de las clases inferiores oprimidas) en el júbilo colectivo de la festividad, de su propia vida emocional en su regreso a la infancia. Ahora descubre una relación entre sus propios sufrimientos y luchas, esotéricos y encerrados, y los de los pobres trabajadores urbanos que lo rodean. No tardan mucho en emerger de esta multitud personas individuales; aunque durante años no han visto a Fausto, lo reconocen de inmediato, lo saludan afectuosamente y se detienen a charlar y recordar. Sus recuerdos nos revelan otra dimensión enterrada de la vida de Fausto. Nos enteramos de que el doctor Fausto comenzó su carrera como médico, y su vida como hijo de médico, practicando la medicina y la salud pública entre los pobres de este distrito. Al comienzo se siente feliz de estar de nuevo en su antiguo barrio y agradecer de los buenos sentimientos de las personas con que creció. Pero pronto su corazón se oprime; a medida que vuelven los recuerdos, recuerda por qué abandonó su viejo hogar. Llegó a sentir que el trabajo de su padre era el de un remendón ignorante. Al practicar la medicina como un trabajo artesanal de tradición medieval, tanteaban a ciegas en la oscuridad; aunque la gente les quería, está seguro de que eran más los que mataban que los que salvaban, y la culpa que había bloqueado vuelve. Fue para superar esta herencia fatal, recuerda ahora, por lo que se retiró de todo trabajo práctico con personas y emprendió su solitaria búsqueda, la búsqueda que ha conducido al conocimiento y a la intensificación del aislamiento, y que casi lo llevó a la muerte la noche anterior.

Fausto comenzó el día con una nueva esperanza, pero sólo para encontrarse sumido en una nueva forma de desesperación. Sabe que no puede regresar a la comodidad claustral de su hogar de la infancia, aunque también sabe que no puede dejarse llevar tan lejos de su hogar como durante todos estos años. Necesita establecer una relación entre la solidez y el calor de la vida con la gente —la vida cristiana vivida en la matriz de una comunidad concreta— y la revolución intelectual y cultural que se ha producido en su mente. Este es el momento de su famoso lamento: «Dos almas, ay de mí, viven en mi pecho». No puede seguir viviendo como una mente sin cuerpo, audaz y brillante en el vacío; no puede seguir viviendo despreocupadamente en el mundo que dejó. Debe participar en la sociedad de una manera que dé a su espíritu aventurero margen para crecer y remontarse. Pero serán necesarias las «potencias infernales» para unir estas polaridades y hacer este trabajo de síntesis.

Para conseguir la síntesis que ansía, Fausto tendrá que asumir todo un nuevo orden de paradojas, cruciales para la estructura tanto de la psique como de la economía moderna. El Mefisto de Goethe se materializa como el maestro de estas paradojas: una complicación moderna de su tradicional rol cristiano de padre de la mentira. Con ironía típicamente goethiana, aparece ante Fausto justo en el momento en que éste se siente más cerca de Dios. Fausto ha regresado una vez más a su estudio solitario para meditar sobre la condición humana. Abre la Biblia al comienzo del Evangelio según San Juan: «Al principio era el Verbo». Considera que este comienzo es cósmicamente inadecuado, busca una alternativa y finalmente elige y escribe un nuevo comienzo: «Al principio era el Hecho». La idea de un Dios que se define mediante la acción, mediante el acto primigenio de la creación del mundo, lo regocija; se enciende de entusiasmo por el espíritu y el poder de este Dios; se declara dispuesto a consagrar de nuevo su vida a acciones creativas en el mundo. Su Dios será el Dios del Antiguo Testamento, del Génesis que se define y prueba su divinidad creando el cielo y la tierra*.

* El conflicto entre los dioses del Antiguo y el Nuevo Testamento, entre el Dios del Verbo y el Dios del Hecho, desempeñó un importante papel simbólico en toda la cultura alemana del siglo XIX. Este conflicto, expresado por los pensadores y escritores alemanes desde Goethe y Schiller a Rilke y Brecht, fue de hecho un debate velado sobre la modernización de Alemania: ¿debía lanzarse la sociedad alemana a una actividad práctica y material «judía», es decir al desarrollo económico y la construcción, junto con una reforma política de corte liberal, a la manera de Inglaterra, Francia y

Es en este punto —para encontrar el sentido de la nueva revelación de Fausto y darle el poder de imitar al Dios que concibe— cuando aparece el diablo. Mefisto explica que su función es personificar el lado oscuro no sólo de la creatividad, sino de la propia divinidad. Explica el subtexto del mito judeocristiano de la creación: ¿puede Fausto ser tan ingenuo como para pensar que Dios realmente creó el mundo «de la nada»? De hecho, nada sale de la nada; sólo en virtud de «todo lo que vosotros llamáis pecado, destrucción, mal» puede continuar cualquier especie de creación. (La creación por Dios del mundo «usurpó el antiguo reino y rango de la Madre Noche».) Así, dice Mefisto,

¡Soy el espíritu que todo lo niega! y con razón, pues todo lo que llega a ser merece morir miserablemente...

Y no obstante, al mismo tiempo, es «parte del poder que no haría sino el mal, y sin embargo crea el bien» (1335 ss.). Paradójicamente, del mismo modo que la voluntad y la acción creativas de Dios son cósmicamente destructivas, resulta ser creativo el afán demoníaco de destrucción. Sólo si Fausto opera con y mediante estos poderes de destrucción podrá crear algo en este mundo: de hecho solamente trabajando con el diablo y no deseando «sino el mal», podrá acabar del lado de Dios y «crear el bien». El camino al cielo está empedrado de malas intenciones. Fausto anhelaba explotar las fuentes de la creatividad; ahora, en cambio, se encuentra cara a cara con las fuerzas de la destrucción. Las paradojas son todavía más profundas: no podrá crear nada a menos que esté dispuesto a permitirlo todo, a aceptar el

Norteamérica? ¿O, por el contrario, debía mantenerse al margen de tales preocupaciones «mundanas» y cultivar un estilo de vida «germano-cristiano» introspectivo? El filosemitismo y el antisemitismo alemanes deberían ser vistos en el contexto de este simbolismo, que identificaba la comunidad judía del siglo XIX con el Dios del Antiguo Testamento, y a ambos con los modernos tipos de activismo y mundanidad. Marx, en su primera Tesis sobre Feuerbach (1845), señala la afinidad entre el humanista radical Feuerbach y sus reaccionarios oponentes «germano-cristianos»: ambas partes «sólo consideran la actitud teórica como la auténticamente humana, mientras que concibe y plasma la práctica sólo en su forma sucientemente judaica», es decir, la forma del Dios judío que se ensucia las manos construyendo el mundo. Jerrold Seigel, en *Marx's fate*, Princeton, 1978, pp. 112-119, ofrece un perspicaz análisis de la identificación, en el pensamiento de Marx, del judaísmo con la vida práctica. Lo que hay que hacer ahora es explorar este simbolismo en el contexto más amplio de la historia moderna de Alemania.

hecho de que todo lo que se ha creado hasta ahora —y desde luego todo lo que él podría crear en el futuro— debe ser destruido para empedrar el camino de otras creaciones. Esta es la dialéctica que el hombre moderno debe asumir para avanzar y vivir; y es la dialéctica que pronto envolverá y moverá a la economía, el Estado y la sociedad modernos como un todo.*

Los temores y escrúpulos de Fausto son fuertes. Años antes, hay que recordar, no sólo abandonó la práctica de la medicina, sino que se retiró de toda actividad práctica porque él y su padre estaban matando gente inadvertidamente. El mensaje de Mefisto es no culparse de los accidentes de la creación, pues, justamente, la vida es así. Acepta la destructividad como tu parte de creatividad divina y podrás librarte de tu culpa y actuar libremente. Ya no tiene por qué detenerte la pregunta ¿debo hacerlo? En el camino hacia el autodesarrollo, la única pregunta vital es ¿cómo hacerlo? Para comenzar, Mefisto enseñará a Fausto cómo hacerlo; más tarde, a medida que el héroe viva y crezca, aprenderá a hacerlo por sí solo.

¿Cómo hacerlo? Mefisto da algunos consejos rápidos:

¡Qué diantre! Ciertamente, manos y pies, y cabeza y trasero, tuyos son; pero todo aquello que frescamente gozo, ¿es por ello menos mío? Si puedo comprar seis yeguas, ¿sus fuerzas no son mías? Me hago llevar por ellas y soy un verdadero hombre, como si tuviera veinticuatro piernas (1820-1828).

El dinero actuará como uno de los mediadores fundamentales: como dice Lukács, «el dinero es una extensión del hombre, como su poder sobre los hombres y las circunstancias»; «la mágica extensión del radio de la acción humana por medio del dinero». Aquí es evidente que el capitalismo es una de las fuerzas esenciales en el desarrollo de Fausto⁹. Pero hay varios temas mefistofélicos que van más allá del cam-

* Lukács, en *Goethe and his age* (pp. 197-200) sostiene que «esta nueva forma de la dialéctica del bien y del mal fue percibida por primera vez por los observadores más perspicaces del desarrollo del capitalismo». Lukács atribuye una importancia especial a Bernard de Mandeville, que en su *Fábula de las abejas* (1714) argumentaba que el vicio privado —particularmente el vicio económico de la avaricia— si fuera adoptado por todos, generaría una virtud pública. Aquí, como en otras partes, Lukács hace bien en subrayar el contexto concreto, social y económico de la tragedia fáustica, pero se equivoca, creo, al definir este contexto demasiado estrechamente, como una cuestión puramente capitalista. Mi propia perspectiva subraya la contradicción y la tragedia en todas las formas de la iniciativa y la creatividad modernas.

⁹ Lukács recurre aquí uno de los primeros y brillantes ensayos de Marx, «El po-

po de la economía capitalista. Primero la idea, evocada en el primer cuarteto, de que el cuerpo y la mente humanas y todas sus capacidades, están allí para ser usadas, ya sea como instrumentos de aplicación inmediata o como recursos de un desarrollo de largo alcance. El cuerpo y el alma están para ser explotados con el máximo beneficio aunque no en dinero, sino en experiencia, intensidad, sentimiento vital, acción, creatividad. Fausto aceptará encantado utilizar el dinero para estos objetivos (Mefisto se lo proporcionará), pero la acumulación de dinero no es en sí uno de sus objetivos. Se convertirá en una especie de capitalista simbólico, pero su capital, que pondrá incesantemente en circulación y tratará de ampliar indefinidamente, será el mismo. Esto hará que sus objetivos sean complejos y ambiguos en muchos aspectos en que el capitalismo no lo es. Por lo tanto, dice Fausto,

Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprehender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también (1768-1775).

Tenemos aquí una incipiente economía de autodesarrollo que puede transformar hasta la pérdida humana más conmovedora en una fuente de crecimiento y ganancia psíquica.

La economía de Mefisto es más tosca, más convencional y está más cerca de las tosquedades de la propia economía capitalista. Pero no hay nada inherentemente burgués en la experiencia que quiere que Fausto compre. El párrafo de las seis yeguas sugiere que la mercancía más valiosa, desde el punto de vista de Mefisto, es la velocidad. Ante todo, la velocidad tiene sus aplicaciones: cualquiera que desee hacer grandes cosas en el mundo necesitará moverse rápidamente alrededor y a través de él. Más allá de esto, sin embargo, la velocidad genera un aura distintivamente sexual: cuanto más velozmente se pueda Fausto «hacer llevar», más «hombre verdadero» —más masculino, más sexualmente atractivo— podrá ser. Esta equi-

der del dinero en la sociedad burguesa» (1844) que utiliza el anterior pasaje de *Fausto* y otro similar de *Timón de Atenas* como puntos de partida. Este ensayo de Marx se puede encontrar en *Marx-Engels reader*, traducido al inglés por Martin Miligan, pp. 101-105 [«Dinero», en Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1968].

paración de dinero, velocidad, sexo y poder está lejos de ser exclusiva del capitalismo. Es igualmente central en las místicas colectivistas del socialismo del siglo XX y en las diversas mitologías populistas del Tercer Mundo: los inmensos carteles y grupos escultóricos en las plazas públicas y que evocan a pueblos enteros en marcha, con sus cuerpos en tensión y empujando todos a una mientras avanzan para adelantarse a un debilitado y decadente Occidente. Estas aspiraciones son universalmente modernas, cualquiera sea la ideología bajo la que se produce la modernización. Universalmente modernas, también, son las presiones fáusticas para usar todas las partes de nosotros mismos, y de los demás, para impulsarnos e impulsar a los otros todo lo lejos que podamos ir.

Aquí aparece otro problema universalmente moderno: ¿a dónde se supone que vamos, en última instancia? En un determinado momento, el momento en que hace el trato, Fausto siente que lo crucial es seguir en movimiento: «Si mantengo firme [*Wie ich beharre*], seré un esclavo» (1692-1712); está dispuesto a entregar su alma al diablo en el minuto en que quiere descansar: incluso contento. Se solaza ante la posibilidad de «zambullirse en el remolino del tiempo, en el torrente de los acontecimientos» y dice que lo importante es el proceso, no el resultado: «la actividad incesante es lo que prueba a un hombre» (1755-1760). Y sin embargo, pocos momentos más tarde, está preocupado por la clase de hombre que va a probar ser. Debe haber algún tipo de finalidad última para la vida humana:

¡Oh, desdicha! ¿Qué soy yo sino puedo alcanzar la corona de la humanidad, que meramente se burla del anhelo de nuestros sentidos, como una estrella? (1802-1805).

Mefisto le responde de manera típicamente críptica y equívoca: «Eres, finalmente, lo que eres». Fausto lleva con él esta ambigüedad, traspasando su umbral, mientras avanza por el mundo.

