

A la luna, de J.W. Goethe

Análisis del poema, en su texto y en su contexto

ANTONIO REGALES
Universidad de Valladolid

Las razones de una elección

En lo que sigue pretendemos ilustrar un modelo de análisis literario, pero no en abstracto, como sucede hoy demasiadas veces, sino al hilo del comentario de un texto concreto.¹

Reflexionar sobre los motivos que nos llevan a elegir este tema de estudio dentro del ilimitado abanico que ofrece la literatura, nos parece un buen punto de partida para nuestra reflexión. Estos motivos no deben considerarse como una mera nota al margen, sino como un componente esencial del tema de estudio. En particular, porque la crítica literaria debería partir de la *comunicación literaria* y, ante todo, de la concreción del mensaje artístico en el receptor, en nosotros mismos, oyentes y lectores más o menos ingenuos o críticos cultivados. Según la crítica literaria *hermenéutica*, que entronca con los modelos tradicionales, estructuralistas, computacionales, etc., pero englobándolos en otros planteamientos diferentes, el crítico, en una primera fase de su análisis, ha de racionalizar y *poner entre paréntesis*, todos esos motivos, más o menos subconscientes, de la elección del tema de estudio, todos aquellos condicionamientos previos que le pudieran impedir captar el mensaje poético del modo más *neutro y objetivo* posible (Husserl). Sólo en la fase siguiente, en la de la recons-

¹ Las referencias bibliográficas sobre «An den Mond» se reducen prácticamente a A. Fuchs, *Initiation à l'étude de la langue et la littérature allemandes*, Estrasburgo, 1948, un modesto manual en el que, por feliz azar, se ofrece un comentario del poema, que hemos seguido para el comentario de detalle, aunque nuestra interpretación global vaya, más bien, en sentido opuesto.

trucción de la intención del autor, de la estructura de la obra y de la peculiaridad de la comunicación literaria establecida, puede ayudarse el crítico con sus saberes y vivencias.

Las razones principales de la elección de este tema son, en parte, *subjetivas*, incluso *biográficas*, y, en parte, *objetivas*, derivadas de la trascendencia de ciertas cuestiones para la crítica literaria. El *comentario de textos* es muy difícil de hacer bien, y resulta hoy menos prestigioso que la especulación teórica o pseudo-teórica y que los comentarios genéricos sobre autores y obras. Pero las grandes construcciones teóricas suelen fracasar al ser aplicadas a los casos concretos.

Resulta, pues, necesario conectar con el comentario de textos tradicional y comprobar el temple de las teorías en el banco de pruebas de los textos concretos. Conviene para ello elegir un poema principal de algún autor destacado de la literatura universal, y no un aspecto inesencial de una obra secundaria de un autor de tercera fila.

En otro sentido, quien estudia un texto literario debería tratar de revivir *in situ* la comunicación literaria entre el autor y sus contemporáneos, que es diferente a la comunicación literaria con el crítico. Con tal fin, hemos pasado varios veranos en Weimar y otros lugares *goethianos*.

Sólo con un determinado bagaje de lecturas y de vivencias reposadas por el tiempo puede el estudioso de la literatura, como el catador de vinos, juzgar la creación artística.

Lectura y traducción

El primer paso del comentario es leer el poema en voz alta. Una primera traducción ayuda a familiarizarnos con el texto; sólo al final del comentario, sin embargo, habremos captado el sentido profundo del poema y todas sus resonancias y podremos intentar una versión poética.

La intención del autor y la esencia de su mensaje no son *únicos*, ni están fijados para siempre, sino que van entendiéndose de modo distinto con el paso del tiempo, con el cambio de los canales comunicativos o con la especificidad de los receptores. Un poema escrito para ser oído se convierte en algo diferente cuando es leído.

