

Traducción de
ANDREA MORALES VIDAL

SO-1 (19)

43 copias

TODO LO SOLIDO SE
DESVANECE EN EL AIRE.
La experiencia de la modernidad

por

MARSHALL BERMAN





siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.
CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

*A la memoria de
Marc Joseph Berman
1975-1980*

portada de maría luisa martínez passarge

primera edición en español, 1988
© siglo xxi de españa editores, s.a.
duodécima edición en español, 2000
© siglo xxi editores, s.a. de c.v.
isbn 968-23-1509-3

primera edición en inglés, 1982
© simon & schuster, nueva york
© marshall berman
título original: *all that is solid melts into air:
the experience of modernity*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en México/printed and made in Mexico

talmente modernos es ser antimodernos: desde los tiempos de Marx y Dostoievski hasta los nuestros, ha sido imposible captar y abarcar las potencialidades del mundo moderno sin aborrecer y luchar contra algunas de sus realidades más palpables. No hay que asombrarse entonces de que, como dijera el gran modernista y antimodernista Kierkegaard, la seriedad moderna más profunda debe expresarse a través de la ironía. La ironía moderna ha animado muchas grandes obras del arte y el pensamiento a lo largo del siglo pasado y al mismo tiempo penetra en la vida cotidiana de millones de personas corrientes. Este libro pretende reunir esas obras y esas personas, devolver la riqueza espiritual de la cultura modernista a los hombres y mujeres modernos de la calle, mostrar en qué forma, para todos nosotros, el modernismo es realismo. Esto no resolverá las contradicciones que impregnan la vida moderna; pero debería ayudarnos a comprenderlas, de manera que podamos ser claros y honrados al hacer frente y ajustar las cuentas y superar a las fuerzas que nos hacen ser lo que somos.

Poco después de terminar este libro, mi querido hijo Marc, de cinco años, me fue arrebatado. A él dedico *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Su vida y su muerte acercan al hogar muchos de los temas e ideas del libro: la idea de que los que están más felices en el hogar, como él lo estaba, en el mundo moderno pueden ser los más vulnerables a los demonios que lo rondan; la idea de que la rutina cotidiana de los parques y las bicicletas, de las compras, las comidas y las limpiezas, de los abrazos y besos habituales, puede ser no sólo infinitamente gozosa y bella sino también infinitamente precaria y frágil; que mantener esta vida puede costar luchas desesperadas y heroicas, y que a veces perdemos. Ivan Karamazov dice que, más que cualquier otra cosa, la muerte de un niño lo hace querer devolver su billete al universo. Pero no lo devuelve. Sigue luchando y amando; sigue adelante.

Nueva York, enero de 1981

INTRODUCCION. LA MODERNIDAD: AYER, HOY Y MAÑANA

Hay una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la «modernidad». Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, «todo lo sólido se desvanece en el aire».

Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras, y tal vez las únicas, que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos de un Paraíso Perdido premoderno. Sin embargo, la realidad es que un número considerable y creciente de personas han pasado por ella durante cerca de quinientos años. Aunque probablemente la mayoría de estas personas han experimentado la modernidad como una amenaza radical a su historia y sus tradiciones, en el curso de cinco siglos ésta ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias. Deseo explorar y trazar el mapa de estas tradiciones, comprender las formas en que pueden nutrir y enriquecer nuestra propia modernidad, y las formas en que podrían oscurecer o empobrecer nuestro sentido de lo que es la modernidad y de lo que puede ser.

La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas

fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas, que han cambiado nuestras imágenes del universo y nuestro lugar en él; la industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases; las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolas a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico; los sistemas de comunicación de masas, de desarrollo dinámico, que envuelven y unen a las sociedades y pueblos más diversos, los Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante. En el siglo XX, los procesos sociales que dan origen a esta vorágine, manteniéndola en un estado de perpetuo devenir, han recibido el nombre de «modernización». Estos procesos de la historia mundial han nutrido una asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya. A lo largo del siglo pasado, estos valores y visiones llegaron a ser agrupados bajo el nombre de «modernismo». Este libro es un estudio de la dialéctica entre modernización y modernismo.