SEGUNDA METAMORFOSIS: EL AMANTE

A lo largo de todo el siglo XIX la «tragedia de Margarita», que cierra la primera parte del *Fausto*, fue considerada el centro de la obra; fue canonizada al instante y celebrada repetidamente como una de las

grandes historias de amor de todos los tiempos. Sin embargo los lectores y los oyentes contemporáneos son propensos a mostrarse escépticos e impacientes ante esta historia por algunas de las mismas razones por las que gustaba a nuestros antepasados: simplemente la heroína de Goethe parece demasiado buena para ser real... o para ser interesante. Su sencilla inocencia y su pureza inmaculada corresponden más bien al mundo del melodrama sentimental que a la tragedia. Quisiera argumentar que en realidad Margarita es una figura más dinámica, interesante y genuinamente trágica de lo que generalmente se supone. Su profundidad y su poder serán apreciados más vívidamente, creo, si enfocamos el *Fausto* de Goethe como una historia, y como una tragedia, del desarrollo. Este segmento de la tragedia tendrá tres protagonistas: la propia Margarita, Fausto y el «pequeño mundo», el cerrado mundo de la pequeña ciudad devotamente religiosa de la que procede Margarita. Este fue el mundo de la infancia de Fausto, el mundo en que no pudo encajar en su primera metamorfosis, aunque en su momento de desesperación más profunda sus campanas lo devolvieran a la vida; es el mundo que destruirá totalmente en su última metamorfosis. Ahora, en su segunda metamorfosis, encontrará la manera de hacer frente activamente a este mundo, de actuar sobre él; y al mismo tiempo llevará a Margarita a unos modos de acción e interacción que son distintivamente propios de ella. Su relación amorosa dramatizará el impacto trágico —simultáneamente explosivo e implosivo— de los deseos y sensibilidades modernos en un mundo tradicional.

Antes de poder comprender la tragedia que aguarda al final de la historia, debemos captar la ironía básica que impregna esta historia desde su comienzo: en el curso de su trabajo con el diablo y a través de él, Fausto se convierte en un hombre auténticamente mejor. La manera en que Goethe hace que esto ocurra merece especial atención. Como muchos hombres y mujeres de mediana edad que experimentan una especie de renacimiento, Fausto siente primero sus nuevos poderes como poderes sexuales: la vida erótica es la esfera en que primero aprende a vivir y actuar. Luego de un breve tiempo en compañía de Mefisto, Fausto se vuelve radiante y excitante. Algunos de los cambios se logran con ayuda de artificios: ropas bellas y elegantes (nunca le ha dedicado un pensamiento a su aspecto; hasta ahora todos sus ingresos discrecionales han sido destinados a libros y equipo) y pócimas mágicas que hacen que Fausto se vea y se sienta treinta años más joven. (Este último punto tendrá especial significación

para aquellos —particularmente los de mediana edad— que vivieron en la década de los sesenta.)

Además de esto, el estatus social de Fausto y su papel varían de manera significativa: provisto de movilidad y dinero fácil, es libre ahora de abandonar la vida académica (cosa que ha soñado con hacer, dice, durante años) y moverse fluidamente por el mundo, un atractivo extranjero errante cuya marginalidad lo convierte en una figura de misterio y romance. Pero el más importante de los dones del diablo es el menos artificial, el más profundo y más duradero: estimula a Fausto para que «confíe en sí mismo»; una vez que Fausto ha aprendido a hacer esto, emana encanto y seguridad, lo que, junto con su brillo y energía innatos, es suficiente para poner a las mujeres a sus pies. Moralistas victorianos como Carlyle y G. H. Lewes (primer gran biógrafo de Goethe y amante de George Eliot) rechinaron los dientes ante esta metamorfosis y pidieron a sus lectores que la soportaran valientemente en bien a la trascendencia última. Pero la propia visión de Goethe de la transformación de Fausto es mucho más positiva. Fausto no está en camino de convertirse en un Don Juan, como le exhorta Mefisto ahora que tiene presencia, dinero y equipo. Es una persona demasiado seria para jugar con los cuerpos y las almas, ajenos o propios. Incluso es más serio que antes, porque se ha ampliado el campo de sus preocupaciones. Después de una vida de ensimismamiento cada vez más estrecha de miras, súbitamente se encuentra interesado en otras personas, sensible a sus sentimientos y necesidades, listo no solamente para el sexo, sino también para el amor. Si no comprendemos el crecimiento humano real y admirable que experimenta, no podremos entender los costes humanos de ese crecimiento.

Comenzamos con un Fausto distanciado intelectualmente del mundo tradicional en que creció, pero físicamente todavía bajo su control. Luego, gracias a la mediación de Mefisto y su dinero, fue capaz de llegar a ser física y espiritualmente libre. Ahora está claramente liberado del «pequeño mundo»; puede regresar a él como un extraño, observarlo en su totalidad desde su perspectiva emancipada, e, irónicamente, enamorarse de él. Margarita —la joven que se convierte en su primera conquista, luego en su primer amor y finalmente en su primera víctima—, le atrae antes que nada como símbolo de todo lo bello del mundo que ha dejado y perdido. Lo conmueve su inocencia infantil, su simplicidad pueblerina, su humildad cristiana.

Hay una escena (2679-2804) en la que escudriña su habitación,

una habitación limpia, pero pobre, de una modesta casa de familia, con la intención de dejarle un regalo secreto. Acaricia los muebles, alaba el cuarto como «un santuario», la casa como «el reino del edén», el sillón en que se sienta como «un trono patriarcal».

¡Qué sentimiento de calma se apodera de mí, de orden y completo contento!
¡Qué tesoro en esta pobreza y en esta prisión, cuánto encanto! (2691-2694).

Este idilio voyeurístico de Fausto nos resulta casi insoportablemente incómodo porque sabemos —cosa que en este momento él no puede saber— que su homenaje al cuarto (léase al cuerpo, a la vida) de Margarita forma parte de un plan, el primer paso en un proceso que conducirá a su destrucción. Y no por malicia por su parte; sólo haciendo pedazos el reino apacible de Margarita será capaz de ganar su amor y expresarle el suyo. Por otra parte, no podría trastornar su mundo si ella se sintiese tan feliz en él como Fausto cree. Veremos que en realidad ella está tan descontenta en él como Fausto lo estaba en su estudio, aunque carece del vocabulario para expresar su descontento hasta que él aparece. Si hubiese carecido de ese descontento interior, habría sido impermeable a Fausto; no habría habido nada que él pudiera darle. Su trágico romance no se habría desarrollado si no fuesen espíritus afines desde el comienzo.

Margarita entra, sintiendo una extraña agitación y canta para sí un obsesionante poema de amor y muerte. Entonces descubre el regalo: joyas que Mefisto ha proporcionado a Fausto; se las pone y se mira en el espejo. Mientras se contempla, comprendemos que está más al tanto de los usos mundanos de lo que Fausto supone. Lo sabe todo sobre los hombres que ofrecen ricos regalos a las jóvenes pobres: qué buscan y cómo suele acabar la historia. Sabe también cuánto ansían tales cosas los pobres que la rodean. Es una amarga realidad que, pese a la apariencia de pío moralismo que ahoga a esta rígida ciudad, la querida de un rico todavía cuenta mucho más que un santo muerto de hambre. «Todo lucha por el oro, todo depende del oro ¡... Ay de nosotros, los pobres!» (2802-2804). Sin embargo, pese a todos sus reparos, le está sucediendo algo real y auténticamente valioso. Nunca nadie le ha dado nada; ha crecido tan pobre de amor como de dinero; nunca se ha visto a sí misma como merecedora de regalos o de las emociones que supuestamente expresan los regalos. Ahora, mientras se mira en el espejo —quizá por primera vez en su vida— en su interior tiene lugar una revolución. De repente se vuel-

ve reflexiva; percibe la posibilidad de convertirse en algo diferente, de cambiar, de *desarrollarse*. Si alguna vez estuvo a gusto en este mundo, ya no volverá a encajar jamás en él.

A medida que evoluciona la relación, Margarita aprende a sentirse deseada y amada a la vez; amorosa y erótica, se ve obligada a desarrollar a toda prisa una nueva opinión sobre sí misma. Lamenta no ser inteligente. Fausto le dice que no tiene importancia; la ama por su dulce mansedumbre, «el mejor de los dones de la naturaleza»; pero de hecho Goethe muestra cómo se vuelve cada vez más lista, de un momento a otro, pues solamente con inteligencia puede superar los trastornos emocionales que experimenta. Su inocencia debe desaparecer —no sólo su virginidad, sino, mucho más importante, su ingenuidad— porque tiene que crear y mantener una doble vida frente a la vigilancia de la familia, los vecinos, los curas, frente a todas las sofocantes presiones del mundo cerrado de una pequeña ciudad. Tiene que aprender a confrontar su propia conciencia de culpa, conciencia que tiene el poder de aterrorizarla mucho más violentamente que cualquier fuerza externa. Cuando sus nuevos sentimientos chocan con su antiguo papel social, llega a creer que sus propias necesidades son importantes y legítimas, y a sentir un nuevo tipo de respeto por sí misma. La niña angelical que Fausto ama desaparece ante sus ojos; el amor la ha hecho crecer.

Fausto está conmovido viéndola crecer; no comprende que este crecimiento es precario, porque carece de apoyo social y no recibe más simpatía o confirmación que las del propio Fausto. Al comienzo, la desesperación de Margarita es apreciada como una pasión enloquecida, y Fausto está encantado. Pero sin tardanza su ardor se disuelve en histeria, y esto es más de lo que él puede soportar. La ama, pero su amor se presenta en el contexto de una vida entera, rodeada de un pasado y un futuro y un ancho mundo que él está decidido a explorar; mientras que el amor de Margarita por él carece totalmente de contexto, constituye su único asidero en la vida. Forzado a enfrentarse a la intensidad desesperada de su necesidad, Fausto se aterra y abandona la ciudad.

Esta primera huida de Fausto lo lleva a una romántica «caverna del bosque» donde medita, solitario, en encantadores versos románticos, sobre la riqueza, belleza y beneficios de la naturaleza. Lo único que altera su serenidad es la presencia de Mefisto quien le recuerda deseos que perturban su paz. Mefisto hace una crítica cáustica de la adoración de Fausto, típicamente romántica, de la naturale-

za. Esta naturaleza, desprovista de sexo, deshumanizada, vacía de todo conflicto, sujeta solamente a una tranquila contemplación, es una mentira cobarde. Los deseos que lo llevaron a Margarita son tan genuinamente naturales como cualquier cosa de este paisaje idílico. Si Fausto realmente desea unirse con la naturaleza, haría mejor en enfrentarse a las consecuencias humanas de su propia naturaleza que se despierta. Mientras él hace poesía, la mujer cuya «naturalidad» amaba y a la que hacía el amor, se desmorona sin él. Fausto se atormenta culpándose. De hecho, llega a exagerar su culpa, minimizando la libertad e iniciativa de la propia Margarita en su romance.

Goethe se vale de esta ocasión para sugerir lo autoprotectora y autoengañoso que puede ser una emoción culpable. Si él es una persona totalmente despreciable, odiada y escarnecida por todos los dioses, ¿qué bien puede hacerle a ella? Sorprendentemente, aquí el diablo actúa como su conciencia, arrastrándolo al mundo de la responsabilidad y la reciprocidad humanas. Pero no tarda en alejarse de nuevo, esta vez en un vuelo más excitante. Llega a pensar que Margarita, al darle todo lo que puede dar, lo ha hecho apetecer más de lo que ella puede dar. Junto a Mefisto, emprende un vuelo nocturno a los montes Harz a celebrar la noche de Walpurgis, un orgiástico aquelarre. En ella Fausto disfruta de mujeres mucho más experimentadas y desvergonzadas, drogas más fuertes, extrañas y maravillosas conversaciones que son viajes en sí mismos. Esta escena, delicia de coreógrafos y escenógrafos imaginativos desde la década de 1800, es uno de los grandes pasajes de Goethe; y el lector o espectador, tanto como el propio Fausto, encontrará sin duda diversión. Solamente al final mismo de la noche tiene un presentimiento, pregunta por la muchacha que abandonó y recibe la peor de las noticias.

Mientras Fausto se solazaba lejos de los brazos de Margarita, el «pequeño mundo» del que él la había sacado —ese mundo de «orden y total contento» que encontrara tan dulce— se ha derrumbado sobre ella. Habiéndose sabido de su nueva vida, sus antiguos amigos y vecinos han comenzado a volverse contra ella con bárbara crueldad y furia vindicativa. Oímos a Valentín, su hermano, un soldado vanidoso y mezquino, contar cómo una vez la puso sobre un pedestal, presumiendo de su virtud en las tabernas; ahora, sin embargo, todos los truhanes pueden reírse de él, y la odia con todo su corazón. Mientras escuchamos —y Goethe prolonga sus diatribas para asegurarse de que hemos comprendido bien— nos damos cuenta de que nunca reparó en ella antes, como tampoco repara en ella ahora. Entonces

era el símbolo del cielo y ahora lo es del infierno, pero siempre ha sido un puntal de su posición y su vanidad, nunca una persona por derecho propio: Goethe está familiarizado con los sentimientos en el «pequeño mundo». Valentín ataca a Fausto en la calle y luchan; Fausto lo hiere mortalmente (con ayuda de Mefisto) y escapa para salvar la vida. Con su último aliento, Valentín maldice obscenamente a su hermana, la culpa de su muerte y exhorta a sus conciudadanos a que la linchen. A continuación muere su madre y también es culpada de ello. (Aquí el culpable es Mefisto, pero ni Margarita ni sus perseguidores lo saben.) Después tiene un hijo —de Fausto— y aumentan los clamores de venganza. Sus conciudadanos, felices de tener un chivo expiatorio para sus propios sentimientos de culpa, desean su muerte. Con Fausto ausente, Margarita está totalmente desprotegida —en un mundo todavía feudal donde no sólo la posición social sino la supervivencia dependen de la protección de personas más poderosas. (Fausto, por supuesto, ha tenido todo el tiempo una excelente protección.)

