

## *Pandora*, destinada a ver lo iluminado, no la luz\*

Sonia Arribas\*\*

Recibido: 28 de marzo de 2019 / Aceptado: 4 de octubre de 2019

**Resumen.** *Pandora* es un festival o “Festspiel” escrito por Goethe justo antes de la redacción de *Las afinidades Electivas*. Se trata de una pieza que dejó inacabada, y que, sin ser muy conocida, ha recibido no obstante atención por parte de diversos pensadores. En este ensayo realizo un comentario y análisis de *Pandora* inspirándome en la aproximación crítica a la obra literaria de Adorno y Benjamin. También tomo nota de la distinción entre la alegoría y lo simbólico, tal y como Goethe la pensó. Primero, paso revista a los estudios germanistas sobre *Pandora* y tomo en consideración sus motivos principales. Segundo, examino las interpretaciones filosóficas de *Pandora*, las cuales considero que ponen el énfasis en su función alegórica. Tercero y último, fijándome precisamente en el papel de la diosa Pandora (centro ausente en la obra), muestro que la escritura de esta pieza se desliza hacia lo simbólico.

**Palabras clave:** Pandora; Goethe; Walter Benjamin; Theodor Adorno; alegoría; símbolo.

### [en] Pandora, Destined to see the Illuminated, not the Light

**Abstract.** *Pandora* is a festival drama (a “Festspiel”) written by Goethe right before he penned *The Elective Affinities*. Although it is not very well known, this unfinished piece has nevertheless received attention by several thinkers. In this essay, I comment on and analyse *Pandora* drawing from the critical approach by Adorno and Benjamin to literary work. I also acknowledge the distinction between allegory and the symbolic, as Goethe conceived it. First, I review the Germanist studies on *Pandora* and take their main motives into consideration. Then, I examine the philosophical interpretations of *Pandora*, which I consider place the emphasis on its allegorical function. Finally, focusing precisely on the role of the goddess Pandora (the absent centre in the work), I show that the writing in this piece inches towards the symbolic.

**Key words:** Pandora; Goethe; Walter Benjamin; Theodor Adorno; allegory; symbol.

**Sumario:** Introducción. *Pandora* y la escena final de Fausto. Antítesis y unidad en *Pandora*. *Pandora* y el amor cortés. *Pandora* y la imposibilidad de la reconciliación.

**Cómo citar:** Arribas, S. (2019). *Pandora*, destinada a ver lo iluminado, no la luz, en *Res Publica* 22.3, 701-719.

\* El presente artículo fue elaborado en el marco del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia “El género, la mujer y lo femenino en las referencias de los siglos XVIII y XIX estudiadas por Walter Benjamin” (FFI 2015-70273-P).

\*\* UPF  
sonia.arribas@upf.edu

## Introducción

Como es sabido, Goethe acompañó su producción con una continua reflexión sobre las distintas formas de escritura y modos de expresión literarios, y sobre los diferentes mecanismos expresivos (de sentido, sin sentido, novedad, temporalidad, etc.) que cada género o estilo podía tener (la novela, la *Bildungsroman*, la elegía, la poesía, las memorias, el relato fantástico, las cartas de amor, el teatro, lo épico y lo dramático, etc.) para producir efectos bien distintos entre sí. La experimentación radical con la escritura, la fidelidad de Goethe al lenguaje poético a expensas del comunicativo, le llevó a explorar la idea de una escritura – que llamó “simbólica” – que consistiría en un texto que se puede leer y tiene sentido, pero del cual no se puede interpretar nada, un producto de la imaginación, que se desliza hacia lo infinito...<sup>1</sup>

En el ensayo “Sobre la escena final de Fausto” (1959) Adorno analiza hasta el mínimo detalle la escritura de esta escena, y da cuenta de esa experimentación llevada hasta el límite en Goethe, en relación con lo que podría llamarse la crisis de la comunicación y la interpretación: la de la búsqueda de posibles sentidos o intenciones a las piezas. No obstante, Adorno también previene ante el nihilismo o la negación total de sentido, porque puede convertirse fácilmente en su reverso, esto es, en un mero mensaje afirmativo e ilusión de sustancia. Adorno sostiene que la interpretación de un texto debería orientarse por un “ni-ni”, una especie de “ni negar ni creer”<sup>2</sup>: no desde una posición escéptica, sino aproximándose al texto profano como si contuviese en sí algo de lo sagrado: trascendente aunque profundamente escondido. Y así el lenguaje como tal tiene predominio sobre la comunicación.

El estilo tardío de Goethe no rompe radicalmente con la comunicación, tampoco aspira a la idea de un lenguaje puro y autónomo (con respecto, por ejemplo, al lenguaje del comercio), lo que hace es convertir el lenguaje oxidado en lenguaje poético, y en esta precisa transformación reside ese elemento trascendente escondido. Adorno habla de cómo se puede “inflamar” la escritura cuando una expresión trillada y convertida por el uso repetido en una metáfora se puede de nuevo leer literalmente<sup>3</sup>. O de cómo las expresiones banales o poco felices – como, por ejemplo, el “rayo que cayó flameante / para mejorar la atmósfera / portadora de ponzoña y bruma en su seno”<sup>4</sup> – son convertidas por Goethe en imágenes sublimes de una naturaleza transformadora, tan próxima a la catástrofe como a la posibilidad de la bendición y la gloria. “Los extremos se tocan”<sup>5</sup>, escribe Adorno. También menciona la manera en que determinados eslóganes y expresiones peyorativas (“Weiblich” lo pudo ser en tiempos de Goethe, lo femenino en tanto que afeminado) se elevan hasta convertirse de nuevo en literales, apoyándose tanto en adverbios que apuntan a lo erótico, como en palabras sobre el amor divino.

Adorno escribe sobre el modo en que Goethe consiguió eliminar de su escritura la ilusión del discurso natural, arcaizando palabras, por ejemplo, introduciendo la vocal

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1993, p. 234: “[1113] El simbolismo transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, de modo tal que la idea siga siendo siempre infinitamente activa e inasequible en la imagen, y, aunque se exprese en todas las lenguas, permanezca inexpressable”.

<sup>2</sup> T. Adorno, “Sobre la escena final de Fausto”, en *Notas sobre Literatura, Obra Completa 11*, Madrid, Akal, 2003, pp. 125-135, aquí pp. 125-126.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>4</sup> J. W. Goethe, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 1980, versos 11876-81, p. 448, *apud.*, T. Adorno, *op. cit.*, p. 126.

<sup>5</sup> T. Adorno, *op. cit.*, p. 127.

“e” detrás de la partícula “ab” o “mit” de un adjetivo. Este recurso no se explica simplemente desde un punto de vista filológico afirmando que Goethe estaba manejando un “alemán medio alto”. Adorno lee estos añadidos como marcas de la distancia ínfima que se da entre lo sublime y lo ridículo. Goethe transitó por un sendero estrechísimo, el que está entre la buena y la mala escritura, a punto siempre de caer en la última. Según Adorno, es precisamente ese “a punto de caer”, sin llegar a hacerlo, ese colocarse al borde del abismo, el que da la clave de la maestría poética de Goethe. La redención de la escritura se halla en ese preciso instante de peligro<sup>6</sup>. Adorno también anota cómo Goethe, por ejemplo, quita la “h” de la palabra “Abraham” transformando el nombre del Antiguo Testamento en el posible nombre de un jefe tribal nómada, y así lo arranca de la tradición, convirtiendo la tierra prometida del patriarca en un mundo prehistórico que al mismo tiempo también es nuestro presente<sup>7</sup>.

¿Por qué resulta todo esto tan bello? Adorno escribe: “Quizá lo más parecido sea la sensación de respirar al aire libre. No es una sensación inmediata de lo infinito, sino que se produce allí donde se va más allá de algo finito, limitado; la relación con esto le impide evaporarse en un vacío entusiasmo cósmico”<sup>8</sup>. Adorno apunta a la crítica al romanticismo que realizó Goethe, pero de manera muy precisa también señala su aspiración a la transcendencia, su empeño en traspasar los límites naturales por medio de expresiones bien concretas. Esta empresa está emparentada con lo que Hegel concibió como la Idea: “lo limitado como condición de la grandeza”<sup>9</sup>.