Con la esperanza de aprehender algo tan amplio como la historia de la modernidad, la he dividido en tres fases. En la primera fase, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas. Nuestra segunda fase comienza con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucio-

naria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo. En el siglo XX, nuestra fase tercera y final, el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otra parte, a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad.

Si en la primera fase de la modernidad hay una voz moderna arquetípica, antes de las revoluciones francesa y americana, ésta es la de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau es el primero en utilizar la palabra *moderniste* en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX; y es la fuente de algunas de nuestras tradiciones modernas más vitales, desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa. Rousseau fue, como todo el mundo sabe, un hombre de profundos conflictos. Gran parte de su angustia emana de las peculiaridades de su propia vida en tensión, pero algo de ella se deriva de su aguda sensibilidad hacia las condiciones sociales que estaban empezando a configurar las vidas de millones de personas. Rousseau asombró a sus contemporáneos al proclamar que la sociedad europea estaba «al borde del abismo», en vísperas de los alzamientos revolucionarios más explosivos. Experimentaba la vida cotidiana en esa sociedad —especialmente en París, su capital— como un torbellino, *le tourbillon social*¹. ¿Cómo iba el individuo a moverse y vivir en el torbellino?

¹ *Emile, ou de l'éducation*, 1762, en la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de las *Oeuvres complètes* de Rousseau (París, Gallimard, 1959 ss.) volumen IV. Para la idea de Rousseau del *tourbillon social* y de cómo sobrevivir en él, véase el libro IV, p. 551. Sobre el carácter voluble de la sociedad europea y los futuros levantamientos revolucionarios, *Emile*, I, p. 252; III, p. 468; IV, pp. 507-508.

En la novela romántica de Rousseau *La nueva Eloísa*, su joven héroe, Saint-Preux, realiza un movimiento exploratorio —movimiento arquetípico de millones de jóvenes en los siglos venideros— del campo a la ciudad. Escribe a su amada, Julie, desde las profundidades del *tourbillon social*, tratando de transmitirle su asombro y su miedo. Saint-Preux experimenta la vida metropolitana como «un choque perpetuo de grupos y cábalas, un flujo y reflujo continuo de prejuicios y opiniones en conflicto [...] Todos entran constantemente en contradicción consigo mismos» y «todo es absurdo, pero nada es chocante, porque todos están acostumbrados a todo». Es un mundo en el que «lo bueno, lo malo, lo hermoso, lo feo, la verdad, la virtud, sólo tiene una existencia local y limitada». Se presenta una multitud de nuevas experiencias, pero el que quiera gozarlas «debe ser más acomodaticio que Alcibíades, estar dispuesto a cambiar sus principios con su público, a ajustar su espíritu a cada paso». Al cabo de unos pocos meses en este ambiente,

estoy comenzando a sentir la embriaguez en que te sumerge esta vida agitada y tumultuosa. La multitud de objetos que pasan ante mis ojos, me causa vértigo. De todas las cosas que me impresionan, no hay ninguna que cautive mi corazón, aunque todas juntas perturben mis sentidos, haciéndome olvidar quién soy y a quién pertenezco.»

Reafirma su compromiso con su primer amor; sin embargo, como él mismo dice, teme que «no sepa un día que voy a amar al siguiente». Anhela desesperadamente algo sólido a lo que asirse, pero «sólo veo fantasmas que hieren mi vista, pero desaparecen en cuanto trato de atraparlos»². Esta atmósfera —de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma— es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna.