Margarita va con sus penas a la catedral, esperando encontrar consuelo en ella. Fausto, recordemos, pudo encontrarlo: las campanas de la iglesia lo rescataron de la muerte. Pero entonces Fausto podía relacionarse con el cristianismo como se había relacionado con todo y con todos los demás, incluyendo a la propia Margarita: podía tomar lo que necesitaba para su propio desarrollo y dejar el resto. Margarita es demasiado sincera y honrada para seleccionar de esta manera. De aquí que el mensaje cristiano, que él pudo interpretar como un símbolo de vida y alegría, se le presente con una aplastante literalidad: «El día de la ira, ese día el mundo se disolverá en fuego», es lo que oye. Tormentos y temores es todo lo que su mundo le puede ofrecer: las campanas que salvaron la vida de su amante, ahora doblan por su perdición. Siente que todo se le viene encima; el órgano la asfixia, el coro le destroza el corazón, los pilares de piedra la aprisionan, el techo abovedado la aplasta. Grita, cae al suelo, sumida en el delirio y la alucinación. Esta aterradora escena (3776-3834), expresionista por su intensidad oscura y desolada, constituye un juicio particularmente cáustico sobre todo el mundo gótico, mundo que los pensadores conservadores idealizarán extravagantemente, especialmente en Alemania, en el siglo siguiente. En otro tiempo, quizá, la visión gótica tal vez pudiera ofrecer a la humanidad un ideal de vida y actividad, de búsqueda heroica del cielo; ahora, sin embargo, tal como Goethe la presenta a finales del siglo XVIII, todo lo que tiene

que ofrecer es un peso muerto que oprime a los que la sufren, destroza sus cuerpos y estrangula sus almas.

El final no tarda en llegar: muere el hijo de Margarita, ella es arrojada al calabozo, juzgada por asesina, condenada a muerte. En una última escena desgarradora, Fausto acude a su celda en medio de la noche. Al comienzo ella no lo reconoce. Lo toma por el verdugo y en un gesto demencial pero horriblemente adecuado, le ofrece su cuerpo para el golpe final. El le jura amor y la exhorta a huir con él. Todo se arreglará; sólo tiene que cruzar la puerta y estará libre. Ella está conmovida, pero no se moverá. Dice que su abrazo es frío, que él no la ama realmente. Y en esto hay algo de verdad: aunque él no quiere que muera, tampoco desea volver a vivir con ella. Llevado impacientemente hacia nuevos campos de experiencia y acción, ha llegado a sentir cada vez más las necesidades y temores de ella como un estorbo. Pero ella no quiere culparlo: aun si él realmente la quisiera, aun si ella accediera a irse, «¿de qué serviría huir? Me están acechando» (4545). Están dentro de ella. Incluso cuando imagina la libertad, surge la imagen de su madre, sentada sobre una roca (¿la Iglesia? ¿el abismo?) moviendo la cabeza, cerrando el camino. Margarita se queda donde está y muere.

Fausto se siente enfermo de dolor y culpa. Un día triste, en un campo vacío, se enfrenta a Mefisto y clama contra su destino. ¿Qué clase de mundo es éste donde pueden suceder tales cosas? En este punto, hasta la poesía desaparece: Goethe construye esta escena en una prosa descarnada y desolada. La primera respuesta del diablo es concisa y cruel: «¿Por qué haces una comunidad [*Gemeinschaft*] con nosotros, si no puedes soportarla? Quieres volar, pero tienes vértigo». El crecimiento humano tiene sus costes humanos; todo el que lo desee deberá pagar el precio, y el precio es alto. Pero entonces dice algo más que, aunque suene duro, encierra un cierto consuelo: «Ella no es la primera». Si la devastación y la ruina son inherentes al proceso del desarrollo humano, Fausto queda al menos parcialmente absuelto de la culpa personal. ¿Qué podía haber hecho? Aun si hubiera estado dispuesto a establecerse con Margarita y dejar de ser «faustico» —y aun si el diablo lo hubiera permitido dejar de serlo (en contra de las cláusulas originales de su pacto)— él nunca habría podido encajar en el mundo de ella. Su único encuentro directo con un representante de ese mundo, Valentín, e... ó con una violencia mortal. Claramente no hay espacio para el diálogo entre un hombre abierto y un mundo cerrado.

Pero la tragedia tiene otra dimensión. Aun si de alguna manera Fausto hubiera estado dispuesto y hubiera sido capaz de encajar en el mundo de Margarita, ella misma ya no estaba dispuesta ni era capaz de encajar en él. Al entrar tan dramáticamente en su vida, Fausto la hace seguir su propio camino. Pero su trayectoria estaba destinada a acabar en desastre, por razones que Fausto debería haber previsto: razones de sexo y de clase. Hasta en un mundo de enclaves feudales, un hombre con mucho dinero y sin ataduras con la tierra, la familia o una ocupación tiene una libertad de movimiento prácticamente ilimitada. Una mujer pobre y atrapada en la vida familiar no tiene ningún espacio para moverse. Está destinada a encontrarse a merced de unos hombres que no tienen compasión hacia una mujer que no sabe cuál es su lugar. En su cerrado mundo, tal vez los únicos lugares a donde pueda ir sean la locura y el martirio. Fausto, si algo ha aprendido del destino de Margarita, es que si quiere relacionarse con otras personas buscando su propio desarrollo, deberá asumir algún tipo de responsabilidad por el desarrollo de esas personas o, si no, hacerse responsable de su perdición.

Y sin embargo, para ser justos con Fausto, debemos reconocer lo profundamente que Margarita deseaba su perdición. Hay algo espantosamente voluntario en la manera en que muere: busca su muerte. Tal vez su autoaniquilación sea demencial, pero en ella hay también algo extrañamente heroico. La forma activa y voluntaria de su muerte la confirman como algo más que una víctima desamparada, ya sea de su amante o de su sociedad; es una protagonista trágica por derecho propio. Su autodestrucción es una forma de autodesarrollo tan auténtica como la del mismo Fausto. Ella, como él, trata de ir más allá de los rígidos muros de la familia, la Iglesia y la ciudad, un mundo donde la devoción ciega y la autohumillación son los únicos caminos hacia la virtud. Pero mientras que la manera de salir del mundo medieval de Fausto es tratar de crear nuevos valores, la manera de Margarita es tomar en serio los antiguos valores, viviendo realmente de acuerdo con ellos. Aunque rechaza las convenciones del mundo de su madre como formas vacías, capta y adopta el espíritu subyacente en estas formas: un espíritu de compromiso y dedicación activa, un espíritu que tiene el coraje moral de renunciar a todo, hasta a la vida, por la fe en sus creencias más profundas y queridas. Fausto combate al viejo mundo, el mundo con el cual ha soltado las amarras, transformándose en un nuevo tipo de persona, que se conoce y afirma, que se convierte de hecho a través de una infatigable e ince-

sante autoexpansión. Margarita choca de manera igualmente radical con ese mundo al afirmar sus cualidades humanas más nobles: pura concentración y compromiso del yo en nombre del amor. Su manera es sin duda más hermosa, pero finalmente la de Fausto será más fructífera; puede hacer que su yo sobreviva y se enfrente al viejo mundo con mejor fortuna con el transcurso del tiempo.

Finalmente, es este viejo mundo el protagonista de la tragedia de Margarita. Cuando Marx en el *Manifiesto comunista* se propone describir los logros auténticamente revolucionarios de la burguesía, el primero de su lista es haber «destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas». La primera parte de *Fausto* tiene lugar en un momento en que, después de siglos, estas relaciones sociales feudales, patriarcales, empiezan a quebrarse. La gran mayoría de las personas todavía vive en «pequeños mundos» como el de Margarita, y esos mundos, como hemos visto, son bastante formidables. Sin embargo, esas pequeñas ciudades celulares comienzan a erosionarse: ante todo, a través del contacto con figuras marginales explosivas venidas de fuera —Fausto y Mefisto, rebosantes de dinero, sexualidad e ideas, son los clásicos «agitadores venidos de fuera», tan queridos por la mitología conservadora— y, lo que es más importante, a través de la implosión, provocada por el voluble desarrollo interior que sus propios hijos, como Margarita, experimentan. Su draconiana respuesta a la desviación sexual y espiritual de la joven es, de hecho, una declaración de que no se adaptarán a la voluntad de cambio de sus hijos. Los sucesores de Margarita lo entenderán: allí donde ella se quedó y murió, ellos partirán y vivirán. En los dos siglos que separan los tiempos de Margarita de los nuestros, se vaciarán miles de «pequeños mundos», transformados en cascarones vacíos, mientras sus jóvenes se encaminan hacia las ciudades, hacia las fronteras abiertas, hacia las nuevas naciones, en busca de la libertad de pensar, amar y crecer. Irónicamente, entonces, la destrucción de Margarita por el pequeño mundo resultará ser una fase crucial en la destrucción de ese pequeño mundo. Poco dispuesto o incapaz de desarrollarse junto con sus hijos, la ciudad cerrada se convertirá en una ciudad fantasma. Los fantasmas de sus víctimas serán los últimos en reír*.

* En años recientes, cuando los historiadores sociales han desarrollado tanto los instrumentos demográficos como la sensibilidad psicológica para comprender las corrientes del cambio en la vida sexual y familiar, se ha hecho posible ver con creciente claridad las realidades sociales que subyacen en el romance Fausto-Margarita. Edward Shorter, en *The making of the modern family*, Basic Books, 1975, especialmente en

Nuestro siglo ha sido prolífico en la construcción de fantasías idealizadas sobre la vida en las ciudades pequeñas apegadas a las tradiciones. La más popular e influyente de estas fantasías es la elaborada por Ferdinand Toennies en *Gemeinschaft und Gesellschaft* (*Comunidad y sociedad*, 1887). La tragedia de Margarita, de Goethe, nos ofrece el retrato más devastador de una *Gemeinschaft* de toda la literatura. Este retrato debería grabar para siempre en nuestras mentes la crueldad y brutalidad de tantas formas de vida barridas por la modernización. Mientras recordemos la suerte corrida por Margarita, seremos inmunes a la añoranza nostálgica de los mundos perdidos.

TERCERA METAMORFOSIS: EL DESARROLLISTA

La mayoría de las interpretaciones y adaptaciones del *Fausto* de Goethe concluyen con el final de la primera parte. Después de la conde-

los capítulos 4 y 6, y Lawrence Stone, en *The family, sex and marriage in England, 1500-1800*, Harper and Row, 1978, especialmente en los capítulos 6 y 12, argumentan que el «individualismo efectivo» (término de Stone) desempeñó un papel crucial en la subversión de «las relaciones feudales, patriarcales, idílicas» de la vida rural europea. Ambos historiadores, apoyándose en la obra de muchos otros, sostienen que a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, un número significativo de jóvenes estaba estableciendo vínculos íntimos que violaban las fronteras tradicionales de familia, clase, religión y oficio. Prácticamente en todos los casos, si el hombre desertaba (como Fausto), la mujer estaba perdida (como Margarita). Pero si la pareja conseguía permanecer unida, habitualmente podían casarse —a menudo bajo el pretexto de un embarazo prematrimonial— y, especialmente en Inglaterra, ser aceptados e integrarse en la vida normal. En el continente, donde las pequeñas ciudades eran propensas a ser menos tolerantes, tales parejas debían irse en busca de un medio más comprensivo con su relación. Así contribuyeron a los grandes movimientos demográficos del siglo XIX hacia las ciudades y las nuevas naciones y, con sus hijos (nacidos en el camino y frecuentemente fuera del matrimonio), establecieron el tipo de familia nuclear móvil que se ha impuesto en el mundo industrial actual.

Para una versión judía de la historia de Margarita, un siglo más tarde y en la atrasada zona rural de Europa oriental, véase el ciclo de cuentos de Sholem Aleichem, *Tevey and his daughters*. Estos cuentos que, como *Fausto*, hacen hincapié en las iniciativas liberadoras pero trágicas de las jóvenes, finalizan con la emigración (en parte voluntaria y en parte forzada) a América y han desempeñado un papel importante en la conciencia de los judíos norteamericanos. Recientemente *Tevey and his daughters* ha sido dulcificada para el consumo masivo (y no judío) en la comedia musical *Fiddler on the roof* (El violinista en el tejado), pero las resonancias trágicas del amor moderno todavía pueden ser vistas y sentidas.

na y redención de Margarita, el interés humano tiende a debilitarse. La segunda parte, escrita entre 1825 y 1831, contiene un brillante juego intelectual, pero su vida queda ahogada bajo el considerable peso alegórico. Durante más de 5 000 líneas no ocurre casi nada. Sólo en los actos cuarto y quinto reviven las energías dramáticas y humanas: aquí la historia de Fausto llega a su clímax y su fin. En ese momento Fausto pasa por lo que llamo su tercera y última metamorfosis. En la primera fase, como vimos, vivía solitario y soñaba. En el segundo período, enlazaba su vida con la vida de otra persona y aprendía a amar. Ahora, en su última encarnación, conecta sus impulsos personales con las fuerzas económicas, sociales y políticas que mueven el mundo; aprende a construir y a destruir. Expande el horizonte de su ser, de la vida privada a la pública, del intimismo al activismo, de la comunión a la organización. Enfrenta todos sus poderes con la naturaleza y la sociedad; lucha por cambiar no sólo su propia vida, sino también la de todos los demás. Ahora encuentra el medio para actuar eficazmente contra el mundo feudal y patriarcal: construir un entorno social radicalmente nuevo que vaciará de contenido el viejo mundo antiguo o lo destruirá.

La última metamorfosis de Fausto comienza en un punto de profundo estancamiento. El y Mefisto se encuentran solos en la abrupta cumbre de una montaña desde donde miran con expresión ausente el espacio nuboso, sin ir a parte alguna. Han realizado fatigosos viajes a través de toda la historia y la mitología, explorado infinitas posibilidades de experiencia para encontrarse ahora en el punto cero, o por debajo de este punto, ya que se sienten con menos energías que al comienzo de la historia. Mefisto está todavía más desanimado que Fausto, pues las tentaciones parecen habérsele agotado; hace unas pocas sugerencias al azar, pero Fausto solamente bosteza. Gradualmente, no obstante, Fausto comienza a ponerse en movimiento. Contempla el mar y evoca líricamente su agitada majestad, su poderío primario e implacable, tan inamovible frente al trabajo del hombre.