La escena final se da en la indefinición de un “bosque-peñas-desierto”, un paisaje sacado de un contexto mítico y del que se dice que es sagrado. Lo habitan animales, ángeles, niños bienaventurados, espíritus y otros personajes. El escenario está dividido jerárquica y ascendentemente como si se tratase de sucesivos niveles. Hay una caída intensa de agua –“mil arroyos”– por entre las rocas, y la naturaleza se muestra antropomórficamente en tanto que figura misma del movimiento. El bosque se inclina, las olas saltan, la caverna protege, y los leones son amistosos. Goethe escribe sobre el amor eterno, la creación infinita, que fluye e inunda todos los contornos. Pero el amor puede convertirse en inundación y acabar en un hondo abismo. Se alza por encima de este cuadro la Reina de los Cielos, la Suprema Soberana del mundo, como un misterio. Adorno ve aquí un paisaje que expresa “la historia de su propia creación alegóricamente”, es decir, como una imagen fija, como “devenir encerrado”. Es el lenguaje de la historia natural que nombra la existencia caída en tanto que amor, y al hacerlo percibe “el aspecto de la reconciliación de lo natural. En la rememoración del propio ser natural descolla por encima de su sumisión a la naturaleza”<sup>10</sup>.

### ***Pandora y la escena final de Fausto***

A partir de estas reflexiones de Adorno sobre el lenguaje poético y el paralelismo que constata entre la grandeza estilística de Goethe y la Idea hegeliana en la esce-

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 129-30.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 130: “La grandeza misma es experimentable en aquello que ella sobrepasa; no es en esto en lo que menos electivamente afín es Goethe a la idea de Hegel”.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 130.

na final de *Fausto*, quisiera a continuación adentrarme en el “*Festpiel*” o festival *Pandora*<sup>11</sup>. Para ello, me inspiraré tanto en Adorno como en la aproximación a la crítica de la obra de arte según Benjamin, tal y como éste la esbozó en las primeras páginas de su ensayo sobre *Las afinidades electivas*. Aquí Benjamin mantiene que en toda gran obra de arte están entrelazados íntimamente su contenido material u objetivo, y su contenido de verdad. Al primero se accede mediante el comentario detenido del texto, sus infinitos detalles y sus motivos centrales. Cuando el texto está vivo para nosotros, cuando se trata, en definitiva, de una obra de arte inmortal, entonces la lectura del crítico literario puede hacer brotar por entre el contenido material, su contenido de verdad. Éste es el que se revela con cada aproximación a la obra de arte, gracias a la perspectiva histórica, siendo más “la verdad en movimiento que la verdad en reposo, más el efecto temporal que el ser eterno”<sup>12</sup>. Benjamin emplea una imagen que muy probablemente también inspiró la noción que Adorno tenía de la interpretación:

Si, para usar una comparación, se quiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista está frente a ella como un químico; el crítico como un alquimista. Mientras que para aquél sólo quedan como objeto de su análisis maderas y cenizas, para éste sólo la llama misma conserva un enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo vivido<sup>13</sup>.

Siguiendo pues la orientación de Adorno y Benjamin comenzaré esta lectura con un comentario detallado de *Pandora* a la luz de algunos estudios germanistas que han tenido relevancia en las interpretaciones de este fragmento. Ellos nos acercarán a sus motivos centrales. Después pasaré revista a los análisis que desde la filosofía se han realizado sobre *Pandora*. El objetivo en este caso es tomar nota de las principales articulaciones conceptuales que, según ellos, recorren toda la pieza, que le dan una forma unitaria y cierta aspiración a la completitud. Si tuviéramos que atenernos a la terminología de Goethe, la tesis que defenderé es que las aproximaciones filosóficas tienden a hacer una lectura alegórica de la obra. “La alegoría –escribe Goethe en [1112]– transforma el fenómeno en un concepto, y el concepto, en una imagen, pero de modo tal que el concepto pueda mantenerse y considerarse siempre circunscrito y completo en la imagen, logrando expresarse a través de ella”<sup>14</sup>. Y en [279] especifica un poco más la diferencia que hay entre la alegoría y lo simbólico:

Existe una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en lo general, o vea lo general en lo particular. En el primer caso surge la alegoría, donde lo particular solo tiene validez como ejemplo o emblema de lo general; el segundo es, en cambio, la verdadera naturaleza de la poesía, que expresa algo particular sin pensar en lo general ni aludir a él. Ahora bien, quien capta ese par-

<sup>11</sup> J. W. Goethe, “Pandora”, en *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Band 5. Dramatische Dichtungen III, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, pp. 332-365.

<sup>12</sup> W. Benjamin, “Las afinidades electivas de Goethe”, en *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 11-102, aquí p. 14.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> J. W. Goethe, *Máximas y reflexiones*, p. 233.

ticular de forma viva, recibe al mismo tiempo lo general, sin darse cuenta o no advirtiéndolo sino más tarde<sup>15</sup>.

Finalmente, acabaré concluyendo con las posibles vías hacia el contenido de verdad que hoy, para nosotros, sigue destellando entre las líneas de esta enigmática obra de arte. Un contenido de verdad que seguramente escapó a la propia intención de Goethe, y que sin embargo se nos revela hoy con fuerza gracias a la distancia histórica. Si Goethe intentó dibujar en *Pandora* la imagen alegórica y unitaria de la reconciliación de la humanidad, la esperanza o la libertad, lo que hoy se nos aparece a nosotros es más bien algo del orden de lo simbólico, es decir, siguiendo aquí también su terminología, una expresión poética inagotable, irreducible a un solo sentido, una “lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen” (“revelación viva e instantánea de lo inescrutable”)<sup>16</sup>. La tesis será que la fuerza simbólica de este festival brota precisamente de Pandora, la diosa-mujer protagonista ausente de la composición. Entonces, desde el comentario filológico, hasta el análisis filosófico y más allá, desde lo alegórico a lo simbólico, atravesaremos las sucesivas y necesarias capas en las que hay que adentrarse para volver a leer, hoy, *Pandora* y así tocar lo “trascendente pero profundamente escondido” que contiene.

Goethe comenzó a escribir *Pandora* en el otoño de 1807 –es pues simultánea al *Fausto I*, y previa a *Las afinidades electivas*– momento que la tradición ha considerado como inaugurador de su periodo postclásico por el nivel de dificultad y experimentación con el lenguaje que lo caracterizan. Se trató de un encargo realizado por tres amigos suyos para la recién fundada revista *Prometheus*. Benjamin se refiere a este momento de la escritura de Goethe del siguiente modo: “Llegó aquella orientación del clasicismo que buscaba aprehender menos lo ético y lo histórico que lo mítico y filológico. No hacia las ideas en gestación sino hacia los contenidos formados, tal como los conservaban la vida y la lengua, se orientaba su pensamiento”<sup>17</sup>. *Pandora* es una obra poco valorada por algunos, pero que con el tiempo ha ido apreciándose más y más. Como botón de muestra de lo primero, en nuestro entorno, Carlos García Gual ha escrito sobre ella: “No es difícil suscribir la opinión de los estudiosos que han señalado el escaso interés dramático de la obra. Como tragedia *Pandora* resulta «un drama sin valor»”<sup>18</sup>. Y como muestra de la alta estima que le tienen otros, anoto dos citas bien contundentes de Karl Kraus: “el mayor poema alemán, y el más desconocido”; “un bosque primigenio de la creación de lenguaje”. De toda la producción de Goethe, en efecto, Karl Kraus solo prestó atención a *Pandora* y al *Fausto II*. Y consideró el desinterés de la cultura alemana de su tiempo por esta pieza como signo claro de su bajísimo nivel<sup>19</sup>:

Ich führe Sie in den Urwald der Sprachschöpfung, denn ich lese Goethes *Pandora*, das größte und unbekannteste deutsche Gedicht, und ich möchte der Hoffnung

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>17</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, p. 15.

<sup>18</sup> C. García Gual, “La reivindicación de Epimeteo en ‘El retorno de Pandora’ (1808) y su significado en la obra de Goethe”, en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez. Tomo II. Estudios de Lengua y Literatura*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 285-295, aquí p. 289.

<sup>19</sup> W. Abeles Iggers, *Karl Kraus: A Viennese Critic of the Twentieth Century*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, p. 65.

Ausdruck geben, daß seine schwere Herrlichkeit es mit dem Mißklang des Zeitalters aufnehmen werde, um das solcher Sprache entwöhnte Gehör zu überwältigen. Te guió al bosque primitivo de la creación del lenguaje, porque estoy leyendo *Pandora* de Goethe, el poema alemán más grande y desconocido, y me gustaría expresar la esperanza de que su gran gloria se corresponda con el sonido suave de la época, para derrotar al oído desacostumbrado de tal lenguaje<sup>20</sup>.