El primer paso para saber *qué significa* el poema es saber qué significa para un número representativo de receptores. No hay otro camino que hacer una encuesta. Nosotros la hemos hecho con unos doscientos alumnos de literatura alemana. Sus respuestas, junto con las opiniones de A. Fuchs (cf. n. 1) y las nuestras propias, valen, al menos, como *estudio piloto*. El crítico puede ya empezar a reconstruir el mensaje de la obra desde una base sólida: el conjunto de *impresiones* que suscita la obra en una clase de receptores. Sin este punto de partida *empírico* caeríamos en la subjetividad absoluta, en la negación de criterios objetivos para interpretar y evaluar la obra. Si cada receptor entendiera la obra de forma totalmente distinta a la de los otros receptores, si la calidad artís-

tica dependiera sólo del capricho del receptor individual, y no de criterios literarios objetivos, la crítica literaria no tendría lugar alguno entre las disciplinas universitarias. En realidad, las encuestas demuestran que las primeras sensaciones que evoca la lectura del poema en los receptores son ampliamente coincidentes y que se van acercando cada vez más al profundizar en el análisis.

Primer análisis de la impresión del texto en el receptor

El análisis literario, como el gramatical, es un proceso *cíclico*. No nos apresuraremos a ofrecer un análisis estructurado antes de haber hecho girar nuestra noria por todas las capas, profundas y superficiales, del texto y del contexto.

Familiarizados, tras varias lecturas, con el poema, lo leemos ahora muy despacio, verso a verso, y vamos apuntando de modo conciso nuestras *sensaciones inmediatas*, poniendo *entre paréntesis* todo lo demás:

v. 1-2	paisaje sentimental (valle, árboles, bruma, luna suave)
3-4	interior del poeta abriéndose con el paisaje
6	la dulce claridad le sosiega
7-8	la amistad nos tiende quizá una mano
9-10	recuerdo agrídulce del pasado
11-12	soledad
13	fluir del río como símbolo de la existencia
14	tristeza
15-16	<i>vanitas vanitatum</i>
17-20	los bienes temporales traen sufrimiento, no liberación
21-22	el río saca al poeta de sus pensamientos
23-24	la literatura
25-28	vuelve la naturaleza
29-30	repliegue, sin odio, ante el otro
31	el amigo, el calor humano
32	el deseo de vivir no ha muerto
33-36	alegría en laberinto del pecho
36	riqueza de <i>la noche</i> (tristeza, paz, muerte)

En suma, el poeta, inmerso en la tristeza, trata de encontrar el hilo de Ariadna de la paz interior.

Estudio del tema de fondo

La siguiente fase del análisis supone ya un estudio y una estructuración más precisos de la materia poética. No creemos que aquí, como en ninguna otra par-

te del comentario, haya una *receta* válida para todos los textos. En la literatura basada en la Retórica —en Alemania, principalmente, desde el humanismo al *Laocoonte* (1766)— la articulación podrá venir de esta disciplina. A. Fuchs distingue aquí las causas y los efectos de esa desesperación del poeta y la evolución del tema de fondo. Esta evolución tendría los siguientes pasos:

v. 1-4	tranquilidad y armonía como posibilidad de liberación
6	reforzado con <i>lindernd</i> («amansante»)
7-8	también con <i>mild</i> («suave»)
21-24	literatura como culmen
25-28	la naturaleza, destructiva y fecunda; la literatura, superadora de contradicciones, creadora de armonía
29	la moral (<i>selig</i>) y la inteligencia pueden vencer a la desesperación
29-30	hay que protegerse ante la fealdad
31	hay que buscar la paz comunicando con el hombre...
33-36	pero no con cualquiera (<i>aristocratismo</i> del espíritu)
36	la noche, llena de incógnitas

La forma del mensaje poético

En una primera etapa de este ciclo se trata de hacer revivir de modo concreto, siempre desde el receptor, el tema de fondo que se ha abstraído y ordenado en el ciclo anterior. Se trata de imaginar lo abstracto como vida, con sus movimientos, con sus ruidos, con sus colores, incluso con el regusto amargo de la tristeza. Se trata, en suma, de que el receptor se imagine el texto en su contexto comunicativo. El encuestado debería resumir sus impresiones en unas pocas líneas. Por ejemplo, así: paseante junto a un río. Paisaje en calma y con bruma, al atardecer. Pugna entre invierno y primavera. Marco escueto para la reflexión profunda. Poeta como centro (lírica). Paisaje exterior como causa y efecto del paisaje interior. La noche como final y comienzo (y paz para la reflexión).

En el capítulo de la lengua poética no se trata de tomar el catálogo de las figuras retóricas y de identificar las del texto. No hay ninguna relación directa entre la cantidad y variedad de figuras retóricas de un texto y la calidad poética de éste. Ocurre lo mismo con la métrica. Decir que un verso tiene una metáfora u once sílabas no significa decir nada sobre su función estética o su calidad. Sólo destacaremos, pues, lo más relevante.