Hasta aquí éste es un tema típico de la melancolía romántica, y Mefisto apenas presta atención. No es nada personal, dice; los elementos siempre han sido así. Pero ahora, súbitamente, Fausto se levanta encolerizado: ¿por qué han de permitir los hombres que las cosas sigan siendo como han sido siempre? ¿No es ya hora de que la humanidad se imponga a la tiránica arrogancia de la naturaleza, para hacer frente a las fuerzas naturales en nombre del «espíritu libre que protege todos los derechos»? (10202-10205). Fausto ha comenzado a

usar un lenguaje político posterior a 1789 en un contexto que nadie hubiera considerado político. Continúa: es ultrajante que, a pesar de la enorme energía desplegada por el mar, éste sólo se agita de acá para allá, incesantemente, «¡y nada se consigue!». Esto le parece bastante natural a Mefisto y sin duda a la mayoría de los lectores de Goethe, pero no a Fausto.

¡Que desesperación la mía entonces! ¡Fuerza sin objeto del elemento indomable! Probó entonces mi espíritu remontarse por encima de sí mismo. ¡Ahí podía luchar yo, ahí podía vencer! (10218-10221).

La batalla de Fausto con los elementos parece tan grandiosa como la del rey Lear, o incluso como la del rey Midas azotando las olas. Pero la empresa fáustica será menos quijotesca y más productiva, porque recurrirá a la propia energía de la naturaleza y utilizará esta energía como combustible para los nuevos propósitos y proyectos colectivos de la humanidad, con los cuales difícilmente habrían podido soñar los reyes arcaicos.

A medida que se despliega la nueva visión de Fausto, lo vemos volver a vivir. Ahora, sin embargo, sus visiones adquieren una forma radicalmente nueva: no más sueños o fantasías, ni siquiera teorías, sino programas concretos, planes operativos para transformar la tierra y el mar. «¡Y es posible! [...] En mi mente, rápidamente se desarrolla un plan tras otro» (10222 ss.). Súbitamente el paisaje que lo rodea se transforma en un lugar definido. Esboza grandes proyectos para utilizar el mar con fines humanos: puertos y canales artificiales por los que puedan circular barcos llenos de hombres y mercancías; presas para el riego a gran escala; verdes campos y bosques, pastizales y huertos; una agricultura intensiva; fuerza hidráulica que atraiga y apoye a las nuevas industrias; asentamientos pujantes, nuevas villas y ciudades por venir: todo esto se creará a partir de una tierra yerma y vacía donde los hombres nunca se atrevieron a vivir. Mientras Fausto expone sus planes, advierte que el diablo está aturdido, exhausto. Por una vez no tiene nada que decir. Hace mucho, Mefisto hizo surgir la visión de un coche veloz como paradigma de la forma de que un hombre se mueva por el mundo. Ahora sin embargo, su protegido lo ha sobrepasado: Fausto quiere mover el propio mundo.

Súbitamente nos encontramos en un punto nodal de la historia de la conciencia moderna. Estamos presenciando el nacimiento de una división social del trabajo, una nueva vocación, una nueva rela-

ción entre las ideas y la vida práctica. Dos movimientos históricos radicalmente diferentes están comenzando a converger y confluir. Un gran ideal cultural y espiritual se funde en una realidad material y social emergente. La búsqueda romántica del autodesarrollo, que ha llevado tan lejos a Fausto, se está abriendo paso a través de una nueva forma de romance, a través del trabajo titánico del desarrollo económico. Fausto se está transformando en una nueva clase de hombre, para adaptarse a una nueva ocupación. En su nuevo trabajo, sacará a la luz algunas de las potencialidades más creativas y más destructivas de la vida moderna; será un demoledor y creador consumado, la figura oscura y profundamente ambigua que nuestra era ha llamado el «Desarrollista».

Goethe es consciente de que el tema del desarrollo es necesariamente un tema político. Los proyectos de Fausto requerirán no sólo una gran cantidad de capital sino también control sobre una gran extensión de territorio y un gran número de personas. ¿Donde puede obtener ese poder? El acto cuarto, en su mayor parte, ofrece una solución. Goethe parece incómodo en este interludio político: aquí sus personajes aparecen desacostumbradamente deslavados y flácidos y su lenguaje pierde mucha de su fuerza e intensidad habituales. No se siente a gusto con ninguna de las opciones políticas existentes y quiere superar rápidamente esta parte. Las alternativas, tal como se definen en el acto cuarto, son: por una parte un imperio multinacional que se desmorona, heredado de la Edad Media, gobernado por un emperador amable, pero venal y totalmente inepto; por otra, desafiándolo, una pandilla de seudorrevolucionarios que no buscan más que el poder y el botín, respaldados por la Iglesia, que a los ojos de Goethe es la fuerza más voraz y cínica de todas. (La idea de la Iglesia como vanguardia revolucionaria ha parecido siempre una exageración a los lectores, pero los recientes sucesos de Irán sugieren que Goethe tal vez no estuviera desencaminado.)

No nos extenderemos sobre la parodia de la revolución moderna de Goethe. Su función primordial es ofrecer a Fausto y Mefisto una fácil razón de ser para el trato político que hacen: prestan sus mentes y su magia al emperador para ayudarlo a conseguir que su poder sea más sólido y eficiente. Este, a cambio, les dará derechos ilimitados para desarrollar la costa, incluyendo carta blanca para explotar a cuantos trabajadores necesiten y desplazar a cuantos nativos encuentren en su camino. «Goethe no podía buscar la vía de la revolución democrática», escribe Lukács. El trato político de Fausto muestra la vi-

sión de Goethe de «otra vía» hacia el progreso: «Un desarrollo ilimitado y grandioso de las fuerzas productivas hará que la revolución política resulte superflua»¹⁰. Por lo tanto Fausto y Mefisto ayudan a imponerse al emperador, Fausto obtiene su concesión y, con gran fanfarria, comienzan las obras de desarrollo.

Fausto se lanza apasionadamente a la tarea que tiene entre manos. El ritmo es frenético... y brutal. Una anciana con quien nos encontraremos nuevamente, está junto al terreno en construcción y cuenta la historia:

Durante el día, en vano los criados alborotaban, aporreando con el pico y la pala, dale que le das; allí donde los fuegos fatuos brujuleaban en enjambres durante la noche alzabase un dique al otro día. Víctimas humanas derramaban su sangre; resonaba por la noche el dolor del suplicio, corrían mar abajo raudales de fuego, y por la mañana aparecía allí un canal (11123-11130).

La anciana siente que hay algo milagroso y mágico en todo esto, y algunos piensan que Mefisto debe estar actuando entre bastidores en este proyecto, tan rápido es el progreso. Sin embargo, en realidad Goethe asigna a Mefisto un papel muy marginal en este proyecto. Las únicas «fuerzas infernales» que operan aquí son las fuerzas de la organización industrial moderna. Habría que señalar, también, que el Fausto de Goethe —a diferencia de algunos de sus sucesores, especialmente del siglo XX— no hace importantes descubrimientos científicos o tecnológicos: sus hombres parecen usar los mismos picos y palas que se han utilizado durante miles de años. La clave del éxito es una organización del trabajo visionaria, intensiva y sistemática. Exhorta a sus capataces y supervisores dirigidos por Mefisto, para que usen «todos los medios posibles para atraer a multitud de trabajadores. Espoleadlos con alegría, o ser severos, pagarles bien, seducir o reprimir» (11551-11554). Lo esencial es no dejar pasar nada a nadie, traspasar todas las fronteras: no sólo la frontera entre la tierra y el mar, no sólo los límites morales tradicionales a la explotación del trabajo, sino incluso el primario dualismo humano entre el día y la noche. Todas las barreras naturales y humanas caen ante el empuje de la producción y la construcción.

Fausto se deleita con este nuevo poder sobre las personas: es, para usar una expresión de Marx, específicamente el poder sobre la fuerza del trabajo.

¹⁰ Goethe and his age, pp. 191-192.

¡Arriba! ¡Dejad vuestros lechos, criados! ¡Todos arriba! Dad realidad a lo que osadamente concebí. ¡Coged las herramientas, esgrimid el pico y la pala! Poned por obra inmediatamente lo propuesto.

Finalmente ha encontrado un propósito que llena su mente:

...me daré prisa a ejecutar lo que pensado había; sólo la palabra del señor es lo que pesa [...] Para que la obra más grande se realice, basta un espíritu por miles de manos (11501-11510).

Pero si conduce a sus trabajadores con mano dura, lo mismo hace consigo mismo. Si las campanadas de la iglesia lo trajeron de vuelta a la vida, hace mucho, ahora es el sonido de las palas lo que lo vivifica. Gradualmente, a medida que avanzan las obras, vemos a Fausto radiante de orgullo real. Finalmente ha logrado la síntesis de pensamiento y acción, usando su mente para transformar el mundo. Ha ayudado a que la humanidad afirme sus derechos sobre los elementos anárquicos, «devolviendo la tierra a sí misma, poniendo límite a las olas, rodeando el océano con un anillo» (11541-11543). Y es una victoria colectiva que la humanidad podrá disfrutar cuando el propio Fausto haya desaparecido. De pie sobre una colina artificial creada por el trabajo humano, observa el mundo nuevo que ha hecho nacer, y que parece bueno. Sabe que ha causado sufrimientos («Víctimas humanas derramaban su sangre, resonaba por la noche el dolor del suplicio [...]»). Pero está convencido de que el pueblo sencillo, la masa de los trabajadores y víctimas, serán los que más se beneficien de su obra grandiosa. Ha reemplazado una economía yerma y estéril por una nueva y dinámica que «abrirá un espacio para que vivan muchos millones de personas, no seguras, pero sí libres para la acción (*tätig-frei*)». Es un espacio físico y natural, pero ha sido creado a través de la acción y la organización social. //

Verde el campo y fructífero; hombres y rebaños igualmente holgados sobre la novísima tierra; igualmente adheridos a la fuerza de la colina, a la población audaz y laboriosa; aquí, en el interior, un país paradisíaco [...] Encrésese fuera, hasta alcanzar el borde, la ola embravecida; y, siempre golosa por infiltrarse, corra empujada a llenar los huecos. ¡Sí! Por entero me entrego a ese designio, que ésa es la última palabra de la sabiduría; sólo merece libertad y vida quien diariamente sabe conquistarlas. Transcurran aquí de ese modo sus activos años, cercados de peligro, el niño, el hombre adulto y el anciano. Un gentío así querría yo ver y hallarme en terreno libre con un libre pueblo (11563-11580).

Caminando por el terreno con los pioneros de este nuevo emplazamiento, Fausto se siente mucho más a gusto de lo que jamás se ha sentido con las gentes amables, pero cortas de miras, de su ciudad natal. Estos son hombres nuevos, tan modernos como el propio Fausto. Emigrantes y refugiados de un centenar de pueblos y ciudades góticas —del mundo de *Fausto*, primera parte— han llegado aquí en busca de acción, de aventura, de un medio en el que poder ser, como el propio Fausto, *tätig-frei*, libres para actuar, libremente activos. Se han reunido para formar un nuevo tipo de comunidad: una comunidad que no se basa en la represión de la libre individualidad para mantener un sistema social cerrado, sino en la libre acción constructiva en común para proteger los recursos colectivos que permitan a cada individuo llegar a ser *tätig-frei*.

Estos hombres nuevos se sienten a gusto en su comunidad y están orgullosos de ella: están ansiosos de oponer su voluntad y su espíritu comunitarios a la energía del mar, confiando en triunfar. En medio de estos hombres —hombres a los que ha ayudado a conseguir lo que se merecen— Fausto puede satisfacer una esperanza que ha acariciado desde que dejó a su padre: pertenecer a una auténtica comunidad, trabajar con y para las personas, usar su mente en una acción en nombre del bienestar y la voluntad general. Así, el proceso del desarrollo económico y social genera nuevos modos de autodesarrollo, un ideal para los hombres y mujeres que pueden crecer en el emergente mundo nuevo. Finalmente, también, ofrece un hogar para el propio desarrollista.

Así Goethe ve la modernización del mundo material como un sublime logro espiritual; el Fausto de Goethe, en su actividad como «desarrollista» que encamina al mundo por una nueva vía, es un héroe moderno arquetípico. Pero el desarrollista, tal como lo concibe Goethe, es trágico a la vez que heroico. Para comprender la tragedia del desarrollista, debemos juzgar su visión del mundo no sólo por lo que ve —por los inmensos nuevos horizontes que abre a la humanidad— sino también por lo que no ve: las realidades humanas que rehúsa mirar, las posibilidades con las que no soporta enfrentarse. Fausto imagina, y lucha por crear, un mundo en el que el crecimiento personal y el progreso humano se puedan obtener sin costes humanos significativos. Irónicamente, su tragedia surgirá precisamente de su deseo de eliminar la tragedia de la vida.

Cuando Fausto supervisa su obra, toda la región que lo rodea ha sido renovada y toda una nueva sociedad creada a su imagen. Sólo

un pequeño terreno en la costa sigue como antes. Lo ocupan Filemón y Baucis, una dulce pareja de ancianos que están allí desde tiempos inmemoriales. Tienen una pequeña casa en las dunas, una capilla con una pequeña campana, un jardín lleno de tilos. Ofrecen ayuda y hospitalidad a los naufragos y a los vagabundos. A lo largo de los años se han hecho querer como la única fuente de vida y alegría en esta tierra miserable. Goethe toma su nombre y situación de las *Metamorfosis* de Ovidio, en que sólo ellos ofrecen hospitalidad a Júpiter y Mercurio disfrazados y, por lo tanto, sólo ellos se salvan cuando los dioses inundan y destruyen la tierra entera. Goethe les da más individualidad de la que tienen en Ovidio y los dota de virtudes inconfundiblemente cristianas: generosidad inocente, devoción abnegada, humildad, resignación. Goethe les da también un patetismo característicamente moderno. Son la primera encarnación en la literatura de una categoría de personas que abundarán en la historia moderna: personas que se interponen en el camino —el camino de la historia, del progreso, del desarrollo—, personas calificadas de obsoletas y desechadas como tales.