Otro comentario ciertamente apreciativo de *Pandora* lo realiza su traductor, el célebre Michael Hamburger: “El verdadero legado de la carrera de Goethe en el teatro no se halla en su propio tiempo, ni siquiera en el siglo después de su muerte (con la posible y problemática excepción de Wagner en Bayreuth), sino más bien en producciones más recientes del teatro moderno y postmoderno”<sup>21</sup>. Adorno no escribió directamente sobre *Pandora*, pero aludió a ella en diversos lugares. El título de este artículo es el epígrafe de su texto “El ensayo como forma”<sup>22</sup>.

En junio de 1808 Goethe llevó a la imprenta la primera parte que conservamos, y a su inicio, justo tras la lista de personajes, puso la siguiente indicación: “Der Schupplatz wird im großem Stil nach Poussinischer Weise gedacht” (“La escena es pensada en el gran estilo de Poussin”). Nunca llegó a escribir la continuación, es decir, el segundo acto donde se representaría la feliz vuelta de Pandora junto a su marido: *Pandores Wiederkunft*. Ya tenía casi sesenta años y estaba atravesando una época desdichada, tras la muerte de Schiller y la invasión de Weimar por los ejércitos de Napoleón.

Como nos recuerdan Dora y Erwin Panofsky en su clásico libro sobre las sucesivas encarnaciones del mito en la cultura occidental, *La caja de Pandora*, Goethe ya había escrito sobre Pandora previamente, en 1773, a los veinticuatro años, en un fragmento dramático dedicado a Prometeo, que solo fue publicado en 1833<sup>23</sup>. Prometeo es un artista que desafía a Dios y crea al hombre. Tiene un lado de genio fecundo, y otro de rebelde que se enfrenta a los dioses y que critica los órdenes morales y los valores establecidos<sup>24</sup>. Pandora ocupa en esta pieza un lugar privilegiado. Es una niña que un día contempla a su amiga Myra en un abrazo sensual con su amante Arabar, y corre a decírselo a su padre, excitada a la vez que horrorizada. Prometeo le hace saber que “la causa del amor es ciertamente la muerte”, frase que sintetiza la proximidad entre la intensidad y la extinción vital. Algo más de treinta años después, sin embargo, esta niña se ha transformado, en *Pandora*, en símbolo de la renuncia. Y Prometeo ha pasado de ser el representante más excelso del hombre creador, a convertirse en aquel que se preocupa tan solo por la acción y la utilidad. Estamos en el momento en que Goethe conoce en Karlsbad a Amalia, la madre de Ulrike von

<sup>20</sup> K. Kraus, *Vorlesung, Goethe-Feier, Theater Der Dichtung*, Programa del 8 de mayo de 1932: <https://www.kraus-wienbibliothek.at/content/vorlesungsprogramm-karl-kraus-goethe-feier> [consultado 11 de marzo, 2019].

<sup>21</sup> M. Hamburger, “Preface”, en *Verse Plays and Epic, Goethe's Collected Works*, Vol. 8, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. ix-xi, aquí p. xi.

<sup>22</sup> T. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura. Obra completa*, Vol. 11, Madrid, Akal, 2003, pp. 11-34, aquí p. 11.

<sup>23</sup> D. y E. Panofsky, *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, Barral, 1975, pp. 147-160. Según Gadamer, fue publicado sin el consentimiento de Goethe por Jacobi. Según éste, causó mucha impresión a Lessing, porque confirmaba su visión panteísta del mundo.

<sup>24</sup> H. Lichtenberger, “Pandora”, en *Goethe: études publiées pour le centenaire de sa mort, Faculté de Lettres de l'Université de Strasbourg*, Paris, Société d'Édition “Les Belles Lettres”, pp. 357-286.

Levetzow, quien entonces tiene solo dos años. Goethe se sintió atraído por Amalia, y en sus diarios escribió sobre ella como si fuera la reencarnación de la diosa Pandora. Pero Amalia desapareció furtivamente y Goethe, desolado, se puso a escribir el “*Festpiel*” que aquí nos ocupa. En él Pandora abandona al amante tras un periodo de felicidad compartida, dejando tras de sí una profunda tristeza solo mitigada por la esperanza en su retorno. La idea es que Pandora regresara gloriosamente, cosa que no se llegó a plasmar en papel.

*Pandora* se articula con una serie de desdoblamientos. En primer lugar, están los dos dioses opuestos, (Epimeteo y Prometeo), y luego se sitúan las dos hijas que Epimeteo tuvo con Pandora (Elpore y Epimeleia), así como el hijo de Prometeo, Fílero. También está por supuesto Pandora, quien da título a la pieza y de la cual se habla, pero quien no aparece en ningún momento. Sabemos que Prometeo rechazó a Pandora en el pasado, que Epimeteo se casó después con ella, que tuvieron dos hijas, y que luego Pandora –sin dejar de ser su mujer– se marchó llevándose consigo a Elpore, la cual se le aparece al padre bajo la forma del lucero del alba. Epimeteo suspira desde entonces por Pandora. Sabemos también que Pandora abrió su caja cuando todavía estaban juntos, y que ésta estaba solo llena de maravillas (no de males), lo que dejó a Epimeteo completamente embriagado y enamorado de por vida con su mujer.

En efecto, la diosa Pandora no aparece nunca en la pieza, lo cual nos podría hacer sugerir de manera muy esquemática la siguiente composición formal y argumental: como en una pirámide de lejanía a proximidad, de arriba abajo, Pandora está en lo alto, es nombrada pero no está; en el trasfondo lejano se hallan Epimeteo y Prometeo, y en una posición más próxima, como si todo el conjunto fuera una corriente de vida que brota desde la cima, aparecen el resto de personajes. En este nivel inferior somos testigos del amor que Epimelea siente por su primo Fílero. Epimeleia es violada por un pastor y Fílero se venga. Pero Fílero es celoso y casi mata a Epimelea en una de sus explosiones. Su padre le conmina a que se arroje por un precipicio, pero es salvado en plena caída por la acción de Eos, el amanecer, mensajero de Helios y heraldo de la voluntad de los dioses. Unos delfines le llevan a la playa, y al final emerge como un joven Dioniso rodeado por una comitiva. Epimeleia por su parte es salvada de las llamas a las que había sido arrojada por el pastor. Se reencuentra con su amante; ambos representan la superación de los tristes conflictos que habían asolado a la generación anterior. Eos se despide de Prometeo con unas palabras que apuntan a que son los dioses los que en última instancia conceden los bienes a los humanos.

Los versos se siguen unos de otros en un lenguaje no comunicativo, extraño y artificial, como en caída libre. Goethe mezcla formas métricas clásicas con ritmos modernos, trímetros yámbicos y odas de coros, versos dactílicos y trocaicos, lirismo extremo y cantos sencillos. La composición formal de la pieza, si tuviéramos en consideración la parte que finalmente no se escribió, habría tenido la estructura de un mito tripartito al estilo romántico: un momento del pasado perdido, una caída, y una redención posterior y más elevada que el punto de partida. Pero dado que no contamos con esa segunda parte, se podría argumentar que la estructura existente corre en paralelo con la de la última escena de Fausto tal y como ésta es analizada por Adorno, pues ambas tienen una disposición en cascada<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Para una conexión entre Pandora y la idea de la metamorfosis, tan querida en Goethe, cf. J. S. Happ, “Goethes Pandorengeschenke: «Gestalten Umgestalten» oder Metamorphosen der Pandora», *Goethe-Jahrbuch*, Vol. 127, 2010, pp. 70-81.

## Antítesis y unidad en *Pandora*

En la tradición de los estudios germanistas de *Pandora* se ha prestado habitualmente atención a la serie de desdoblamientos que aparecen como centrales en la obra, y también a la figura de la diosa como unificadora final de todos ellos. La oposición entre los titanes ha sido interpretada de maneras muy variopintas, resumidas así por uno de los biógrafos de Goethe, John Williams:

Puede, y ha sido, leída en términos culturales como la tensión entre el *ethos* progresista de la Ilustración, el optimismo tecnológico de los *philosophes* con su diccionario de *arts et métiers*, y el sentimentalismo pasivo de la *Empfindsamkeit* de Rousseau. También podría ser vista de manera profética en términos de una doctrina proto-marxista de la alienación, de la esclavitud del trabajo y la explotación de la fuerza de trabajo en nombre de una ética del trabajo “prometeica” y despiadada, y cuya única alternativa presente es una existencia de inactividad medio aristocrática y fútil. Ha sido descifrada más específicamente como la confrontación histórica entre la agresión militar napoleónica y la pasividad de Prusia antes y después de la batalla de Jena<sup>26</sup>.