Más útil que identificar figuras retóricas es, v.gr., oír intensamente las palabras, sopesar sus denotaciones y connotaciones, revivir esos prolongamientos hacia el infinito y esa densidad multivalente que son la esencia misma de la expresión lírica. Veamos algunos ejemplos:

- v. 1 *Füllest*: vacío y plenitud
wieder: una y otra vez
Busch und Tal: concreto y, a la vez, general (si lo conmutamos por arbustos determinados, se pierde el efecto estético)
- 2 *Nebelglanz*: juego entre lo concreto y lo inconcreto
- 4 *meine Seele ganz*: aparece el yo suave del poeta
- 6-7 *lindernd deinen Blick wie des Freundes Auge mild*: refuerzo de la suavidad
- 9 *jeden Nachklang fühlt mein Herz*: prolongamiento lírico del eco
- 13 *fließe, fließe, lieber Fluß*: simbolismo de la naturaleza
- 15-16 *Scherz, Kuß, Treue*: gradación
- 21 *das Tal entlang*: vuelve la naturaleza y su simbolismo
- 23 *flüstere*: misterio
- 23-24 *Sang, Melodien*: creación literaria, armonía
- 25-28 proceso creativo y obra conseguida
- 29-34 *recogimiento, dominio de sí*
- 35 *Labyrinth der Brust*: extravío, riqueza interior
- 36 *Nacht*: el poema se dedica a la luna y acaba con la noche (condensación lírica del mensaje)

El recurso estilístico principal en este nivel es la *bisemia* (C. Bousoño). El poema es una verdadera *bisemia prolongada*. Las demás figuras (prosopopeya de la luna, sinécdoque del v. 9, etc.) tienen un valor secundario, excepto las aliteraciones. Goethe es muy parco en el uso de lo que pudiera distraernos de lo esencial. La similitud con algunas poesías de A. Machado no es casual: encontramos la misma riqueza lírica con gran parquedad de recursos y la profusión de bisemias (el caminante al borde del camino, el río, el paisaje escueto...). El paisaje interior que no deja de ser paisaje exterior es, en rigor, una bisemia. El atardecer, v.gr., es un símbolo para expresar un estado de ánimo o la proximidad de la muerte, pero es también un atardecer real.

Aparte de que Goethe se distinga de A. Machado por su ideología, por el papel que concede a la literatura y por muchas otras cosas, es quizá en el plano fónico donde las diferencias son más llamativas. Goethe concede gran importancia a la *musicalidad*. Veamos sólo alguno de los muchos ejemplos de A. Fuchs:

- v. 4 *Seele*: ee larga y pura, sonoridad, dulzura
- 9 *Nachklang*: suena como un eco (en parte, por las resonancias de la nasal velar)
- 13 *Fließe, fließe, lieber Fluß*: aliteración magistral, sensación del fluir suave del río y de la vida
- 24 *Melodien*: sonoridad, suavidad; remanso y elevación

- 27-28 *Frühlingspracht... Knospen*: tras el remanso, dos explosiones (*pracht, Knospen*), precedidas de palabras de tonalidades oscuras (*Frühlings, junger*)
- 35 *Labyrinth der Brust*: verdadero laberinto de las vocales y *dique st* (riqueza y misterio)
- 36 *Nacht*: dulzura del principio frente al *dique* del final, resumen fónico de las ambiguas connotaciones del fondo

Es cierto que estas sensaciones no son idénticas en los distintos receptores, aunque sí se asemejan en lo esencial. Las nuevas técnicas (que entroncan con Levy, Fónagy, Dolezel, literatura apoyada en el ordenador, etc.) demuestran que este tipo de análisis ha cobrado una solidez insospechada. Quien no aprecie las connotaciones fónicas puede ser que *no haya aprendido aún a oír*, algo fundamental para entender la lírica de Goethe, que tenía verdadera obsesión en buscar la *armonía de las letras* y escribía a menudo de pie para tener más despiertos sus oídos.