Fausto se obsesiona por la anciana pareja y su pequeño trozo de tierra: «Esa anciana pareja debería haberse sometido, quiero sus tilos en mi poder, puesto que esos pocos árboles que se me niegan impiden que mi dominio se extienda a todo el mundo [...]. Así nuestra alma está en ascuas al sentir, en medio de la abundancia, lo que no tenemos» (11239-11252). Deben irse para dejar sitio a lo que Fausto llega a ver como la culminación de su obra: una torre de observación desde la que él y su público podrán «mirar hasta el infinito» el mundo nuevo que han construido. Ofrece a Filemón y Baucis dinero o instalarlos en una nueva propiedad. Pero, a su edad, ¿de qué les sirve el dinero? ¿Y cómo, después de haber vivido toda su vida aquí y cuando ya se acerca su fin, se podría esperar que empezaran una nueva vida en otro lugar? Se niegan a partir. «La resistencia y tal porfía frustran el éxito más glorioso, hasta que finalmente, con disgusto, uno se cansa de ser justo» (11269-11272).

En este punto Fausto comete su primera maldad consciente. Llama a Mefisto y «sus hombres poderosos» y les ordena que quiten de en medio a los ancianos. No quiere verlos ni saber los detalles. Lo único que le interesa es el resultado final: quiere ver, a la mañana siguiente, el terreno despejado para que pueda comenzar la nueva construcción. Este es el tipo de mal característicamente moderno: indirecto, impersonal, mediatizado por organizaciones complejas y pa-

ineluctable de lo auténtico es nuestra única llave para abrir la cerradura»¹⁸.

Fausto ocupó un lugar igualmente importante en la visión muy diferente de los sesenta, que podríamos llamar «pastoral». Su papel en la pastoral de los sesenta fue, específicamente, el de ser sacado a pastar. Sus deseos, impulsos y habilidades permitieron a la humanidad hacer grandes descubrimientos científicos y crear un arte magnífico, transformar el entorno natural y humano y crear la economía de la abundancia de la que han empezado a disfrutar recientemente las sociedades avanzadas. Ahora, no obstante, en virtud de su propio éxito, el «hombre fáustico» se ha vuelto históricamente obsoleto. Este argumento fue desarrollado por el biólogo molecular Gunther Stent en un libro llamado *The coming of the golden age: a view of the end of progress*. Stent utilizó los grandes avances en su propia ciencia, específicamente el reciente descubrimiento del ADN, para alegar que los logros de la cultura moderna dejaban a esa cultura satisfecha pero exhausta, sin tener a donde ir. El desarrollo económico moderno y la evolución social global había llegado, por un proceso similar, al final del camino. La historia nos había llevado a un punto en que «el bienestar económico se da por supuesto», y ya no queda nada significativo por hacer:

Y aquí podemos percibir una contradicción interna del progreso. El progreso depende del esfuerzo del hombre fáustico, cuya fuente de motivación es la idea del deseo de poder. Pero cuando el progreso ha llegado lo suficientemente lejos como para proporcionar un ambiente de seguridad económica para todos, la ética social resultante obra en contra de la transmisión del deseo de poder a los hijos, abortando por tanto el desarrollo del hombre fáustico.

A través de un proceso de selección natural, el hombre fáustico fue gradualmente eliminado del entorno que él había creado.

La generación más joven, que ha crecido en este nuevo mundo,

¹⁸ «A course in film-making», *New American Review*, n.º 12, 1971, p. 241. Sobre el Pentágono y sus exorcistas, *The armies of the night*, Signet, 1968, especialmente pp. 135-145 [*Los ejércitos de la noche*, Barcelona, Grijalbo, 1973]; mis propios recuerdos y meditaciones en una versión anterior de esta ensayo, «Sympathy for the Devil: Faust, the 1960s, and the tragedy of development», [*New*]. *American Review*, n.º 19, 1974, especialmente pp. 22-40, 64-75; y Morris Dickstein, *Gates of Eden*, pp. 146-148, 260-261.

claramente no sentía deseo de acción o logro, poder o cambio; solamente le importaba decir *Verweile doch, du bist so schön* y seguir diciéndolo hasta el final de sus días. Estos hijos del futuro podían ser vistos retozando, cantando, bailando, haciendo el amor y drogándose al sol de California. El cuadro de Lucas Cranach sobre la edad de oro, que Stent utilizó como portada, no es «nada más que una visión profética de la moda hippie en el Golden Gate State Park».

La consumación futura de la historia sería «un período de estancamiento general»; el arte, la ciencia y el pensamiento podrían seguir existiendo, pero harían poco más que marcar el tiempo y disfrutar de la vida. «El hombre fáustico de la Edad del Hierro verá con disgusto la perspectiva de sus ricos sucesores dedicando su abundante tiempo libre a los placeres sensuales [...] Pero el hombre fáustico haría mejor en enfrentarse al hecho de que precisamente *esta* Edad de Oro es el fruto de sus esfuerzos frenéticos, y de que ahora no sirve de nada desear que fuera diferente». Stent finalizaba con una nota triste y casi elegíaca: «Milenios de hacer arte y ciencia transformarán finalmente la tragicomedia de la vida en un *happening*»¹⁹. Pero la nostalgia de una vida fáustica es el signo más seguro de obsolescencia. Stent vio el futuro y éste actuó*.

Es difícil releer estas pastorales de los sesenta sin sentir una tristeza nostálgica, no tanto por los hippies de ayer como por la creencia prácticamente unánime —compartida por los intachables ciudadanos que más despreciaban a los hippies— de que una vida de abundancia estable, ocio y bienestar había llegado para no marcharse. De hecho, entre los sesenta y los setenta ha habido muchas continuidades, pero la euforia económica de esos años —John Brooks, en su descripción de Wall Street en la década de 1960 los llamaba «los años go-go»— parece ahora pertenecer a un mundo totalmente diferente. En un plazo notablemente breve, la confianza optimista fue totalmente destruida. La crisis energética que se cernía sobre los años setenta, con sus dimensiones ecológicas y tecnológicas, económicas y

¹⁹ Gunter Stent, *The coming of the golden age: a view of the end of progress*, que recoge un ciclo de conferencias pronunciadas en Berkeley en 1968 y publicadas por el American Museum of Natural History, Natural History Press, 1969, pp. 83-87, 134-138. [*El advenimiento de la edad de oro*, Barcelona, Seix Barral, 1973].

* Este libro cobró nueva vida en los setenta, cuando ayudó a configurar la retórica, y tal vez la sensibilidad del gobernador de California Jerry Brown. Brown hizo una amplia distribución de ejemplares entre sus ayudantes y, para conocer las claves de su pensamiento, remitía a los informadores a esta obra.

hierba ha empezado a crecer nuevamente entre los escombros, mientras pequeñas bandas de valientes agricultores marcan nuevas fronteras— o, como en la historia típica de los logros urbanos de los setenta, en parodias de su antigua personalidad, con su pátina de vejez brillantemente aireada. De las abandonadas ciudades fabriles de Nueva Inglaterra a los montes Apalaches surcados por las minas a cielo abierto, al South Bronx, o al Love Canal, el desarrollo insaciable ha dejado una estela espectacular de devastación. Las palas que hicieron sentirse vivo a Fausto y que produjeron el último sonido que escuchara al morir, se han convertido hoy en excavadoras gigantescas cargadas de dinamita. Hasta los Faustos de ayer podrían verse convertidos en los Filemón y Baucis de hoy, enterrados bajo las ruinas del lugar donde transcurrían sus vidas, tal como las entusiastas Margaritas de hoy son aplastadas por el engranaje o cegadas por la luz.

En estos países industriales avanzados, el mito de Fausto ha servido en las dos últimas décadas como una especie de prisma para una gran gama de visiones sobre nuestras vidas y nuestro tiempo. *Life against death*, de Norman O. Brown (1959), ofrece una crítica fascinante del ideal fáustico de desarrollo: «La inquietud fáustica del hombre en la historia muestra que los hombres no se satisfacen con la satisfacción de sus deseos conscientes». Brown esperaba que el pensamiento psicoanalítico, interpretado radicalmente, pudiera «ofrecer una salida a la pesadilla del "progreso" infinito y del descontento fáustico infinito, una salida a la neurosis humana, una salida a la historia». Brown veía en Fausto, primordialmente, un símbolo de la acción y la angustia históricas: «El hombre fáustico es un hombre que hace historia». Pero si la represión sexual y física pudieran de algún modo ser superadas —ésta era la esperanza de Brown—, entonces «el hombre estaría dispuesto a vivir en vez de hacer historia». Entonces «la carrera sin reposo del hombre fáustico llegaría a su fin, porque estaría satisfecho y podría decir: *Verweile doch, du bist so schön*»¹⁷. Como Marx después de *El Dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*, y el Stephen Dedalus de Joyce, Brown experimentaba la historia como una pesadilla de la que deseaba despertar; sólo que su pesadilla, a diferencia de la de aquéllos, no era una situación histórica con-

¹⁷ *Life against death: the psychoanalytic meaning of history*, Wesleyan, 1959, pp. 18-19, 91 [*Eros y Tanatos. El sentido psicoanalítico de la historia*, México, Mortiz].

creta, sino la historicidad como tal. Sin embargo, iniciativas intelectuales como la de Brown ayudaron a muchos de sus contemporáneos a desarrollar una perspectiva crítica sobre su período histórico, la confortablemente ansiosa era de Eisenhower. Aun cuando Brown proclamaba detestar la historia, ocuparse de Fausto fue un gesto histórico de gran audacia: de hecho, un acto fáustico de por sí. Como tal, prefiguró y alimentó las iniciativas radicales de la década siguiente.

Durante los años sesenta, Fausto continuó desempeñando importantes papeles simbólicos. Se puede decir que algunos de los primeros movimientos radicales de la década estuvieron animados por una visión fáustica. Esta se plasmó con fuerza, por ejemplo, en la marcha masiva sobre el Pentágono de octubre de 1967. Esta manifestación, que Norman Mailer inmortalizó en *Armies of the night*, representó un exorcismo simbólico realizado en nombre de una vasta amalgama sincretista de dioses familiares y exóticos, con la intención de expulsar a los demonios estructurales del Pentágono. (Liberado del peso, proclamaron los exorcistas, el edificio levitaría y flotaría o volaría.) Para los participantes en este memorable acto, el Pentágono era la apoteosis de una construcción fáustica malograda, una construcción que había creado las más virulentas máquinas de destrucción del mundo. Nuestra manifestación, y nuestro movimiento por la paz en su conjunto, nos parecían una acusación a las visiones y designios fáusticos de Norteamérica. Y sin embargo la manifestación fue una construcción espectacular por derecho propio, una de las pocas oportunidades de la izquierda norteamericana de expresar sus propias añoranzas y aptitudes fáusticas. Las extrañas ambivalencias de todo el asunto se hicieron sentir a medida que nos acercábamos al edificio —parecía que podríamos seguir acercándonos para siempre, sin llegar allí nunca: era un entorno perfectamente kafkiano— y algunas de las pequeñas figuras del interior enmarcadas en las lejanas ventanas (las ventanas son ultrafáusticas, dijo Spengler) señalaban, saludaban e incluso tendían sus brazos para abrazarnos, como si reconocieran en nosotros almas gemelas, nos tentarán o nos invitarán a entrar. No mucho después las porras de los soldados y los gases lacrimógenos clarificarían la distancia entre nosotros; pero la clarificación fue un alivio cuando llegó, y antes de que llegara hubo algunos momentos problemáticos. Tal vez Mailer estuviera pensando en ese día cuando escribió, en los últimos años de la década: «Somos una época fáustica decidida a encontrar a Dios o al diablo antes de irnos, y la esencia

farša brutal en la que personas reales murieron por pseudoacontecimientos*.

Hay que señalar que en los años veinte, antes de Stalin, todavía se podía hablar de los costes humanos del progreso de manera honrada y exploratoria. Los cuentos de Isaac Babel, por ejemplo, están llenos de pérdidas trágicas. En «Froim Grach» (rechazado por los censores) un viejo bribón falstaffiano es matado sumariamente, sin mayores razones, por la Checa. Cuando el narrador, miembro también de la policía política, protesta indignado, el que lo ha matado replica: «Dime como chequista, dime como revolucionario: ¿de qué servía este hombre a la sociedad del futuro?». El descorazonado narrador no puede encontrar respuesta, pero decide llevar al papel su visión de las vidas imperfectas, pero buenas, que la revolución ha destruido. Esta historia, aunque se enmarca en el pasado reciente (la guerra civil) resultó una profecía adecuada y cruel del futuro, incluyendo el del propio Babel¹⁶.

Lo que hace que el caso soviético sea particularmente deprimente es que sus despropósitos seudofáusticos han tenido una influencia enorme en el Tercer Mundo. Han sido muchas las clases dominantes contemporáneas, tanto coroneles de derechas como comisarios de izquierdas, que han mostrado una debilidad fatal (más fatal para sus súbditos, desgraciadamente, que para ellos mismos) por los proyectos y las campañas grandiosas que encarnan el gigantismo y la crueldad de Fausto sin ninguna de sus habilidades técnicas y científicas, sin su genio organizativo o su sensibilidad política para los verdaderos deseos y necesidades del pueblo. Millones de personas han sido víctimas de desastrosas políticas de desarrollo concebidas megalomaniacamente y ejecutadas sin sensibilidad ni eficacia, que a la postre han desarrollado poco más que los poderes y la fortuna personal de los gobernantes. Los pseudo-Faustos del Tercer Mundo, en apenas una

* Solzenitsin dedica al canal algunas de sus páginas más cáusticamente brillantes. Muestra cómo los imperativos técnicos de la obra fueron sistemáticamente violados desde el comienzo, en el afán de demostrar al mundo que la modernización podía ser realizada de la noche a la mañana a fuerza de voluntad revolucionaria exclusivamente. Solzenitsin se muestra especialmente mordaz cuando habla de la disposición de los escritores, incluidos algunos de los mejores, para adoptar y transmitir mentiras tecnopastorales, aun cuando los cadáveres yacían bajos sus pies. *The Gulag Archipelago*, traducido al inglés por Thomas Whitney, Harper & Row, 1975, II, pp. 85-102. [*El archipiélago Gulag*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976].