Las interpretaciones más clásicas de *Pandora* se fijan en el conflicto que se da entre Epimeteo y Prometeo: entre aquél que mira hacia atrás y rememora (Epimeteo) y el que siempre se dirige al futuro con anticipación (Prometeo). Epimeteo es nostálgico e inactivo, no toma decisiones y no vive el presente. Siempre tiene una memoria a la que aferrarse, la de la felicidad experimentada en el pasado junto a Pandora. También siente ansia por la vuelta futura de la amada. Piensa en lo que pudo haber sido y no fue, y tiene miedo al futuro. No está bien ni en la tierra ni en el cielo.

En esta misma línea interpretativa, también se contraponen el carácter poético de Epimeteo (su sentimentalidad) y el práctico de Prometeo (su industriiosidad y su afán ilimitado de expansión)<sup>27</sup>. Son una serie de oposiciones que se repiten en diversas figuras de distintos momentos de la obra de Goethe: Werther y Albert, Egmont y Orange, Orestes y Píldes, Tasso y Antonio. (El mismo Goethe comentó a su amigo Zelter en junio de 1811 que se sentía dividido como los dioses de la pieza, entre una parte poética, y otra más bien utilitarista)<sup>28</sup>. Pero lo característico de *Pandora* es que aquí estas contradicciones dan forma de manera esencial a la articulación misma de la pieza: los dos personajes están situados en el escenario uno frente al otro, dividiéndolo. Del lado de Epimeteo la naturaleza está armónicamente tratada por la mano humana, y los jardines y los árboles frutales contribuyen a una belleza delicada y ordenada. La gente vive en casas y emplean la horticultura. Del lado de Prometeo la naturaleza ha sido alterada por la industria y, dominada, es únicamente contemplada

<sup>26</sup> J. R. Williams, *The Life of Goethe. A Critical Biography*, Oxford, Blackwell, 1998, p. 181. En esta serie de interpretaciones curiosas, convendría traer a colación una reciente, y a mi juicio no lo suficientemente fundamentada, según la cual lo que está representado en *Pandora* es el orden mundial internacional del momento que le tocó vivir a Goethe, la transformación del mundo político en apariencia estética: C. Tang, “Literary Form and International World Order in Goethe: From *Iphigenie* to *Pandora*”, *Goethe Yearbook*, Vol. 25, 2018, pp. 183-201.

<sup>27</sup> H. Lindenberg, “Goethe’s Pandora: An Interpretation”, *German Life and Letters*, Vol. 8, 1955, pp. 111-120.

<sup>28</sup> R. Zafransky, *Goethe: Life as a Work of Art*, New York, Liveright, 2017, p. 784-5: “Ay, me siento como un doble hermafrodita, una de cuyas máscaras es como Prometeo, la otra Epimeteo, y ninguna de ellas... capaz de sonreír”.



para servir como suministradora de materias primas. Los habitantes de esta parte del mundo – mayormente guerreros y herreros– habitan espacios grotescos, desprovistos de simetría. Aquí no hay lugar para la belleza, solo para el trabajo empleado en cosas útiles.

Epimeteo es introspectivo, no distingue entre el soñar y el despertar, y anhela alcanzar el estado de gracia y la felicidad perdida tras la marcha de Pandora. No se aferra a la realidad, sino que continuamente ve cómo su imaginación se desborda, convirtiéndose en mera ensoñación y engaño. Prometeo, por el contrario, es el *homo faber* que actúa en la naturaleza y aspira al progreso material. Tiene empleados a su cargo, a quienes supervisa. Le interesa la técnica y el trabajo. La imaginación en su caso es secundaria con respecto al hacer, pero su visión del mundo es también bastante parcial y restrictiva.

Tanto en la figura de Epimeteo, como en la de la pieza en su conjunto, los estudios germanistas han prestado atención al hecho de que la imaginación sea contemplada como la potencia más fundamental. Epimeteo se deja llevar por su imaginación, pero está invadido por las memorias del pasado; sufre, pero no logra transformar sus padecimientos en algo bello y elevado por medio del arte, en imágenes y símbolos: “posee potencialmente la imaginación de un artista, sin llegar nunca a curar la enfermedad de su alma al crear una obra de arte objetiva y así reconciliarse consigo mismo y con el mundo”<sup>29</sup>.

La imaginación también se halla desdoblada. Las dos hijas de Epimeteo y Pandora, Elpore (la esperanza) y Epimelia (el cuidado, la preocupación) son los dos aspectos en que se divide. La imaginación consiste no solo en crear imágenes y formas plásticas, también reside en la capacidad de trascender la existencia, bien rememorando escenas del pasado, bien anticipando momentos futuros. En este sentido, las dos hermanas representan dos atributos de la dislocación con respecto al presente ocasionada por el poder de la imaginación. Epimelea ha heredado de su padre la tendencia a pensar demasiado en el pasado, a veces con desesperación. También sufre, como él, por las discordancias que percibe entre el mundo desbordado e ilimitado de la imaginación, por un lado, y las limitaciones del mundo real, por otro. A veces, sin embargo, consigue liberarse de estos límites mediante la creación poética. Elpore por su parte se desplaza libremente entre la tierra y el cielo, y nunca está quieta. En tanto que esperanza, tiene un punto ilusorio que a veces puede convertirse en desengaño. Aunque luminosa y vital, esta otra forma de la imaginación está asociada a su hermana: a veces, cuando es activa, es el mejor remedio para combatir la preocupación, pero también puede resultar vana y fugaz.

Pandora no llega a aparecer, pero en tanto que ausencia cumple una función esencial a la estructura, articulando los motivos principales de la pieza: “Dando forma al flujo transitorio de la experiencia, se manifiesta sobre la tierra en la naturaleza, el arte y la música; y a su vuelta a la tierra instituirá una «época dorada»”.<sup>30</sup> Colocada en el punto álgido de todas las oposiciones que se dan en los niveles inferiores, las reconcilia a modo de síntesis o unidad final de la composición. El mundo se vuelve

<sup>29</sup> H. Moenkemeyer, “Polar Forms of the Imagination in Goethe’s «Pandora»”, *The Journal of English and German Philology*, Vol. 57, No 2, April 1958, pp. 270-295, p. 281. Véase también la conexión entre imaginación y memoria en: G. von Graevenitz, “Erinnerungsbild und Geschichte. Geschichtsphilosophie in Vicos «Neuer Wissenschaft» und in Goethes «Pandora»”, *Goethe-Jahrbuch*, Vol. 217, 2010, pp. 70-81, esp. 79-81.

<sup>30</sup> H. Lindenberg, *op. cit.*, p. 116.

poético gracias a ella. Pandora sería la imaginación pura y absoluta, la que no se queda corta por su dependencia con respecto a lo prosaico, pero tampoco se excede en el delirio. Es una figura que representa los ideales humanitarios de un futuro mejor<sup>31</sup>, y que encarna el arte y la apariencia estética, la elevación de la humanidad desde un nivel puramente materialista (en donde se encuentran los trabajadores que están a las órdenes de Prometeo), hasta el nivel superior de la configuración de imágenes<sup>32</sup>. Está también asociada a lo erótico y a las formas armónicas. La culminación de *Pandora* por la diosa que le da el nombre no consiste en la contemplación pasiva de la imagen, sino más bien la creación activa de formas y órdenes bellos.

Jane K. Brown, en su libro *Goethe's Allegories of Identity*, tiene como tesis central que Pandora es una alegoría de la identidad: una serie de encuentros, conflictos y desencuentros entre seres opuestos que, con el tiempo, acaban descubriéndose y reconociéndose mutuamente. Es un proceso hegeliano por el que los dos titanes se enfrentan en primer término en un estado inconsciente, para después despertar a la conciencia, a una síntesis más elevada y a una relación complementaria entre ellos<sup>33</sup>.