Por otro lado, el conjunto rítmico es más importante que las palabras aisladas. La impresión global es de dulzura, de gravedad en sordina, pero límpida. Goethe, conscientemente, utiliza poco la *i* por su estridencia (según los tratadistas, peligro para el alemán). Al principio la musicalidad es grave, en los v. 17-18 se torna más vibrante; desde el v. 29 la gravedad es más firme y el tono más marcado.

La rima puede ser o no un factor esencial de la tonalidad. Aquí no lo es. Se trata de una rima muy simple, incluso descuidada (*Welt-hält*). El esquema métrico es poco llamativo: trocaico y descendente, idóneo para expresar sentimientos de tristeza. La impresión *descendente* se refuerza con el paso de los tres pies y medio de los versos impares a los dos y medio de los pares.

El ritmo, la sucesión de acentos, es, sin embargo, fundamental para interpretar bien el poema. El ritmo es *el lenguaje del corazón* (Hofmannsthal, E. Staiger). Basta permutar el orden de las palabras para comprobarlo. La recepción del ritmo, no obstante, parece ser bastante subjetiva, sobre todo en oyentes no especialistas. La coincidencia entre la distribución de la materia y la forma poética no puede sorprender en Goethe, maestro del clasicismo alemán. El recuento evidencia que el número e intensidad de los acentos aumentan hacia la mitad del poema y se mantienen similares al principio y al final, igual que sucede con la evolución de la cuerda sentimental y con la tonalidad del poema.

Como en el ritmo, en el análisis de la *gramática* del poema entramos de lleno en ciclos que requieren conocimientos especializados. El receptor ingenuo acierta al sentir la sintaxis como *sencilla*, pero esto no es suficiente. El crítico necesita aquí una *gramática* del poema, en el sentido, v.gr., de la gramática transformativa. Desde los Ihwe, Bierwisch, Baumgärtner, Petöfi, etc. la bibliografía se ha hecho inabarcable. La idea de fondo es sencilla: construir unas reglas que generen o analicen un texto poético y sólo ese texto. Dámaso Alonso

y Carlos Bousoño han aportado interesantes intuiciones. Por ejemplo, la idea de *dinamismo del poema*. El estilo de nuestro texto es muy simple. Faltan incluso *ich* y *du*, obligatorios en alemán. Predomina la parataxis. Las oraciones principales son muy breves. Hay algunas subordinadas, aunque sencillas, que favorecen el *dinamismo negativo*, la marcha ensoñadora de un hombre cansado. En concordancia con la evolución general del poema, el dinamismo sólo se hace *positivo* en su parte central (*Fließe, fließe...; Rausche, Fluß, das Tal entlang, ohne Rast und Ruh*), aunque siempre de forma algo contenida, bien por un adjetivo (*lieber Fluß*), bien por un vocativo o un adverbio, o bien por reflexiones intercaladas (*Scherz und Kuß, und die Treue so*). El dinamismo negativo deriva asimismo de la gran densidad poética del componente semántico. El poema tiene muchas palabras llenas de sentido y de resonancias líricas: *Mond, fülleste, Nebelglanz, Seele... Nacht*. La *lentitud* no se debe a un cúmulo de circunstancias que impidan la marcha, sino a la propia naturaleza del estado de ánimo del poeta y a su plasmación estética.

Sobre la técnica del poema

Goethe no comienza como lo haría un lógico, planteando el problema y llegando a las consecuencias, a su mal. Tiene tanta prisa por buscar el remedio, que omite hasta el sujeto de la oración. El remedio es el mundo exterior, un paisaje que apacigua. No estamos ante un lógico, sino ante un hombre acongojado. En los v. 7-13 el sentimiento dicta el orden: primero, búsqueda del calor humano; después, vuelta hacia el pasado; más tarde, repliegue hacia sí mismo. Acto seguido se produce una nueva vuelta al pasado (v. 15-20); a continuación, otra vuelta al presente. Por último (v. 23-28), el aislamiento del yo del poeta se rompe, el poeta se dirige decididamente hacia el mundo exterior. En los versos finales (v. 29-36) el poeta se dirige hacia consideraciones morales generales.

El poema marcha sinuosamente. Naturaleza exterior, introspección, abandono y esfuerzo se suceden y alternan. La tentación nihilista no se abandona del todo.