¹⁶ En *Isaac Babel: the lonely years, 1925-1939*, compilado por Nathalie Babel, traducido al inglés por Max Hayward, Noonday, 1964, pp. 10-15.

generación, se han hecho notoriamente expertos en la manipulación de las imágenes y los símbolos del progreso —las relaciones públicas del seudodesarrollo se han convertido en una importante industria mundial y próspera desde Teherán a Pekín— pero visiblemente incapaces de generar un auténtico progreso que compense la miseria y la devastación reales que traen consigo. De vez en cuando, un pueblo consigue expulsar a sus seudodesarrollistas: como el shah de Irán, ese seudofáustico de clase mundial. Entonces, durante un corto tiempo —raras veces más que un corto tiempo— el pueblo puede tomar en sus manos su desarrollo. Si es sagaz y afortunado, creará y pondrá en escena sus propias tragedias de desarrollo, interpretando simultáneamente los papeles de Fausto y Margarita/Filemón-Baucis. Si no tiene suerte, sus breves momentos de acción revolucionaria solamente conducirán a nuevos sufrimientos que no lleven a ninguna parte.

En los países industriales más avanzados del mundo, el desarrollo ha adoptado formas más auténticamente fáusticas. Aquí los dilemas trágicos definidos por Goethe han permanecido imperativamente vigentes. Se ha visto —y Goethe lo habría podido predecir— que bajo las presiones de la economía del mundo moderno, el proceso de desarrollo debe pasar a su vez por un perpetuo desarrollo. Donde esto sucede, todas las personas, cosas, instituciones y entornos que en un momento histórico son innovadores y vanguardistas, en el momento siguiente se quedan atrasados y obsoletos. Incluso en las áreas del mundo más desarrolladas, todos los individuos, grupos y comunidades están bajo una presión constante e implacable para que se reconstruyan; si se detienen a descansar, a ser lo que son, son barridos del mapa. La cláusula fundamental del contrato de Fausto con el diablo —que si alguna vez se detiene y dice: «*Verweile doch, du bist so schön*», será destruido— es aplicada hasta las últimas consecuencias en millones de vidas cada día.

Durante la generación pasada, incluso durante la crisis económica de los años setenta, el proceso de desarrollo se extendió, a menudo a un ritmo febril, hasta los sectores más remotos, atrasados y aislados de las sociedades avanzadas. Transformó innumerables pastizales y campos en plantas químicas, sedes de grandes empresas, centros comerciales suburbanos (¿cuántos naranjales quedan en el Orange County de California?). Transformó miles de barrios urbanos en autopistas y aparcamientos, o en World Trade Centers y Peachtree Plazas, o en solares yermos y abandonados —donde, irónicamente, la

mas Mann, que escribía en 1932, en medio del primer plan quinquenal soviético, estaba en lo cierto al colocar a Goethe en el punto nodal en que «la actitud burguesa se pasa [...] —si se toma la palabra en un sentido lo suficientemente amplio y se está dispuesto a entenderlo sin dogmatismos— al comunismo»¹⁵. Podemos encontrar visionarios y autoridades en el poder en todo el mundo actual, tanto en el Estado capitalista más avanzado como en los países socialdemócratas y en decenas de naciones que, independientemente de la ideología imperante, se consideran «subdesarrolladas» y ven como el primer punto en el orden del día un desarrollo rápido y heroico. El entorno característico que constituía el escenario del último acto de Fausto —la construcción inmensa que se extiende ilimitadamente en todas direcciones, que cambia constantemente y obliga a cambiar a los personajes en primer plano— se ha convertido en el escenario de la historia mundial actual. Fausto, el Desarrollista, que todavía era marginal en el mundo de Goethe, estaría completamente a sus anchas en el nuestro.

Goethe ofrece un modelo de acción social en torno al cual convergen las sociedades adelantadas y atrasadas, las ideologías capitalistas y socialistas. Pero Goethe insiste en que se trata de una convergencia terrible y trágica, sellada con la sangre de sus víctimas y levantada con sus huesos, que aparece en todas partes bajo las mismas formas y colores. El proceso de desarrollo que las mentes creativas del siglo XIX concibieron como una gran aventura humana, se ha transformado en nuestra época en una necesidad vital para todas las naciones y todos los sistemas sociales del mundo. El resultado ha sido que las autoridades en materia de desarrollo han acumulado en todas partes poderes enormes, incontrolados y, demasiado a menudo, letales.

En los llamados países subdesarrollados, los planes sistemáticos de desarrollo rápido han significado, generalmente, la represión sistemática de las masas. Habitualmente esto ha tomado dos formas diferenciadas aunque por lo general entremezcladas. La primera ha implicado que de las masas se ha extraído hasta la última gota de fuerza de trabajo —las «víctimas humanas que derramaban su sangre» y el «dolor del suplicio que resonaba por la noche» de Fausto— para

¹⁵ «Goethe as a representative of the bourgeois age», en *Essays of three decades*, traducido al inglés por Harriet Lowe-Porter, Knopf, 1953, p. 91.

construir las fuerzas productivas y al mismo tiempo restringir drásticamente el consumo masivo con el fin de crear un excedente para la reinversión en la economía. La segunda forma entraña actos destructivos aparentemente gratuitos —la destrucción por Fausto de Filemón y Baucis, sus campanas y sus árboles— no para crear alguna utilidad material, sino para expresar simbólicamente que la nueva sociedad deberá quemar todos los puentes, para que sea imposible volverse atrás.

La primera generación soviética, especialmente durante los años de Stalin, ilustra con gran nitidez ambos horrores. El primer proyecto de desarrollo de Stalin de cara a la galería, el canal del mar Blanco (1931-1933), sacrificó cientos de miles de obreros, más que suficientes para dejar atrás cualquier proyecto capitalista contemporáneo. Y Filemón y Baucis podrían representar muy bien a los millones de campesinos muertos entre 1932 y 1934 por interponerse en el camino de los planes estatales de colectivización de la tierra que hacía apenas una década habían ganado en la revolución.

Pero lo que hace que estos proyectos, en lugar de fáusticos, sean seudofáusticos, y que no sean tanto una tragedia como un teatro del absurdo y la crueldad, es el hecho desgarrador —a menudo olvidado en Occidente— de que *no sirvieron de nada*. El acuerdo entre Nixon y Brezhnev sobre el trigo en 1972 debería ser suficiente para recordarnos que el intento estalinista de colectivizar la tierra no sólo fue causante de la muerte de millones de personas, sino que también asestó a la agricultura rusa un fuerte golpe del que nunca se ha repuesto. En cuanto al canal, Stalin parece haber estado tan decidido a crear un *símbolo* visible de desarrollo que presionó y empujó el proyecto de tal forma que sólo retrasó la *realidad* del desarrollo. Así, trabajadores e ingenieros nunca dispusieron del tiempo, el dinero o el equipo necesarios para la construcción de un canal lo suficientemente profundo y seguro como para transportar los cargueros del siglo XX; en consecuencia, el canal nunca ha desempeñado un papel significativo en el comercio o la industria soviéticos. Aparentemente todo lo que el canal podía transportar eran los vapores para turistas que en la década de 1930 viajaban repletos de escritores soviéticos y extranjeros bien dispuestos a proclamar las glorias de la obra. El canal fue un éxito publicitario; pero si se hubiera dedicado a la obra misma la mitad de la atención prestada a la campaña de relaciones públicas habría habido muchas menos víctimas, y el desarrollo habría sido mucho más real y, el proyecto habría sido una auténtica tragedia en vez de una

Mirando aún más lejos, Goethe confía en que «a lo largo del Océano Pacífico, donde la naturaleza ya ha formado los puertos más capaces y seguros, se levantarán gradualmente importantes centros comerciales, para el fomento de un gran intercambio entre China y las Indias Orientales y Estados Unidos». Con la aparición de una esfera de actividad transpacífica, «una comunicación más rápida entre las costas orientales y occidentales de Norteamérica [...] sería no sólo deseable, sino además absolutamente indispensable». Un canal entre los mares, en Panamá o más al norte, desempeñaría un papel fundamental en este desarrollo. «Todo esto está reservado al futuro y a un espíritu emprendedor». Goethe está seguro de que «resultarían innumerables beneficios para toda la raza humana». Sueña: «¡Ojalá pudiera vivir para verlo! Pero no será así». (Tiene setenta y ocho años, y está a cinco años de su muerte.) Goethe invoca entonces otros dos proyectos de desarrollo gigantescos, también favoritos de Saint-Simon: un canal que una el Danubio con el Rin y otro que atraviese el istmo de Suez. «¡Ojalá pudiera vivir para ver estas grandes obras! Valdría la pena durar cincuenta años más con ese fin»¹³. Vemos a Goethe en proceso de transformar los proyectos y programas de Saint-Simon en una visión poética, la visión que será realizada y dramatizada en el último acto de Fausto.

Goethe sintetiza estas ideas y esperanzas en lo que llamaré el «modelo fáustico» de desarrollo. Este modelo da una prioridad fundamental a gigantescos proyectos de energía y transporte a escala internacional. Aspira menos a beneficios inmediatos que a un desarrollo a largo plazo de las fuerzas productivas, que cree dará los mejores resultados para todos a la postre. En vez de dejar que empresarios y trabajadores se agoten en actividades aisladas, fragmentarias y competitivas, se esforzará por integrarlos a todos. Creará una síntesis históricamente nueva de poder público y privado, simbolizado por la unión de Mefisto, el filibustero y depredador privado que ejecuta la mayor parte del trabajo sucio, y Fausto, el planificador público que concibe y dirige al trabajo en su conjunto. Inaugurará un papel excitante y ambiguo para el intelectual moderno en la historia mundial —Saint-Simon llamó a este personaje el «organizador»; yo he preferido llamarlo el «desarrollista»— que puede reunir los recur-

¹³ *Conversations of Goethe with Eckermann*, traducido al inglés por John Oxenford, editado por J. K. Moorehead, con introducción de Havelock Ellis, Everyman's Library, 1913, 21 de febrero de 1827, pp. 173-174.

sos materiales, técnicos y espirituales y transformarlos en nuevas estructuras de la vida social. Por último, el modelo fáustico ofrecerá un nuevo modo de autoridad, una autoridad que deriva de la capacidad del líder para satisfacer la persistente necesidad de desarrollo aventurado, abierto, siempre renovado, de las gentes modernas.

Muchos de los jóvenes saint-simonianos de *Le Globe*, llegaron a distinguirse, principalmente durante el reinado de Napoleón III, como brillantes innovadores de la industria y las finanzas. Organizaron la red de ferrocarriles francesa; establecieron el Crédit Mobilier, un banco internacional de inversiones destinado a financiar la nascente industria energética mundial; y realizaron uno de los sueños predilectos de Goethe, el canal de Suez. Pero generalmente su escala y estilo visionario no fueron reconocidos en un siglo en que el desarrollo tendía a ser privado y fragmentario, los gobiernos permanecían en la retaguardia (y a menudo ocultaban sus actividades económicas) y la iniciativa pública, la planificación de largo alcance y el desarrollo regional sistemático eran despreciados como vestigios de la repudiada época mercantilista. Sólo en el siglo XX el desarrollo fáustico ha encontrado su medio. En el mundo capitalista ha emergido con mayor viveza en la proliferación de «autoridades públicas» y de superagencias destinadas a organizar inmensos proyectos de construcción, especialmente en el campo del transporte y la energía: canales y ferrocarriles, puentes y autopistas, presas y sistemas de irrigación, plantas de energía hidroeléctrica, reactores nucleares, nuevos pueblos y ciudades, exploración del espacio exterior.

Durante el último medio siglo, y especialmente a partir de la segunda guerra mundial, estas autoridades han introducido un «equilibrio inestable entre poder público y poder privado» que ha representado una fuerza fundamental para el crecimiento y el éxito del capitalismo¹⁴. Desarrollistas fáusticos tan diversos como David Lilienthal, Robert Moses, Hyman Rickover, Robert McNamara y Jean Monnet han utilizado este equilibrio para hacer que el capitalismo moderno sea mucho más imaginativo y elástico que el de hace un siglo. Pero el desarrollo fáustico ha sido una fuerza igualmente potente en los estados y economías socialistas aparecidos desde 1917. Tho-

¹⁴ Andrew Shonfield, *Modern capitalism: the changing balance of public and private power*, Oxford, 1965, ve en la primacía de las autoridades públicas y en su capacidad para realizar una planificación de largo alcance coordinada internacionalmente el principal ingrediente del éxito del capitalismo contemporáneo.

EPÍLOGO: LA ÉPOCA FÁUSTICA Y LA ÉPOCA SEUDOFÁUSTICA

¿Quién es el protagonista de la tragedia? ¿Dónde se sitúa en la historia a largo plazo de los tiempos modernos? Si tratamos de localizar el tipo particular de entorno moderno que crea Fausto, es posible que al comienzo nos sintamos perplejos. La analogía más clara parece ser el tremendo impulso de la expansión industrial que estaba experimentando Inglaterra desde la década de 1760. Lukács hace esta asociación argumentando que el último acto de *Fausto* es una tragedia del «desarrollo capitalista» en su primera fase industrial¹¹. El problema de esta tesis es que si prestamos atención al texto, los objetivos y motivos de Fausto son claramente no capitalistas. El Mefisto de Goethe, con su buen ojo para las oportunidades, su celebración del egoísmo y su genial falta de escrúpulos, se ajusta muy bien a un determinado tipo de empresario capitalista; pero el Fausto de Goethe está a muchos mundos de distancia. Mefisto indica continuamente oportunidades de hacer dinero en los proyectos de desarrollo de Fausto; pero el propio Fausto no podría estar menos interesado. Cuando dice que quiere «abrir a millones de personas un espacio vital no exento de peligros, pero en el que sean libres para seguir su curso», está claro que no construye para su propio beneficio a corto plazo, sino más bien para el futuro a largo plazo de la humanidad, en aras de la libertad y la felicidad públicas, que solamente se realizarán mucho después que él haya desaparecido. Si tratamos de recortar el proyecto fáustico para ajustarlo a las líneas del capitalismo, suprimiremos lo más noble y original en él y, además, lo que lo hace genuinamente trágico. Lo que Goethe quiere decir es que los horrores más profundos del desarrollo fáustico nacen de sus objetivos más honorables y de sus logros más auténticos.