Dora y Erwin Panofsky traen a colación las notas que dejó Goethe sobre ese regreso de Pandora que nunca ocurrió. El segundo acto habría comenzado con una urna misteriosa que baja del cielo, y Pandora misma lucharía contra los violentos y portaría con ella alegría y goce. Después se habría inaugurado un reinado de tranquilidad bajo la égida de la Belleza. La caja finalmente se habría abierto brotando de ella, entre otras cosas, la ciencia y el arte, y Epitemeo habría ascendido al cielo en compañía de su amada<sup>34</sup>. Los Panofsky sitúan estos rasgos de la *Pandora* de Goethe en la larga tradición que se remonta al mundo antiguo: en tiempos de Esquilo ya había representado Pandora las artes necesarias para hacer la vida más agradable en la tierra. También ponen de relieve que según Plutarco los dones que Zeus dio a Pandora fueron sinónimo de las múltiples bendiciones necesarias (amor, riqueza) para una vida feliz. Finalmente, recuerdan cómo en Porfirio Pandora personifica el placer.

### ***Pandora* y la filosofía**

Sumergiéndome un poco más en las infinitas capas de *Pandora*, pasaré revista a continuación a lo que diversos filósofos han escrito sobre ella. Intentaré mostrar que todos ellos, lo digan explícitamente o no, comparten la tesis de que, en la pluma de Goethe, el mito tradicional de Pandora deviene una alegoría filosófica oscura y extraña, sobrecargada de simbolismos y con poca relación con el primero. Es decir, en *Pandora* el papel tan importante otorgado a la imagen se realiza en pro de la búsqueda de lo general y el concepto. Los conceptos en juego serían: la manifestación del Uno neoplatónico (Cassirer), la plasmación de la esperanza (Bloch), la reconciliación de la humanidad consigo misma (Gadamer), y la libertad moderna (Wellbery).

Ernst Cassirer tiene un ensayo muy influyente sobre *Pandora* en el cual toma como clave de aproximación la idea de Goethe —mantenida precisamente a partir del punto de su recorrido literario en que concibió el “*Festspiel*”— de que hay que escribir con

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>33</sup> J. K. Brown, *Goethe's Allegories of Identity*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014, aquí pp. 75-76.

<sup>34</sup> D. y E. Panofsky, *op. cit.*, p. 153.

una orientación “mehr in Generelle” (“más en general”) en lugar de hacerlo en relación con la “Varietät und Individualität” (“variedad e individualidad”)<sup>35</sup>. Lo general en Goethe, sin embargo, no significa abstracto, ni tampoco un punto de vista meramente teórico, sino más bien una orientación hacia el todo que exprese el sentimiento de la vida en un sentido bien concreto: la vida con sus infinitas contradicciones y sus diversas fases, la atención a los sentidos y las imágenes, y la decisión y la acción. Con este presupuesto, Cassirer diferencia dos niveles distintos en *Pandora*: por un lado, un nivel alegórico protagonizado por los dos titanes Prometeo y Epimeteo, y por la figura ausente de Pandora; y otro dramático centrado sobre las figuras de Fílero y Epimeleia. Por alegórico Cassirer entiende precisamente esa escritura de lo general en el sentido goetheano, y es en ese nivel en el que me detendré un momento.

La literatura de Goethe estuvo poblada desde su juventud por personajes contrastados, y Goethe mismo se caracterizó en vida por haberse desdoblado en opuestos con máscaras de quita y pon: el joven y el viejo, el pobre y el rico, el intelectual y el sensible, el indeciso y el decidido, etc. Cassirer sitúa *Pandora* con respecto al conjunto de la obra de Goethe, y en referencia a su mundo particular, enfatizando simultáneamente que hay que evitar cualquier tipo de acercamiento teórico que busque encontrarle un sentido unificado. *Pandora* se halla entre dos épocas: se erige como el punto más elevado de su periodo clasicista, y apunta simultáneamente a la superación de este periodo. En ella, y como inauguración de lo que sería el estilo del viejo Goethe, según Cassirer, todas esas oposiciones y disfraces que atravesaron su producción anterior quedan enmarcadas en un todo alegórico por el cual son representadas en tanto que imágenes simbólicas elevadas a potencias de la vida en general: “dies alles sind für Goethe jetzt keine bloß begrifflichen Sonderungen mehr, sondern es sind selbst beseelte und gefühlte Einheiten”. (“Para Goethe, todo esto ya no son meramente elementos conceptuales separados, sino que ellos mismos son unidades con alma y sentimiento”)<sup>36</sup>.

¿Cómo logró Goethe tal plasmación de la unidad? Cassirer considera la estructura formal y los simbolismos de la pieza como expresiones de neoplatonismo. *Pandora* no aparece nunca, pero es el Uno del cual emanan los dos niveles inferiores (los dioses): el de Prometeo y Epimeteo, primero, y el de los hijos de éstos, después, dibujados en medio de la caída. Cassirer justifica su lectura basándose en el hecho de que Goethe había comenzado a leer en 1805 las *Enéadas* de Plotino –a quien llamaba el “viejo místico”– y en particular había profundizado en los apartados en que éste trata de lo Bello inteligible: V, libro viii, cap. 1. Lo que le interesó a Goethe de estos pasajes es la Idea. Ella proporciona a la materia con una forma, y se hace indisoluble con respecto a la belleza. Pero al mismo tiempo se mantiene intocada en tanto que eterna y una, en la medida en que su esencia nunca se deshace en la multiplicidad: “So behält das Urbild stets die unendliche Vollkommenheit gegenüber dem sinnlichstofflichen Abbild; als das Zeugende gegenüber dem Gezeugten” (“Así el arquetipo siempre retiene la perfección infinita con respecto a la imagen de la sustancia sensible; como el progenitor con respecto al engendrado”<sup>37</sup>). A juicio de Cassirer, Goethe tradujo la exteriorización o alienación de sí (“*Selbstentäußerung*”) del Uno,

<sup>35</sup> E. Cassirer, “Goethes Pandora”, en *Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pp. 9-31, aquí p. 9.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 15.

su caída de la esencia inteligible, en el desarrollo y autorrevelación necesarios<sup>38</sup>. Y ahí donde Plotino dio prioridad a la transcendencia de lo absoluto, Goethe primó la inmanencia de su sentimiento vital poético y de la imagen del mundo.

Como también señala Cassirer, el propio Schelling aseveró en 1807 que Goethe había conseguido realizar en vida –con su literatura y su investigación sobre la naturaleza– lo que Plotino había concebido en la filosofía<sup>39</sup>. Así, en *Pandora*, la forma de la diosa no pertenece a una órbita supracelste, sino que se halla “mitten in der Dynamik des Lebens, in der Gestaltung und Umgestaltung der Natur, im Rauschen der Welle und im Wandel und den sichtbaren Umrissen der Körper” (“en medio de la dinámica de la vida, en la formación y configuración de la naturaleza, en el ruido de la ola y en el cambio y las siluetas visibles de los cuerpos”)<sup>40</sup>. Pandora es lo eterno que se da por entre las cosas que pasan, no solo las de la naturaleza, sino también las producidas y aspiradas por los seres humanos, las dolientes y las felices. Su imagen concuerda con esa orientación vital que Goethe se impuso a sí mismo, tal y como lo confesó en *Poesía y verdad*: que todo lo que le alegrase, pero también todo lo que le preocupase, o de algún modo le tuviera ocupado, tenía que ser convertido en una imagen o un poema, para por medio de éstos, llegar a un acuerdo consigo mismo. En relación con esta directriz de vida, Cassirer toma nota de la frase con la que titulamos este ensayo: “Erleuchtet zu sehen, nicht das Licht” (“Ver lo iluminado, no la luz”), alusión a la inmersión de Pandora en el devenir. El verso completo, recitado por Prometeo, y en referencia al alba, dice:

So tritt sie lieblich hervor, erfreulich immerfort;  
Gewöhnet Erdborner schwaches Auge sanft,  
Daß nicht vor Helios Pfeil erblinde mein Geschlecht,  
Bestimmt Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht.

Aparece encantadora, siempre complaciente,  
Suavemente nos acostumbra nuestros débiles ojos de terrestres,  
Que no se ciega mi raza por la flecha de Helios  
Destinada a ver lo iluminado, no la luz<sup>41</sup>.

Por otra parte, Cassirer enfatiza también esa terrible sensación de pérdida, añoranza, disolución y anhelo de recuperación que invade a Epimeteo, y que impregna el “*Festspiel*” en su conjunto: “Einzel schafft sich Blum’ und Blume Durch das Grüne Raum und Platz. Pflückend gehe ich und verliere das Gepflückte. Schnell entschwindet’s. Rose, brech’ ich Deine Schöne, Lilie, Du bist schon dahin!” (“Una a una se abren paso las flores a través del espacio y el lugar. Voy cogiéndolas y pierdo lo recogido. Se desvanece rápidamente. Rosa, rompo tu belleza, lirio, ¡ya te has ido!”)<sup>42</sup>. Para Epimeteo, en efecto, todas las cosas de este mundo carecen de valor en la medida en que no sirven al “höchste Gut” (“bien más elevado”).