El momento creativo y la situación

Llegados a este punto, resulta ya absolutamente obligado utilizar todos los recursos crítico-literarios de que dispongamos si queremos acercarnos lo más posible a ese punto inalcanzable que es el momento mismo de la creación y si queremos corroborar o rectificar la reconstrucción hecha desde la recepción con los propios datos que nos ofrece la perspectiva del emisor y de su contexto.

La referencia más inmediata se encuentra en una carta de Goethe a Charlotte von Stein, fechada el 19 de enero de 1778. En ella el poeta le cuenta que, no

pudiendo trabajar, se dirigió a un lugar desde el que se divisaba el último camino de Christiane y el lugar de su muerte. Allí permaneció meditando «hasta la hora de la muerte», contemplando la luna. Le dominan sentimientos de «soledad» e «impotencia», incluso «para rezar y amar». «El duelo», escribe, «tiene algo que nos atrae tan peligrosamente como el agua y el fulgor de las estrellas». «No me puedo olvidar de la pequeña». «Se tocan las cuerdas de la humanidad, pero tienen un sonido grave».

¿A qué se refería Goethe? ¿Por qué encamina sus pasos desde el palacio de Tiefurt hacia la soledad de las alturas, y no hacia el valle de su casa de Weimar?

Dos días antes se había suicidado Christiane von Laßberg. Precisamente en el río Ilm, a pocos metros de la casa de campo de Goethe. Desde las ventanas traseras podía contemplar el lugar de la tragedia. Los criados del poeta habían encontrado el cadáver de la joven con un ejemplar del *Werther* en el bolsillo. Goethe no vuelve aquellos días a su casa para evitar el «fantasma de la tragedia». Su sentimiento de culpa le asola.

La primera redacción (primavera de 1778)

La comparación de las dos redacciones pone de manifiesto que las diferencias, aunque parecen pequeñas a primera vista, son de hecho muy notables, tanto en lo que hace a la intención del poeta como en lo que respecta a su mensaje poético. Es cierto que apreciamos un trasfondo parecido (las depresiones de Goethe, las miserias sociales del país, la opresión agobiante de las tareas administrativas o la propia crisis creadora, todo lo cual le lleva a huir a la montaña, a Italia o a las ciencias); pero también es cierto que la primera redacción está dominada por un hecho que sucede tres meses antes y que la redacción definitiva, once años después, lo trasciende por completo, sin tomarlo siquiera como tema fundamental. Veamos algunas diferencias, que destaca A. Fuchs:

Diferencias en el fondo:

- | | |
|------|---|
| v. 1 | <i>liebe Tal</i> : menos concreto que <i>Busch und Tal</i> |
| 7 | <i>Liebsten</i> : ternura profunda, casi amorosa, en contraste con <i>Freund</i> (la alusión a la von Stein se pierde en la segunda redacción) |
| 10 | <i>Brand</i> : el ardor de los sentimientos es un rasgo de juventud |
| 11 | <i>ihr</i> : anfibología (descuido formal)
<i>Gespent</i> : el poeta se siente como <i>fantasma</i> , privado de carne y de voluntad propia. El término se debe a la presencia obsesiva de la Laßberg. En la segunda redacción se añade, en vez de <i>Gespent</i> , una estrofa esencial |
| 13 | <i>er</i> , en vez de <i>du</i> : con el paso del tiempo, el poeta gana en sosiego, ternura y comunión con la naturaleza |

- 16 donde había escrito *Knospen*, añade *junger*
 19 donde había escrito un simple *Mann*, pone ahora *Freund*

Diferencias en la forma:

- v. 1 *'s liebe*: desde el principio, despreocupación por la forma, estilo *sturm und drang*
 7 *Liebsten*: estilo más familiar, propio del *sturm und drang* (como *Brand*, v. 10)
 15 *Frühlingslebens Pracht*: vocabulario sintético, dinámico, con excesivo patetismo, *sturm und drang*
 20-21 *dem Menschen... veracht*: otra expresión dura y despreocupada, propia del estilo pre-clásico de Goethe

La primera redacción está dominada por un suceso concreto. El horizonte es más estrecho. Apenas se insinúa el problema filosófico, que será lo esencial del segundo poema. El subjetivismo es mucho más marcado. El paisaje es interpretado inmediatamente como mero *símbolo*. La naturaleza juega un papel más modesto.

En cuanto a la atmósfera sentimental, en la primera redacción domina el amor y la tragedia; en la segunda, la amistad y la calma.