Si queremos localizar visiones y designios fáusticos en la época en que Goethe es anciano, no debemos dirigir nuestros miradas a las realidades sociales y económicas del momento, sino a sus sueños radicales y utópicos; y además, no al capitalismo de la época, sino a su socialismo. A finales de la década de 1820, cuando fueron compuestas las últimas secciones de *Fausto*, entre las lecturas favoritas de Goethe se incluía el periódico parisino *Le Globe*, uno de los órganos del movimiento saint-simoniano, donde se acuñó la palabra *socialis-*

¹¹ *Ibid.*, pp. 196-200, 215-216.

me justo antes de la muerte de Goethe en 1832¹². Las *Conversaciones con Eckerman* están llenas de referencias admirativas a los jóvenes escritores de *Le Globe*, entre los que se encontraban muchos científicos e ingenieros que al parecer apreciaban a Goethe tanto como éste los apreciaba a ellos. Una de las características de *Le Globe*, como de todos los escritos de Saint-Simon, era el flujo constante de propuestas de proyectos de desarrollo de largo alcance, a una escala enorme. Estos proyectos estaban muy por encima de los recursos imaginativos y financieros de los capitalistas de comienzos del siglo XIX quienes —especialmente en Inglaterra, donde el capitalismo era por entonces más dinámico— se orientaban fundamentalmente hacia el empresario individual, la rápida conquista de mercados, la persecución de beneficios inmediatos. Tampoco estos capitalistas estaban muy interesados en los beneficios sociales que, según los saint-simonianos, aportaría el desarrollo a gran escala: puestos de trabajo fijos e ingresos decentes para «la clase más pobre y numerosa», abundancia y bienestar para todos, nuevos modos de comunidad que fueran una síntesis de las organizaciones medievales y la energía y la racionalidad modernas.

No es de extrañar que los proyectos saint-simonianos fueran casi universalmente descartados como «utópicos». Pero fue justamente este utopismo el que conquistó la imaginación del viejo Goethe. Helo aquí, en 1827, entusiasmado con las propuestas de un canal de Panamá y emocionado por la perspectiva del glorioso futuro que se abría para América. «Me asombraría que Estados Unidos dejara escapar la oportunidad de tener una obra semejante en sus manos. Es de prever que este joven Estado, con su decidida predilección por el Oeste, en el plazo de treinta o cuarenta años habrá ocupado y poblado los grandes territorios más allá de las Montañas Rocosas».

¹² Sobre este fecundo y fascinante movimiento, las obras más interesantes en inglés son Frank Manuel, *The new world of Henri Saint-Simon*, 1956, Notre Dame, 1963, y *The prophets of Paris*, 1962, Harper Torchbooks, 1965, caps. 3 y 4. Véase también el estudio clásico de Durkheim de 1895, *Socialism and Saint-Simon*, traducido al inglés por Charlotte Sattler, con introducción de Alvin Gouldner (1958; Collier, 1962), que pone de manifiesto el componente saint-simoniano en la teoría y la práctica del Estado del bienestar del siglo XX; y los sagaces análisis de Lewis Coser, *Men of ideas*, Free Press, 1965, pp. 99-109; George Lichtheim, *The origins of socialism*, Praeger, 1969, pp. 39-59, 235-244 [*Los orígenes del socialismo*, Barcelona, Anagrama, 1970]; y Theodore Zeldin, *France, 1848-1945: Ambition, love and politics*, Oxford, 1973, especialmente pp. 82, 430-438, 553.

hombre así, que actúa bajo las presiones explosivas del desarrollo, agobiado por la culpa que éste le acarrea, la promesa de paz de las campanas debe sonar como una bendición. Precisamente porque Fausto encuentra las campanas tan dulces, los bosques tan adorables, oscuros y profundos, se propone hacerlos desaparecer.

Los comentaristas del *Fausto* de Goethe pocas veces captan la resonancia dramática y humana de este episodio. De hecho es fundamental para la perspectiva histórica de Goethe. La destrucción por Fausto de Filemón y Baucis resulta ser el clímax irónico de su vida. Al matar a la anciana pareja, pronuncia la sentencia de muerte para sí mismo. Una vez que ha borrado toda huella de ellos y su mundo, ya no le queda nada por hacer. Ahora está dispuesto a pronunciar las palabras que sellan su vida en la plenitud y lo encaminan a la muerte: *Verweile doch, du bist so schön!* ¿Por qué debería morir Fausto ahora? Las razones de Goethe no se refieren solamente a la estructura de la segunda parte de *Fausto*, sino a la estructura total de la historia moderna. Irónicamente, una vez que el desarrollista ha destruido el mundo premoderno, ha destruido toda su razón de estar en el mundo. En una sociedad totalmente moderna, la tragedia de la modernización —incluyendo su héroe trágico— llega naturalmente a su fin. Una vez que el desarrollista ha eliminado todos los obstáculos, él mismo se interpone en el camino, y debe desaparecer. Resulta que Fausto ha estado diciendo la verdad en mayor medida de lo que él suponía: las campanas de Filemón y Baucis, después de todo, estaban repicando por él. Goethe nos muestra cómo la categoría de las personas obsoletas, tan central en la modernidad, se traga al hombre que le diera vida y poder.

Fausto casi adivina su propia tragedia: casi, pero no del todo. Mientras permanece de pie en su balcón a media noche, contemplando las ruinas humeantes que serán eliminadas para construir por la mañana, súbita y sorprendentemente cambia la escena: del realismo concreto del terreno en construcción, Goethe nos lleva al ambiente simbolista del mundo interior de Fausto. Súbitamente cuatro mujeres espectrales de gris vuelan hacia él y dicen quiénes son: son Necesidad, Escasez, Zozobra y Culpa. Todas ellas son fuerzas que el programa de desarrollo de Fausto ha hecho desaparecer del mundo exterior; pero se han introducido como espectros dentro de su mente. Fausto está preocupado, pero se mantiene inflexible y expulsa a los tres primeros espectros. Pero el cuarto, el más vago y más profundo, Zozobra, continúa acosándolo. Fausto dice: «Todavía no me

he abierto camino hacia la libertad». Con esto quiere decir que todavía lo persigue la brujería, la magia, los fantasmas nocturnos. Irónicamente, no obstante, la amenaza a la libertad de Fausto no emana de la presencia de esas fuerzas oscuras, sino de la ausencia que pronto les impone. Su problema es que no puede mirar de frente a estas fuerzas y vivir con ellas. Ha luchado empecinadamente para crear un mundo sin escasez, necesidad o culpa; ni siquiera se siente culpable por Filemón y Baucis, aunque se siente triste. Pero no puede hacer desaparecer la zozobra de su mente. Esto podría convertirse en fuente de fuerza interior, sólo con que pudiera enfrentarse al hecho. Pero no puede soportar enfrentarse a nada que pueda arrojar sombras sobre su vida y sus obras brillantes. Fausto expulsa la zozobra de su mente como poco antes expulsara al diablo. Pero antes de partir, le echa su aliento y con él lo deja ciego. Mientras lo toca, le dice que ha estado ciego todo el tiempo; todas sus visiones y acciones han nacido de su oscuridad interior. La zozobra que él no quería admitir lo ha empujado a unas profundidades que están mucho más allá de su entendimiento. Destruyó a esos ancianos y su pequeño mundo —el mundo de su propia infancia— a fin de que su campo de visión y su actividad pudieran ser infinitos; al final, la infinita «Madre Noche», cuyo poder se negó a afrontar, es todo lo que ve.

La súbita ceguera de Fausto le da, en su última escena sobre la tierra, una grandeza arcaica y mítica: aparece como el igual de Edipo y Lear. Pero es un héroe característicamente moderno, y su herida sólo lo lleva a obligarse y obligar a sus trabajadores a trabajar más intensamente, para acabar rápidamente la tarea:

Diríase que la noche se ha hecho más profunda; sólo en el interior brilla una clara luz; me daré prisa a ejecutar lo que pensado había; sólo la palabra del señor es lo que pesa [11499 ss.].

Y así continúa. Es en este punto, en medio de los ruidos de la construcción cuando se declara totalmente vivo, y por lo tanto, dispuesto a morir. Hasta en la oscuridad, su visión y su energía continúan pujantes; continúa luchando, desarrollándose y desarrollando el mundo que lo rodea hasta llegar al final.

peles institucionales. Mefisto y su unidad especial regresan en la «noche oscura» con la buena noticia de que todo está resuelto. Fausto, súbitamente preocupado, pregunta a dónde han llevado a los ancianos y se entera de que su casa ha sido quemada y ellos asesinados. Fausto se siente horrorizado y ultrajado, tal como se sintió ante el destino de Margarita. Protesta que él no dijo nada de violencia; llama monstruo a Mefisto y lo despide. El príncipe de la oscuridad se retira elegantemente como caballero que es; pero ríe antes de salir. Fausto ha estado fingiendo, no sólo ante los demás, sino ante sí mismo, que podía crear un mundo nuevo sin ensuciarse las manos; todavía no está dispuesto a aceptar su responsabilidad en los sufrimientos humanos y las muertes que despejan el camino. Primero encargó a otros todo el trabajo sucio del desarrollo; ahora se lava las manos ante la acción y desautoriza al ejecutor una vez hecho el trabajo. Parece que el proceso mismo del desarrollo, aun cuando transforme un terreno baldío en un pujante espacio físico y social, recrea el baldío dentro del propio desarrollista. Es así como opera la tragedia del desarrollo.

Peró queda todavía un elemento misterioso en relación a la malicia de Fausto. ¿Por qué la comete finalmente? ¿Necesita realmente esa tierra, esos árboles? ¿Por qué es tan importante su torre de observación? ¿Y por qué son tan amenazadores esos ancianos? Mefisto no ve ningún misterio en ello: «Aquí también ocurre lo que siempre ha ocurrido: ya has oído hablar de la viña de Nabot» (11286-11287). Lo que quiere decir Mefisto al invocar el pecado del rey Ajab en I Reyes 21 es que en la política de adquisiciones de Fausto no hay nada nuevo: el deseo narcisista de poder, más violento en quienes son más poderosos, es la historia más vieja del mundo. Sin duda tiene razón; Fausto se ve cada vez más arrastrado por la arrogancia del poder. Pero hay otro motivo para el crimen que no nace sólo de la personalidad de Fausto, sino de un impulso colectivo e impersonal que parece ser endémico de la modernización: el impulso de crear un entorno homogéneo, un espacio totalmente modernizado en el que el aspecto y el sentimiento del viejo mundo han desaparecido sin dejar huella.

Señalar esta generalizada necesidad moderna, sin embargo, es sólo aumentar el misterio. Estamos llamados a simpatizar con el odio de Fausto hacia el mundo gótico cerrado, represivo y vicioso en donde comenzó, el mundo que destruyó a Margarita; y ella no fue la primera. Pero en este momento de la historia, el momento en que se ob-

sesiona con Filemón y Baucis, ya ha asestado un golpe mortal al mundo gótico: ha creado un nuevo sistema social vibrante y dinámico, un sistema orientado hacia la actividad libre, la alta productividad, el comercio cosmopolita y a larga distancia, la abundancia para todos; ha cultivado una clase de trabajadores libres y emprendedores que aman su nuevo mundo, que arriesgarán su vida por él, que están dispuestos a oponer su fuerza y su espíritu comunitarios a todas las amenazas. Queda claro, entonces, que no existe un peligro real de reacción. Entonces, ¿por qué Fausto se siente amenazado por la más leve huella del viejo mundo? Goethe desentraña, con extraordinaria sagacidad, los temores más hondos del desarrollista. Estos viejos, como Margarita, personifican lo mejor que puede ofrecer el viejo mundo. Son demasiado viejos, demasiado porfiados, tal vez hasta demasiado estúpidos, para adaptarse e irse; pero son bellas personas, la sal de la tierra allí donde están. Son su belleza y su nobleza las que tanto inquietan a Fausto. «Mi reino es infinito a los ojos, pero oigo la burla a mis espaldas.» Empieza a sentir que es aterrador volver la mirada atrás, mirar a la cara al viejo mundo. «Y si reposara allí del calor, sus sombras me llenarían de miedo.» Si tuviera que detenerse, algo oscuro de esas sombras podría alcanzarlo. «¡Suena esa campana y rabio!» (11235-11255).

Esas campanas de iglesia, desde luego, son el sonido de la culpa y la perdición y de todas las fuerzas sociales y físicas que destruyeron a la muchacha que amaba: ¿quién podría censurarlo por querer silenciar ese sonido para siempre? Sin embargo, las campanas de la iglesia fueron también el sonido que, cuando estaba a punto de morir, lo devolvieron a la vida. En esas campanas y en ese mundo hay más de él de lo que le gusta pensar. El poder mágico de las campanas en esa mañana de Pascua fue su poder de poner a Fausto en contacto con su niñez. Sin el vínculo vital con su pasado —fuente primaria de energía espontánea y deleite en la vida— nunca habría podido desarrollar la fuerza interior para transformar el presente y el futuro. Pero ahora que ha apostado toda su identidad al deseo de cambiar y a su poder de cumplir ese deseo, su vínculo con el pasado lo aterroriza.

Esa campana, el dulce perfume de esos tilos, me envuelven como una iglesia o una tumba.

Para el desarrollista, dejar de moverse, reposar en la sombra, dejar que los ancianos lo envuelvan, es la muerte. Y sin embargo, para un

políticas, generó oleadas de desencanto, amargura y perplejidad que a veces se transformaron en pánico y desesperación histérica, e inspiró un saludable y enérgico autoanálisis que, sin embargo, degeneró a menudo en un odio y una laceración morbosos de sí mismo.