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>39</sup> Cassirer también sostiene que la doctrina de Schelling sobre la “intuición intelectual” (“*intellektuelle Anschauung*”) es el intento de llevar al plano filosófico y conceptual lo que había vislumbrado como efectivo en la vida y la poesía de Goethe: *ibidem*, p. 16.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>41</sup> J. W. Goethe, “Pandora”, versos 956-7, p. 362.

<sup>42</sup> J. W. Goethe, “Pandora”, versos 149-154, p. 337.

En *El principio esperanza*, Ernst Bloch compara la demoníaca *Pandora* de Hesíodo con la versión helenística posterior (de la cual la de Goethe es heredera) en la que Pandora pasa a ser misteriosa y su caja solo está llena de dones. A su juicio, esta versión es la única verdadera, en la medida en que “la esperanza es el bien que resta al hombre, un bien de ninguna manera madurado, pero también de ninguna manera aniquilado”<sup>43</sup>. Pandora es, según Bloch, como la filosofía: la perspectiva de apertura al cambio, la latencia en el mundo de algo mejor, la creencia en el mundo como algo inconcluso. Bloch justifica esta comparación tomando nota de que la caja se abre habiendo pasado la oscuridad de la tempestad de la noche, con las nubes claras del día siguiente en el horizonte.

Georg Gadamer también dedica unas páginas a *Pandora* en un artículo dedicado a las obras dramáticas inacabadas de Goethe, con la idea de que “Todo lo inacabado apunta más allá de sí mismo a aquello que está todavía faltando, a aquello solo que conferiría sentido a la obra completa”<sup>44</sup>. Incluso el arte fragmentario representa una experiencia que aspira a un todo significativo. Gadamer sostiene que hay que aproximarnos a la obra fragmentaria *Pandora* como si su expresión del espíritu poético contuviera un secreto escondido que nos diera la clave de su completitud. Y sugiere que lo que a Goethe le interesó fue:

mostrar que la presencia constante y escondida del elemento titánico, la amenaza continua al espíritu del hombre por la oscuridad de las fuerzas elementales pertenece a la esencia misma del destino humano. No hay un camino directo a la ilustración que puede conducir al hombre a su elevada llamada. De lo que los seres humanos luchan por liberarse es precisamente de sí mismos<sup>45</sup>.

Según Gadamer, lo que conservamos de la pieza nos debería dar alguna pista sobre lo que podría haber sido su desarrollo final. A diferencia de Cassirer, Gadamer mantiene que en Pandora no hay rastros de neoplatonismo, sino más bien una representación de la humanidad en su elevación hacia los ideales más excelsos. También pone de relieve que la figura central de la pieza es Epimeteo quien, a pesar de su desdicha, da el primer paso en el camino del autodescubrimiento. Gadamer también subraya que el regalo de la ciencia y el arte que la caja traerá a la humanidad es el logro final de la superación del mundo prehistórico y vulgar de los conflictos entre los titanes, la reconciliación última de todas las polaridades: “Pero esto ocurre no mediante la revelación de algún que otro secreto; sino que son ellos [los hombres] el misterio donde toda la verdad se esconde”<sup>46</sup>. Esta ascensión hacia la plenitud es posible no gracias a la actividad industriosa de Prometeo, sino mediante el festival y la celebración que dan forma a la pieza entera, y también por medio de la transformación del pasado en una imagen. Goethe es el creador por antonomasia de la expresión poética, la cual, a juicio de Gadamer, conlleva la expresión de la experiencia personal. La hermenéutica gadameriana presupone que “el ser del texto y del lector se fusionan en la experiencia de un diálogo circular entre ellos, un diálogo circunscrito

<sup>43</sup> E. Bloch, *El principio esperanza*, Madrid, Aguilar, Tomo 1, 1977, p. 251.

<sup>44</sup> G. Gadamer, “On the Course of Human Spiritual Development: Studies on Goethe’s Unfinished Writings”, en *Literature and Philosophy in Dialogue: Essay in German Literary Theory*, Albany, Nueva York, SUNY Press, pp. 31-46, aquí p. 41.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 45.

por el círculo hermenéutico<sup>47</sup>, y por el cual el lector se aproxima al texto con una serie de preguntas y prejuicios, y el texto le proporciona respuestas<sup>48</sup>. Los últimos versos recitados por Eon son el culmen de esta representación de la cultura humana y suponen la “respuesta a toda la obra”<sup>49</sup>:

Was zu wünschen ist, ihr unten fühlt es;  
Was zu geben sei, die wissen's droben.  
Groß beginnet ihr Titanen; aber leiten  
Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,  
Ist der Götter Werk; die laßt gewähren.

Lo que es deseable, lo sentís aquí abajo;  
Lo que se debe dar, lo saben los de arriba.  
Los titanes comienzan a lo grande; pero  
El logro de lo eternamente Bueno, lo eternamente Bello,  
Es obra de los Dioses; se lo concedemos<sup>50</sup>.

Recientemente, David Wellbery ha esgrimido un vínculo fuerte entre Hegel y *Pandora* de Goethe que nos ayudará a tomar desde otro ángulo, con respecto a esta pieza, el apunte de Adorno según el cual se pueden establecer conexiones entre la aspiración a la imagen poética del Goethe clásico y postclásico, y la Idea hegeliana. Según Wellbery, el paralelismo se da por el hecho de que en ambos hay una plasmación del concepto de libertad: mientras que Goethe la realiza mediante la imaginación, Hegel lo hace en términos conceptuales, mediante un desarrollo dialéctico<sup>51</sup>. Así, Wellbery recorre diversas obras de Goethe, desde el mismo *Prometeo* inacabado, pasando por *Egmont*, *Hermann und Dorothea*, hasta llegar a *Pandora*, y en todas ellas encuentra una preocupación constante por dar con la imagen y forma justa de la libertad. De hecho, Wellbery critica parcialmente la lectura de *Pandora* realizada por Cassirer preguntándose: “¿Cuál fue el propósito de esas cascadas de verso que el privado Epimeteo produce a partir de su dolor? ¿Tan solo está obsesionado con un concepto filosóficamente naïve de la Idea que coincidiría con «una única imagen», o que sería atrapado por ella?”<sup>52</sup>. Wellbery argumenta que si nos atenemos al lenguaje y coherencia interna de la obra, lo que encontramos no es tanto una imagen abstracta de la Idea, sino más bien una manera de expresión de la dialéctica de la libertad, a lo Hegel. Forma y contenido, composición y tema, son indisociables en Goethe. Como en Hegel, *Pandora* pone de manifiesto que la libertad es la unidad del universal y el particular, el concepto y existencia. La diosa Pandora es pues la encarnación de esta

<sup>47</sup> J. Pizer, “Gadamer’s Reading of Goethe”, *Philosophy and Literature*, Vol. 15, Nº 2, Octubre 1991, pp. 268-277, aquí p. 271.

<sup>48</sup> Gadamer emplea un término de Goethe para explicar sintéticamente el proceder hermenéutico: “Esto es de hecho el *Urphänomen* hermenéutico, que no hay enunciado posible que no sea entendido como una respuesta a una pregunta”. Cf. G. Gadamer, “Weiterentwicklungen”, en *Gesammelte Werke*, Band 2, Tübingen, Mohr Siebeck, 1993, p. 226.

<sup>49</sup> G. Gadamer, *op. cit.*, p. 46.

<sup>50</sup> J. W. Goethe, “Pandora”, versos 1083-1086, p. 365.

<sup>51</sup> D. E. Wellbery, “The Imagination of Freedom: Goethe and Hegel as Contemporaries”, in *Goethe’s Ghosts: Reading and the Persistence of Literature*, Rochester, Nueva York, Boydell & Brewer, 203, pp. 217-238.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 225.

unidad. Ella es el Uno que da unidad al mundo y que concede belleza a un ideal, pero solo en tanto que figura que ella misma está auto-escindida.

Los dos titanes, según Wellbery, son encarnaciones de estructuras históricas de la conciencia: la de Prometeo, dirigida hacia la producción industrial e instrumental, y la de Epimeteo, consumida entre la nostalgia y en el anhelo: “Goethe ofrece [...] algo así como una explicación mítica de la conciencia moderna y su división interna”<sup>53</sup>. Pandora es la Idea moderna desgarrada entre dos concepciones opuestas, insuficientes y parciales, de la libertad.