La primera versión es más *tétrica*. La forma sostiene esta impresión. La sintaxis y el vocabulario son menos cuidados; entre lo familiar y lo patético, entre el sentimiento y la razón se abre un abismo. El equilibrio y la armonía de la segunda versión es el triunfo del clasicismo sobre el *sturm und drang*.

La filosofía del poema y su trasfondo histórico

Si peligroso es cegarnos, en la versión definitiva del poema, con el suceso histórico del suicidio de Christiane, más lo es aún dejarnos impresionar demasiado por el contexto general que condiciona el peculiar pensar y sentir del poeta. Nuestro procedimiento de análisis, del receptor al emisor, y no a la inversa, nos protege en buena medida de esos peligros. Aunque el poema fuese anónimo, podríamos degustarlo y analizarlo como lo hemos hecho en la primera parte de esta exposición. Pero los que empiezan con una descripción de la situación alemana o de la vida y obra de Goethe caen en el mecanicismo; no llegan a rozar siquiera la especificidad del mensaje estético concreto de un poema, como distinto del mensaje de otro poema que se escribió aquellos mismos días y con el mismo trasfondo histórico, cultural o biográfico.

De lo que se trata es, pues, de iluminar algunos puntos oscuros del análisis. De ese trasfondo, sólo nos interesa lo que de verdad sea relevante para la comprensión del mensaje poético.

Empezaremos viendo el lenguaje *clásico* y su significado general.

El lenguaje del poema es clásico por excelencia. Tiene el adorno dentro de sí y no necesita mucho el adorno externo. Posee esa *serena grandeza* con que Winkelmann había caracterizado la esencia de lo clásico. Pero detrás de ese lenguaje palpamos un tipo muy especial de sociedad. En el tono en sordina, nunca estridente, amortiguado por las alfombras y los tapices que aún hoy puede admirar el visitante. El silencio juega un papel tan importante como la palabra, tanto en las viviendas de Goethe como en las convenciones sociales de las tertulias del Wittumspalais en Weimar; tanto en las cumbres de Ilmenau como en el dulce paisaje del poema, que no es otro que el gran parque que diseñó el propio Goethe según el gusto clasicista, con el pequeño río Ilm en el centro y el fantasma de la Laßberg difuminándose en el claro de luna.

En las palabras de Goethe, tan grávidas de poesía, la sociedad cortesana identifica la repetida melodía de la música de cámara. De hecho, los poemas de Goethe se recitan en la Falkengalerie del palacio ducal o en la sala de la mesa redonda del Wittumspalais con música de Schubert. La forma es muy cuidada. La melancolía es un componente esencial de todas las artes. El propio Goethe pinta un melancólico «Paisaje con luna» que podría ilustrar nuestro poema, al igual que el «Paisaje ideal» de Johann Christian Reinhart y tantos otros cuadros de la época, en particular esos retratos cortesanos en los que las figuras aparecen reclinadas en un canapé, en una actitud de cuidada y melancólica dejadez. Por ventura, Tischbein pinta un óleo en 1788, que es considerado como uno de los mejores retratos del poeta, a pesar del propio canapé y de los motivos mitológicos convencionales, que casan mal con la desnudez ornamental de *A la luna*. En cualquier caso, la misma dejadez, la misma calma, la misma armonía. El lenguaje clásico es un lenguaje de *interiorización*, precisa de pocos y selectos oyentes, de muros acolchados y de naturalezas ideales, no contaminadas por el ruido de la calle y por el humo de las manufacturas. La *perfección* clásica del poema supone la culminación de un tipo de cultura, que será sustituida pronto por otro tipo de sociedad (la del mercantilismo, los cafés, los jardines ingleses, antípoda de los de Versalles, etc.).

Pero ahondemos un poco más en *la clave simbólica del poema*.

La realidad material en que vive el poeta se evidencia en la presencia de determinados objetos, imágenes y actitudes psicológicas. El poema hubiera sido impensable en Goethe si, v.gr., se ocupase de Jesús y sus apóstoles o de los problemas sociales de las grandes urbes. La luna, la noche, la tentación de la huida, la añoranza o la visión de lo fluyente tienen para el poeta un significado muy distinto al que tienen para Heine y la generación de *la joven Alemania*.