Ahora, para muchos, todo un proyecto de modernización que había durado siglos aparecía como un error desastroso, un acto de maldad y desorden cósmico. Y la figura de Fausto aparecía en un nuevo papel simbólico, como el demonio que había privado a la humanidad de su unidad primigenia con la naturaleza y nos había empujado por el camino de la catástrofe: «Hay en el aire una sensación de desesperación», escribía en 1973 un antropólogo cultural llamado Bernard James, «la sensación de que el hombre ha sido catapultado por la ciencia y la tecnología a una era nueva y precaria». En esta era, «período final de la decadencia de nuestro mundo occidental, la situación está clara. Vivimos en un planeta superpoblado y saqueado, y debemos terminar con el saqueo o pereceremos». El libro de James tiene un título apocalíptico, típico de los setenta, *The death of progress*. Su fuerza letal, que tenía que ser destruida antes de que destruyera a toda la humanidad, era la «moderna cultura del progreso», y Fausto su héroe cultural número uno. James no parecía muy dispuesto a denunciar y renunciar a todos los modernos descubrimientos científicos e innovaciones tecnológicas. (Mostraba una particular ternura por los ordenadores.) Pero sí decía que «la necesidad de saber, tal como la entendemos hoy, podría ser un mortal deporte cultural», que debería ser radicalmente restringido, si no arrancado de raíz. Después de pintar vívidos cuadros de posibles desastres nucleares, y de formas monstruosas de guerra biológica e ingeniería genética, James insistía en que estos horrores emanaban naturalmente del «ansia de cometer el pecado de Fausto nacida en el laboratorio»²⁰. Así el villano fáustico, tan querido de los tebeos del Capitán América y los editoriales del *New Yorker* de finales de los años setenta, levantaba la cabeza. Es notable observar cómo las pastorales de los sesenta y los apocalipsis de los setenta se unen para decir que si la humanidad quiere sobrevivir —vivir la buena vida (años sesenta) o vivir al menos (años setenta)— el «hombre fáustico» debe desaparecer.

A medida que, durante los años setenta, se intensificaba el debate sobre la conveniencia y las limitaciones del crecimiento económico, y sobre las mejores maneras de producir y conservar la energía, los

²⁰ Bernard James, *The death of progress*, Knopf, 1973, pp. xiii, 3, 10, 55, 61.

autores ecologistas y contrarios al crecimiento encasillaban a Fausto en el papel de «desarrollista» primario, capaz de hacer trizas el mundo entero en aras de una expansión insaciable, sin preguntarse ni preocuparse por lo que un crecimiento ilimitado supondría para la naturaleza o el hombre. No necesito decir que ésta es una distorsión absurda de la historia de Fausto, que convierte la tragedia en melodrama. (Sin embargo, se parece a las representaciones fáusticas de títeres que Goethe viera en su infancia.) Lo que me parece más importante es señalar el vacío intelectual que surge cuando Fausto es eliminado del escenario. Prácticamente todos los diversos defensores de la energía solar, eólica e hidráulica, de las fuentes de energía pequeñas y descentralizadas, de las «tecnologías intermedias», de la «economía estable», son enemigos de la planificación a gran escala, de la investigación científica, de la innovación tecnológica, de la organización compleja²¹. Y sin embargo, para que cualquiera de sus planes y visiones pueda ser adoptado realmente por un número significativo de personas, tendría que producirse la redistribución más radical del poder político y económico. E incluso esto —que significaría la disolución de General Motors, Exxon, Con Edison y similares, y la redistribución de todos sus recursos entre el pueblo— sería sólo el preludio de la reorganización más extensa y asombrosamente compleja de todo el entramado de la vida cotidiana. Ahora bien, los argumentos en contra del crecimiento o en favor de energías alternativas no tienen nada de estafalarios, y desde luego están llenos de ideas ingeniosas e imaginativas. Lo estafalario es que, dada la magnitud de las tareas históricas que les aguardan, nos exhorten, en palabras de E. F. Schumacher, a «pensar en pequeño». La realidad paradójica que escapa a la mayoría de esos escritores es que en la sociedad moderna sólo el más sistemático y extravagante «pensar en grande» puede abrir cauces para «pensar en pequeño»²². Por lo tanto los defensores del

²¹ Véanse por ejemplo, los influyentes E. F. Schumacher, *Small is beautiful: economics as if people mattered*, Harper & Row, 1973 [*Lo pequeño es hermoso*, Barcelona, Blume, 1984]; L. S. Stavrianos, *The promise of the coming Dark Age*, W. H. Freeman, 1976; Leopold Kohr, *The overdeveloped nations: the diseconomies of scale*, Schocken, 1977, pero publicado en alemán y castellano en 1962 [*El superdesarrollo. Los peligros del gigantismo*, Barcelona, Miracle, 1962]; Iván Illich, *Toward a history of needs*, Pantheon, 1977.

²² Esta conciencia se puede encontrar con la mayor claridad en las obras de Barry Commoner: *The closing circle*, 1971, *The poverty of power*, 1976, [*La escasez de energía*, Barcelona, Plaza Janés, 1977], y más recientemente *The politics of energy*, 1979, todas ellas editadas por Knopf.

recorte de la energía, el crecimiento limitado y la descentralización, en vez de condenar a Fausto, deberían acogerlo como el hombre del momento.

El único grupo contemporáneo que no sólo ha utilizado el mito fáustico, sino que también ha comprendido su profundidad trágica, es la colectividad de los científicos nucleares. Los pioneros nucleares que experimentaron la eneguedora explosión de luz de Alamogordo («¡Dios mío! ¡Esos muchachos de pelo largo han perdido el control!») nunca aprendieron a exorcizar al temible Espíritu de la Tierra nacido de la creatividad de sus mentes. Los «científicos preocupados» de la época de posguerra establecieron un estilo de ciencia y tecnología típicamente fáustico, impulsados por el sentimiento de culpa y la inquietud, por la angustia y la contradicción. Ello se oponía radicalmente al modo de ciencia planglossiano imperante en los círculos dominantes, militares, industriales o políticos, entonces como ahora, que asegura al mundo que todo problema es fortuito y transitorio y que finalmente todo será para bien. En una época en que todos los gobiernos mentían sistemáticamente al pueblo acerca de los peligros de las armas nucleares y la guerra nuclear, fueron sobre todo los obsesionados veteranos del Proyecto Manhattan (Leo Szilard fue el más heroico) quienes lúcidamente explicaron la verdad y comenzaron la lucha por conseguir el control civil de la energía atómica, restricciones de las pruebas nucleares y un control internacional de armamentos²³. Su proyecto contribuyó a mantener viva la conciencia fáustica y a refutar la afirmación mefistofélica de que los hombres solamente pueden hacer cosas grandiosas en este mundo bloqueando sus sentimientos de culpa y preocupación. Mostraron cómo tales emociones pueden conducir a una acción que puede ser muy creativa en la organización de la supervivencia de la humanidad.

En los últimos años, los debates acerca de la energía nuclear han

²³ Esta historia es relatada con una gran fuerza dramática en Robert Jungk, *Brighter than a thousand suns: a personal history of the atomic scientists*, 1956, traducida por James Cleugh, Harcourt Brace, 1958 [*Más brillante que mil soles*, Barcelona, Argos, 1976], y enriquecida con fascinantes detalles en Alice Kimball Smith, *A peril and a hope: the scientists' movement in America 1945-1947*, MIT, 1965. Jungk hace especial hincapié en el conocimiento que tenían los pioneros nucleares del Fausto de Goethe y en su conciencia de sus directas implicaciones para ellos y su empresa. También utiliza hábilmente el tema de Fausto para interpretar el ascenso, la caída y la ambigua redención de J. Robert Oppenheimer.

generado nuevas metamorfosis de Fausto. En 1971, Alvin Weinberg, un físico y administrador brillante, durante muchos años director del Oak Ridge Laboratory, invocó a Fausto en el clímax de un discurso muy polémico sobre «Instituciones sociales y energía nuclear»:

Nosotros, los expertos nucleares [dijo Weinberg] hemos hecho un trato fáustico con la sociedad. Por una parte ofrecemos —en el quemador catalítico nuclear— una fuente inagotable de energía [...] Pero el precio que pedimos a la sociedad por esta mágica fuente de energía es la vigilancia y la longevidad de unas instituciones sociales a las que no estamos acostumbrados.

Para apoyar esta «fuente casi inagotable de energía barata y limpia», los hombres, las sociedades y las naciones del futuro tendrán que mantener una «eterna vigilancia» contra los graves peligros que pueden ser no únicamente tecnológicos —de hecho esto sería lo de menos— sino también sociales y políticos.

Ahora bien, este libro no es el lugar adecuado para discutir los méritos y los deméritos del perturbador y profundamente problemático trato nuclear de Weinberg. Pero sí es el lugar para tomar nota de lo que hace con Fausto. El punto decisivo aquí es que los científicos («nosotros, los expertos nucleares») ya no interpretan el papel de Fausto. En lugar de eso desempeñan el papel de la parte que ofrece el trato: esto es Mefistófeles, «el espíritu que todo lo niega». Una imagen de sí mismo extraña y enormemente ambigua, que probablemente no ganará premios de relaciones públicas, pero atractiva en su (tal vez inconsciente) candor. Pero es el corolario de este reparto lo que más importa: el protagonista fáustico de Weinberg, que debe aceptar o rechazar el trato, es «la sociedad», es decir, todos nosotros. Lo que quiere decir es que el impulso fáustico hacia el desarrollo ha llegado a animar a todos los hombres y mujeres modernos. Como resultado, «la sociedad deberá elegir, y es una elección que nosotros, los expertos nucleares, no tenemos derecho a imponer»²⁴. Esto significa que cualesquiera que sean los tratos fáusticos que se hagan —o no se ha-

²⁴ «Social institutions and nuclear energy», discurso pronunciado ante la American Association for the Advancement of Science en 1971, y recogido en *Science*, 7, julio de 1972, pp. 27-34. Para una crítica típica, Garrett Hardin, «Living with the Faustian bargain», junto con una respuesta de Weinberg, en *Bulletin of the Atomic Scientists*, noviembre de 1976, pp. 21-29. Más recientemente, después de Three Mile Island, véanse las columnas anónimas de «Talk of the town», en *The New Yorker*, 9 y 23 de abril de 1979, y varias columnas en el *New York Times* firmadas por Anthony Lewis, Tom Wicker y John Oakes.

gan—, tenemos no sólo el derecho, sino también la obligación de participar en su elaboración *. No podemos ceder la responsabilidad del desarrollo a ningún cuadro de expertos, precisamente porque, en el proyecto de desarrollo, todos somos expertos. Si los cuadros científicos y tecnológicos han acumulado amplios poderes en la sociedad moderna, es solamente porque sus valores y visiones se han hecho eco de los nuestros amplificándolos y realizándolos. Sólo han creado los medios para satisfacer los fines que ha adoptado el público moderno: un desarrollo sin fin de la personalidad y la sociedad, una transformación incesante de todo el mundo interior y exterior. Como miembros de la sociedad moderna, somos responsables de la dirección en que nos desarrollamos, de nuestros objetivos y logros, de nuestros costes humanos. Nuestra sociedad nunca podrá controlar sus eruptivas «potencias infernales» si pretende que sus científicos sean los únicos sin controlar. Uno de los rasgos básicos de la vida moderna es que hoy en día todos somos «muchachos de pelo largo».

Los hombres y mujeres modernos que tratan de conocerse a sí mismos bien podrían comenzar por Goethe que, con *Fausto*, nos proporcionó nuestra primera tragedia del desarrollo. Es una tragedia a la que nadie quiere enfrentarse —ya se trate de países avanzados o atrasados, de ideólogos capitalistas o socialistas— pero que todos continúan poniendo una y otra vez en escena. Las perspectivas y visiones de Goethe pueden ayudarnos a ver cómo la crítica de la modernidad más plena y profunda puede venir de quienes han abrazado su romance y su aventura con más ardor. Pero si *Fausto* es una crítica, también es un desafío —para nuestro mundo aún más que para el de Goethe— de imaginar y crear nuevos modos de modernidad en los que el hombre no exista en beneficio del desarrollo, sino el desarrollo en beneficio del hombre. La construcción inacabada de *Fausto* es el terreno vibrante, pero movedizo, en que todos debemos plantar nuestros jalones y construir nuestras vidas.

* Desgraciadamente, buena parte de la fuerza de la percepción fáustica de Weinberg era minada por su otro paradigma básico: la imagen infinitamente citada de un «sacerdocio nuclear». Esta orden sagrada secular, de la que aparentemente Weinberg quería ser el fundador, protegería a la humanidad de los riesgos de la energía nuclear y vencería para siempre sus potencialidades diabólicas. Obviamente Weinberg no captó la contradicción radical entre su visión fáustica y sus aspiraciones eclesiásticas. Un cierto conocimiento del *Fausto* de Goethe, y especialmente del trato que da Goethe a la Iglesia y los sacerdotes, podría hacer aclarado esta antinomia.

2. TODO LO SOLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE: MARX, EL MODERNISMO Y LA MODERNIZACION

El nacimiento de la mecanización y la industria moderna... fue seguido de una irrupción violenta semejante a una avalancha por su intensidad y extensión. Todos los límites de la moral y la naturaleza, la edad y el sexo, el día y la noche, fueron superados. El capital celebró sus orgías.

—El capital, libro I

Soy el espíritu que todo lo niega.

—Mefisto en *Fausto*

¡Autodestrucción innovadora!

—Anuncio de Mobil Oil, 1978

Una carta comercial del archivo de investigaciones de Shearson Hyden Stone, Inc., lleva esta cita de Heráclito: «Todo fluye, nada permanece».

—«Shearson chief builds a new Wall Street giant», reportaje del *New York Times*, 1979

... ese desorden aparente que en realidad es el grado más alto del orden burgués.

Dostoievski en Londres, 1862

Hemos visto cómo el *Fausto* de Goethe, universalmente considerado como la primera expresión de la búsqueda espiritual moderna, alcanza su culminación —y también su catástrofe trágica— en la transformación de la vida material moderna. Pronto veremos cómo la fuerza y la originalidad reales del «materialismo histórico» de Marx residen en la luz que arroja sobre la vida espiritual moderna. Ambos autores comparten una perspectiva que en su tiempo estaba mucho más extendida que en el nuestro: la creencia de que la «vida moderna» implica un todo coherente. Ese sentido de la totalidad subyace en el juicio de Pushkin sobre *Fausto* como «una *Iliada* de la vida moderna». Presupone una unidad entre vida y experiencia que incluye la política y la psicología modernas, la industria y la espiritualidad moder-