Con respecto a Pandora, los hermanos también mantienen relaciones opuestas. Prometeo rechaza a Pandora y, al hacerlo, rehúsa la belleza sustantiva y la totalidad que ella simboliza, obsesionado como está por lo tangible, lo útil y la expansión. Se trata de una libertad concebida aquí en tanto que fuerza expansiva e imposición bruta; de una racionalidad canalizada hacia lo instrumental y en última instancia la guerra. Epimeteo por su parte afirma la infinitud, lo ideal, la belleza sustantiva de Pandora, por eso no solo la ama y la añora, sino que también participa de su esencia. Su nostalgia, al no dejarse consolar con nada, y empeñarse en rechazar el mundo empírico finito y las experiencias cotidianas, deviene algo patológico. La celebración del amor a Pandora es su única razón de ser, pero ella no es un ser real, de carne y hueso, sino la idea metafísica de la infinitud:

Podemos llamarlo metafísica después de la metafísica; o melancolía como metafísica; tal vez incluso una teología negativa del amor. Pero independientemente del término que escojamos, lo importante es que Goethe diagnostica esto como una posición dentro de la dialéctica de la conciencia moderna, el homólogo elegiaco de la aspiración a lo finito de Prometeo, y por tanto una malinterpretación, falsificación, o distorsión de la Idea<sup>54</sup>.

## Pandora y el amor cortés

El tono general de Pandora, como ya hemos señalado, está teñido por el anhelo desconsolado de Epimeteo. Suspirar por una amada es un motivo presente en distintos lugares de la obra de Goethe, comenzando por *Las penas del joven Werther*, por supuesto. Wellbery menciona este aspecto de Pandora, la “celebración de la amada en el culto de su ausencia”, y lo sitúa en la larga tradición de la poesía europea que se remonta a los trovadores, y al *dolce stil novo* de Cavalcanti y Dante, hasta llegar hasta el fenómeno del petrarquismo<sup>55</sup>. En el *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Lacan dio buena cuenta de ese discurso inaugurado en el siglo XII, el del amor cortés, que se desplegó posteriormente en la literatura europea, hasta llegar, diríamos nosotros, a Goethe. En él la amada es inaccesible, puesto que siempre se erige una barrera en torno a ella que la rodea y aísla: “El objeto, señaladamente aquí el objeto femenino, se introduce por la muy singular puerta de la privación”<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>54</sup> *Ibidem*, pp. 231-232.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>56</sup> J. Lacan, *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1988, pp. 171-189, aquí p. 183.

Epimeteo añora la vuelta de Pandora lánguida y eternamente. Pandora es inalcanzable en tanto que objeto deseado y en su perfección es elevada a lo más alto por el amante. De ella casi no sabemos nada, es un “objeto femenino... vaciado de toda sustancia real”<sup>57</sup>, pero del cual al final tenemos constancia porque trae los bienes de la ciencia y el arte. Conviene recordar aquí que el viejo Goethe produjo una maravillosa serie de poemas de amor cortés en 1823, tras ser rechazada su propuesta de matrimonio a la joven Ulrike von Levetzow: *La Elegía de Marienbad*, la cual no de manera accidental acaba con una alusión al mito de Pandora:

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,  
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;  
 Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,  
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;  
 Sie drängten mich zum gabelseligen Munde,  
 Sie trennen mich – und richten mich zugrunde.

Yo que un día favorito de los dioses fuera,  
 Me he perdido a mí mismo y al universo.  
 Pues me enviaron a Pandora como prueba,  
 Rica en dones y aún más rica en riesgos.  
 Hacia sus labios dadivosos me impelieron,  
 Y al separarme de ellos, me destruyeron<sup>58</sup>.

Creo que esta visión de amor cortés también subyace parcialmente a lo que Rolf Tiedemann ha escrito sobre *Pandora*, aunque en su caso en ningún momento sea confesada. En cualquier caso, Tiedemann toma nota del dicho de Goethe según el cual “*Pandora* sowohl als *die Wahlverwandtschaften* drücken das schmerzliche Gefühl der Entbehrung aus” (“*Pandora* tanto como *Las afinidades electivas* expresan el sentimiento doloroso de la privación”)<sup>59</sup> y lee la obra inspirándose bastante en algunos aspectos célebres de las filosofías de Adorno y Benjamin. Critica por encima de todo la interpretación de Gadamer, pues a su juicio es absurdo apelar a la vuelta de una humanidad redimida en un país donde acaba de tener lugar Auschwitz (Gadamer publicó su texto en 1949).

En primer lugar, Tiedemann analiza el dualismo entre Epimeteo y Prometeo en clave de la *Dialéctica de la Ilustración* y considera que si Goethe recurre al mito es porque el sujeto moderno está cubierto por una capa mítica o fatal (el destino) que le coarta en su impulso a la libertad. En segundo lugar, toma la idea adorniana de que tanto en Hegel como en Goethe el sujeto adviene no por medio de una relación narcisista consigo mismo, sino por medio de la “*Entäußerung*”, la exteriorización –despojarse de algo, y la entrega a algo que no es uno mismo. Se refiere a toda una serie de categorías polares y corporales del pensamiento goetheano– por ejemplo, ejemplo, “inhalar” y “exhalar”, “contracción” y “distensión”, “sístole” y “diástole”

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> J. W. Goethe, “La Elegía de Marienbad”, en *El hombre de cincuenta años y La Elegía de Marienbad. Crónica de un amor de senectud*, Barcelona, Alba, 2002, p. 197.

<sup>59</sup> R. Tiedemann, “Pandora oder Mythos als Aufklärung”, en *Abenteuer anschauender Vernunft. Essay über die Philosophie Goethes*, München, Edition text + kritik, pp. 105-137, aquí p. 117.



—que aluden a una serie de ritmos físicos que tiene que experimentar el sujeto en el proceso arduo de su maduración<sup>60</sup>. En tercer lugar, esboza una interpretación de *Pandora* en clave de filosofía de la historia, pero una historia no abocada al progreso, sino más bien plagada de escombros:

Desde el principio se ha reconocido que en esta pieza se trata del proceso de constitución de la cultura; pero en realidad no trata de una esfera separada como la de la cultura, sino del conjunto de la sociedad en sus leyes objetivas. Mientras se pudo constatar en la historia una estructura con sentido que apuntaba a un cierto progreso, y tanto el idealismo de Hegel como el materialismo de Marx lo presuponen, la marcha de la historia estaba adecuadamente expresada con el tema de “Pandora”. Con todo, lo que debe haber contribuido a convertir a “Pandora” en una filosofía de la historia *contre cœur* de su autor fue el escepticismo histórico que caracterizó a Goethe a lo largo de toda su vida, alimentado en no poca medida por experiencias propias como político decisivo de un pequeño Estado absolutista tardío, pero más todavía por las carnicerías durante la revolución francesa y la naciente formación del nacionalismo alemán, que —cosa que no pudieron sospechar ni su adversario Goethe ni tampoco sus partidarios, desde Kleist a Arnim— se mostraría mucho más sanguinario que todas las guillotinas jacobinas<sup>61</sup>.

Prometeo es el hombre de acción, el que domina la naturaleza y la considera como algo antagonico a él: “Parece una especie de neoliberal prehistórico”, que “ya ha leído su Hobbes, y comprende la vida social en todo caso como *bellum omnium contra omnes*”<sup>62</sup>. Para él todos los bienes son intercambiables, en la medida en que solo le interesa su valor de cambio, no de uso. Tiedemann sitúa a Goethe mismo del lado de Epimeteo, alguien que no quiere dominar los objetos, hacerlos idénticos a sí mismo, pero cuya relación contemplativa con el mundo y con el pasado le hace impotente. ¿Y Pandora? Pandora, la mujer de Epimeteo, es la realización de la Idea de la Belleza y de la unidad que haría coincidir el sujeto con el objeto. Ella es la felicidad que tuvo Epimeteo en el pasado, algo para siempre perdido. Solo existe en un tiempo prehistórico. Su memoria, y el amor que todavía siente Epimeteo por ella, anticipa algo del estado mesiánico. Pandora es tan solo un recuerdo, un Paraíso perdido cuya vuelta es deseada pero jamás lograda. “Ella representa, en tanto que encarnación de la Belleza, la imagen estética como tal”<sup>63</sup>. Apunta más allá del concepto y de la filosofía, al advenimiento de la redención final: “Goethe conceptualiza en *Pandora* lo utópico en la constelación de la esperanza y el amor”<sup>64</sup>. En cuarto y último lugar, en relación con este componente utópico, Tiedemann toma en consideración que Pandora no sea un personaje más del drama, y en consecuencia realmente no pueda darse nunca su regreso. Ella es “símbolo del arte mismo”, y “mito del paraíso recuperado”<sup>65</sup>, pero no puede nunca realizarse como tal, sino que debe quedarse meramente como la imagen de algo que sería posible y que confrontaría lo real, de la libertad contra la necesidad, la reparación ilusoria y siempre incierta de las catástrofes de la historia. Y cita una

<sup>60</sup> *Ibidem*, pp. 116-117.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 134.

referencia de Adorno a Pandora: “Adorno llama a esta imagen de la utopía «la precipitación, el impulso a las alturas más extremas, como Pandora»”<sup>66</sup>.