La crisis filosófica de Goethe deriva, en última instancia, de su actitud ambigua ante los movimientos históricos que confluyen en su tiempo. Los jóvenes le reprocharon siempre esa ambigüedad (ante la Revolución, ante Napoleón), que era dolorosamente sentida por el poeta.

El apacible riachuelo que se convierte en torrente de muerte y destrucción o en símbolo de vida, tal como lo vemos en el poema, suele ser en Goethe un símbolo de la Revolución francesa, que había celebrado en Francia, pero que, en el fondo, no quería para Alemania. Obsérvese que el poeta rehace su poema en el mismo año de la Revolución francesa.

Pero la contradicción que está en la base del poema tiene raíces históricas más hondas. Goethe es, por un lado, un representante eximio de la burguesía, como Kant, Hegel, Schopenhauer o Liszt; pero, por otro lado, vive en un ambiente nobiliario. Como burgués, trata de consolidar el «progreso»: intenta resolver las miserias sociales de Weimar con manufacturas, recortes de las rentas nobiliarias sobre el suelo, etc.; como invitado de la sociedad nobiliaria, trata, sobre todo, de asimilar su cultura y sus modales. La crisis surge muy pronto: cuando se da cuenta de que esa política de *conciliación de clases*, opuesta a la lucha abierta propia de Francia, es irrealizable en Alemania, a diferencia de Inglaterra, por la propia ceguera de la sociedad nobiliaria, que Goethe ve abocada a su autodestrucción.

El propio Goethe ha interpretado siempre su imperiosa *necesidad de huir* como una salida de esta contradicción filosófica y existencial. Según nos dice, le asfixia la burocracia de su cargo de consejero, la imposibilidad de cumplir sus planes para el bienestar del pueblo, la ociosidad de los nobles y el oscurantismo *medieval* del pueblo. Le oprime, en definitiva, lo que él llama *el mundo nórdico*, como contrapuesto al *mundo de la luz* (Italia); le oprime la Alemania que se debate entre el viejo régimen y el incipiente capitalismo. Es importante observar que, no obstante, Goethe vuelve siempre a ese *mundo nórdico* y trata de entenderlo y de superarlo *con la literatura*. El ejemplo más acabado es la utopía de esa América del *Guillermo Meister* o del *Fausto*, en la que el pueblo alcanza la felicidad.

El repliegue sobre el yo del poeta, la melancolía y la difícil victoria sobre la tentación nihilista que descubrimos en el poema son una constante de su vida; sería erróneo explicarlo sólo por un suicidio ya lejano y que no deja de ser un episodio más en la complejísima experiencia vital del poeta.

Según este planteamiento, tampoco tiene nada de extraño el tinte aristocrático de la última estrofa. En la alianza que propugna Goethe entre la burguesía y la nobleza, *la masa* no se considera capacitada para ser *sujeto activo de la historia*, ni, por tanto, de la buena literatura.²

Pero pasemos a otro concepto que consideramos de especial relevancia: la literatura como sucesora de la religión.

Para la interpretación del poema hay una ausencia, un silencio, que es tan significativo como las ideas presentes. *Metafísica sin Dios*, dice certeramente uno de nuestros encuestados. ¿Qué significa esto?

² En la misma línea de investigación, cf. A. Regales, «Cultura clásica e ideología de clase en el *Fausto*, de Goethe», en *Cuadernos de Filología*, n.º 3, 1984, Ciudad Real, págs. 55-78. De la bibliografía allí citada, destacamos aquí H. Althaus, *Ästhetik, Ökonomie und Gesellschaft*, Berna, Francke Verlag, 1971.

Probablemente es la expresión correcta de que Goethe, como él mismo reconoce en las *Máximas y reflexiones*, considera la literatura como heredera de la religión. En Goethe la literatura va asumiendo cada vez es más funciones de la religión. Privada ésta del componente moral, didáctico, filosófico, etc., que Goethe incluye en la literatura, a los ojos del poeta la religión se va vaciando de contenido. Frente al intento de Herder de construir una *teología estética*, Goethe acaba por propugnar una *estética casi religiosa*.

En el *Viaje a Italia*, por ejemplo, habla bastante de religión, pero siempre negativamente, excepto en el factor estético de las procesiones y del lenguaje religioso. Celebra, v.gr., la visión del papa en la silla gestatoria, como un emperador romano que se eleva sobre el pueblo. Obsesionado por el arte griego, Goethe está ciego para el arte cristiano, que incluye desdeñosamente en el *mundo medieval*.

En nuestro poema apreciamos nítidamente esta filosofía estética de Goethe. El hombre se salva por la naturaleza, no por intercesión de fuerzas sobrenaturales, ni por la política. Para Goethe, la literatura no es un medio, sino un fin, al que se subordina todo lo demás. Para conseguir ese fin —la perfección estética— la religión, pagana o cristiana, contribuye, sobre todo, *con su lenguaje*. El lenguaje de la religión es, según nuestro poeta, el más profundo, rico y convincente de todos los que ha ingeniado el hombre en el devenir de los siglos. Pero el componente religioso del clasicismo va más allá del lenguaje: por un lado, reaparece la tradición luterana (y pietista, etc.) de la libertad de juicio, del intimismo, de la rectitud moral; por otro, la tradición griega del equilibrio, la armonía, el teomorfismo. En los *Propileos* Goethe se rebela en contra de la visión antropomórfica de la religión, pues piensa que no hay que entender a los dioses como hombres, sino a los hombres como dioses.

La sensación última de que la religión está ausente de nuestro poema ha de ser matizada, pues, en este sentido: sin dejar de ser verdad que Goethe ha hecho más daño a la religión que otros enemigos más declarados —al vaciarla de contenido, al reducirla a su puro componente estético y lingüístico en el marco de la literatura—, también es cierto que esa religión sigue presente, en buena medida, en la poética de Goethe y en sus obras concretas.

Es, pues, certera la sensación de que en el poema *falta Dios, pero se siente su presencia*: en la grandeza y majestuosidad del lenguaje, en la profundidad del problema de la existencia, en la dignidad teomórfica del ser humano, en la propia esencia metafísica de la literatura.

ANEXO

An den Mond (1789)

- 1 Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auf einmal
Meine Seele ganz;
- 5 Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick.
- 9 Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
in der Einsamkeit.
- 13 Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd ich froh:
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so.
- 17 Ich besaß es doch einmal,
Was so köstlich ist!
Daß man doch zu seiner Qual
Nimmer es vergißt!
- 21 Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu,
- 25 Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst,
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.
- 29 Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,
- 33 Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

A la luna³

- 1 De nuevo breñas y valle
llenas de fúlgida niebla,
y también de pronto el alma
del todo calmas y quietas.
- 5 En redor mío tu sedante
mirada doquiera esparces,
cual una amiga mirada
que se duele de mis males.
- 9 Horas alegres y tristes
en mí dejan largo eco
y, entre dolor y alegría,
solitario merodeo.
- 13 ¡Corre, corre, río querido!,
por siempre se fue mi gozo,
cesaron bromas y besos,
que infiel me fue la que adoro.
- 17 ¡Una vez tuve en el mundo
aquello que tanto vale!
¿Por qué, para mi tormento,
nunca ya puede olvidarse?
- 21 ¡Corre sin tregua, río mío;
del valle a lo largo corre,
corre sin tregua, mi río!
y ponle tu vaga música
a mi canto dolorido.
- 26 Ya en las noches invernales,
iracundo te desbordes,
ya para el primaveral
fausto riegues tiernos brotes.
- 30 Feliz aquel que sin odio
de este mundo se retira,
y en brazos de un fiel amigo
disfruta en plácida dicha.
- 34 Aquello que de los hombres,
no sospechado siquiera,
del alma en el laberinto
por las noches andulea.

³ Versión de R. Cansinos Assens, *Obras completas de Goethe*, Madrid, Aguilar, 1951, pág. 822.

An den Mond (1778)

- 1 Füllest wieder 's liebe Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;
- 5 Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie der Liebsten Auge mild
Über mein Geschick.
- 9 Das du so beweglich kennst,
Dieses Herz im Brand,
Haltet ihr wie ein Gespenst
An den Fluß gebannt,
- 13 Wenn in öder Winternacht
Er vom Tode schwillt
Und bei Frühlingslebens Pracht
An den Knospen quillt.
- 17 Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Mann am Busen hält
Und mit dem genießt,
- 21 Was, den Menschen unbewußt
Oder wohl veracht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.