### ***Pandora y la imposibilidad de la reconciliación***

Pero volvamos a lo que escribió Adorno sobre la escena final de *Fausto* en relación con esa posible conexión entre Goethe y Hegel que vimos anteriormente sobre la Idea. Adorno pone de relieve la aspiración a la transcendencia o infinitud a partir de la experiencia de lo limitado y finito. Y escribe que “lo limitado como condición de la grandeza” tiene un “aspecto social: lo burgués como mediación de lo absoluto”<sup>67</sup>. Así destaca, en el *Fausto*, la expresión –escrita por Goethe entre comillas– “A quien siempre se esfuerza afanosamente, / a ese podemos salvar”<sup>68</sup>, el ascetismo del burgués. Inmediatamente después Adorno también subraya otra frase de Goethe “Si en él el amor ha de hecho / participado desde las alturas, / sale a su encuentro el cortejo beatífico / con bienvenida cordial”<sup>69</sup>. El burgués es mediación de lo absoluto, en efecto, pero con un matiz importante, a saber, que “en el cielo no se cuenta el número de noches de amor”<sup>70</sup>. El mundo, nuestro mundo, es burgués (el mundo en que todo se puede computar abstractamente, el del cálculo y el beneficio), pero el punto de vista desde el cual Goethe escribe no es burgués, pues lo hace desde la perspectiva de un amor no computable ni intercambiable. Y aquí reside la “humanidad” (“*Humanität*”) de la escritura de Goethe (y también de Hegel): la de apuntar a un “mundo más allá del intercambio [que] sería al mismo tiempo aquel en el que ninguno de los participantes en el intercambio recibiría más que lo suyo”<sup>71</sup>. La Idea hegeliana implícita en Goethe es la mediación burguesa, pero también y simultáneamente un dejar estar a lo “no idéntico”<sup>72</sup> vía el amor, es decir, por medio de las noches de amor no computables.

El texto de Adorno concluye con unas reflexiones sobre *Fausto* como figura que a estas alturas de la obra ya no es el que era anteriormente en la pieza, sino alguien que ha devenido no idéntico a sí mismo. “¿No es por tanto Fausto redimido porque ya no es en absoluto quien suscribió el pacto?; ¿no reside la moraleja de esta obra maestra entre las maestras en lo poco idéntico que el hombre es consigo mismo, en lo liviano y exiguo que eso «inmortal» que se sustrae como si nada fuera?”<sup>73</sup> Fausto ya ni siquiera recuerda al anterior Fausto ni los horrores por los que tuvo que atravesar. Lo único que queda en la memoria es Gretchen, la incomparable. Adorno escribe vertiginosamente: la coloca como una *Mater gloriosa*, una madre; y acto seguido, sin embargo, se desdice afirmando que también ese sentimiento de estar protegido (por una madre) se ha esfumado en la pieza.

Ahora retornamos a *Pandora*, y buscamos inspiración en la “infracción” y “violencia de la lógica” captadas por Adorno en la escena final de *Fausto*, para comprobar si

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 137, *apud.* T. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, I/1: Beethoven, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 55.

<sup>67</sup> T. Adorno, *op. cit.*, p. 130.

<sup>68</sup> J. W. Goethe, *Fausto*, versos 11936-7, p. 349.

<sup>69</sup> *Ibidem*, versos 11938-41, p. 349.

<sup>70</sup> T. Adorno, *op. cit.*, p. 131.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 134.

también se dan en el “*Festspiel*”. Se trataría de ver si en *Pandora* hay algo de esa Idea tematizada como lo no idéntico, eso que “se sustrae como si nada fuera”, el retorno de lo olvidado. También se trataría de ver si *Pandora* tiene solo el estatus de una alegoría, o si, como sugiere Tiedemann, también se declina en ella algo de lo simbólico. Pandora está por todas partes, se habla de ella sin parar, pero no está. Y lo llamativo es que esta presencia y ausencia tuyas no constituyen una serie de apariciones y desapariciones episódicas de ida y vuelta, como serían, por ejemplo, las de la protagonista del relato de Goethe *La nueva Melusina*, inserto en *Los años de peregrinación de Wilhelm Meister*. La presencia y la ausencia de Pandora coexisten. El ser de Pandora, en efecto, infringe la lógica. Ella es quien hace que la pieza no sea solo una expresión de neoplatonismo, como había avanzado Cassirer. Tampoco se puede decir que *Pandora* sea tan solo signo de la esperanza, a lo Bloch. Ni la propuesta de Gadamer, a saber, *Pandora* como respuesta a la cuestión del destino humano en tanto que aspiración al ideal estético, parece ser la última palabra sobre *Pandora*. Lo mismo se podría afirmar de la lectura de Wellbery, el hegelianismo de Goethe, articulador del concepto moderno de libertad. Todas estas interpretaciones no captan que Pandora da nombre precisamente a la inconsistencia del saber filosófico, de *todo* saber filosófico.

Sabemos que Pandora es la mujer de Epimeteo, que un día desapareció, y que está por fuera de la pieza, pero al mismo se la siente por todas partes. Pandora es rechazada por un titán (Prometeo) y amada por otro (Epimeteo). Epimeteo coloca a Pandora como objeto deseado e imposible, y asimismo (como hace un poco Adorno con Gretchen al final de su texto) como madre. En efecto, Pandora es madre, pero la maternidad ya no le ata. ¿Por qué se marchó? ¿Por qué no aparece? Tomar en serio estas preguntas es ir más allá de Pandora como objeto anhelado por Epimeteo, es pensarla desde otra perspectiva que no sea la de Epimeteo, es decir, desde un punto de vista que no sea tan solo el del amor cortés, el cual siempre está lanzado hacia el pasado o hacia el futuro.

La pieza no explica el motivo de que Pandora no esté, pero lo más fundamental –y sobre lo que nadie ha escrito– es que nadie se lo pregunta. Ella participa de las propiedades (la célebre caja), pero tampoco llegamos a saber si los bienes le siguen interesando o no. Solo sabemos de ella por lo que nos cuentan, pero algo en ella queda por fuera de todos esos dichos. De hecho, cuando se refieren a Pandora solo hablan de sí mismos.

Para concluir, quizás, tendríamos que tomar muy serio el hecho de que Goethe no pudiera terminar la pieza. Se dice que fue por un conflicto entre los editores de *Prometheus*, la revista donde se iba a publicar. Para mí, fue más bien la prueba de que una dificultad insalvable que se le cruzó por el camino, la imposibilidad de darle forma a la reconciliación. Posiblemente quiso escribir una alegoría que reuniese y diese fin a las oposiciones que atraviesan la pieza, pero sin quererlo él mismo, al dejarla inacabada, lo que hizo fue que su texto se convirtiese en simbólico<sup>74</sup>. ¿Y cómo? poniendo a Pandora –una mujer– entre el “centro y ausencia”<sup>75</sup> de la pieza, deslizándola irremediamente hacia lo infinito.

<sup>74</sup> B. Machosky explica la diferencia entre símbolo y alegoría en Goethe en “Reconsidering Allegory and Symbol: Benjamin and Goethe”, en *Structures of Appearing: Allegory and the Work of Literature*, Fordham, Fordham University Press, 2012, pp. 155-180.

<sup>75</sup> Empleo el título del libro de M. Bassols, *Lo femenino, entre centro y ausencia*, Buenos Aires, Grama, 2004. Es una expresión que Lacan a su vez toma de un poema de Henri Michaux.