Si avanzamos unos cien años y tratamos de identificar los ritmos y tonos distintivos de la modernidad del siglo XIX, lo primero que advertimos es el nuevo paisaje sumamente desarrollado, diferenciado y dinámico en el que tiene lugar la experiencia moderna. Es un pai-

² *Julie, ou la nouvelle Héloïse*, 1761, segunda parte, cartas 14 y 17. En *Oeuvres complètes*, volumen II, pp. 231-236, 255-256. En *The politics of authenticity*, Atheneum, 1970, especialmente pp. 113-119, 163, 177, he examinado estos cuadros y temas de Rousseau desde un punto de vista ligeramente diferente.

saje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana, frecuentemente con consecuencias humanas pavorosas; de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez más fuertes; de movimientos sociales de masas que luchan contra esta modernización desde arriba con sus propias formas de modernización desde abajo; de un mercado mundial siempre en expansión que lo abarca todo, capaz del crecimiento más espectacular, capaz de un despilfarro y una devastación espantosos, capaz de todo salvo de ofrecer solidez y estabilidad. Todos los grandes modernistas del siglo XIX atacan apasionadamente este entorno, tratando de destruirlo o hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades, afirmativos incluso en sus negaciones radicales, juguetones e irónicos incluso en sus momentos de mayor seriedad y profundidad.

Podemos hacernos una idea de la complejidad y riqueza del modernismo del siglo XIX y de las unidades que le instilan su diversidad, si escuchamos brevemente dos de sus voces más distintivas: Nietzsche, que es generalmente considerado como una de las fuentes primarias de muchos de los modernismos de nuestros tiempos, y Marx, que no es normalmente asociado a ninguna clase de modernismo.

He aquí a Marx, hablando en un inglés incorrecto, pero poderoso en 1856³. «Las llamadas revoluciones de 1848 no fueron más que pequeños hechos episódicos», comienza, «ligeras fracturas y fisuras en la dura corteza de la sociedad europea. Bastaron, sin embargo, para poner de manifiesto el abismo que se extendía por debajo. Demostraron que bajo esa superficie, tan sólida en apariencia, existían verdaderos océanos, que sólo necesitaban ponerse en movimiento para hacer saltar en pedazos continentes enteros de duros peñascos». Las clases dominantes de la reaccionaria década de 1850 dijeron al mundo que todo volvía a ser sólido; pero no está claro que ellas mis-

³ «Speech at the anniversary of the *People's Paper*», en Robert C. Tucker, comp., *The Marx-Engels reader*, 2.ª ed., Norton, 1978, pp. 577-578. [«Discurso pronunciado en la fiesta de aniversario del *People's War*» en K. Marx y F. Engels *Obras escogidas* (en adelante OE), 2 vols., Madrid, Akal, 1975, vol. I, pp. 368-369]. En adelante este volumen será citado como MER.

mas se lo creyeran. De hecho, dice Marx, «la atmósfera en la que vivimos ejerce sobre cada uno de nosotros una presión de 20 000 libras [pero] ¿acaso la sentimos?» Uno de los objetivos más urgentes de Marx es hacer que la gente «la sienta»; ésta es la razón por la que sus ideas están expresadas en imágenes tan intensas y extravagantes —abismos, terremotos, erupciones volcánicas, aplastante fuerza de gravedad—, imágenes que seguirán resonando en el arte y el pensamiento modernista de nuestro siglo. Marx continúa: «Nos hallamos en presencia de un gran hecho característico del siglo XIX, que ningún partido se atreverá a negar». El hecho fundamental de la vida moderna, tal como Marx la experimenta, es que ésta es radicalmente contradictoria en su base:

Por un lado han despertado a la vida unas fuerzas industriales y científicas de cuya existencia no hubiese podido sospechar siquiera ninguna de las épocas históricas precedentes. Por otro lado, existen unos síntomas de decadencia que superan en mucho a los horrores que registra la historia de los últimos tiempos del Imperio Romano.

Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano, provocan el hambre y el agotamiento del trabajador. Las fuentes de riqueza recién descubiertas se convierten, por arte de un extraño maleficio, en fuentes de privaciones. Los triunfos del arte parecen adquiridos al precio de cualidades morales. El dominio del hombre sobre la naturaleza es cada vez mayor; pero, al mismo tiempo, el hombre se convierte en esclavo de otros hombres o de su propia infamia. Hasta la pura luz de la ciencia parece no poder brillar más que sobre el fondo tenebroso de la ignorancia. Todos nuestros inventos y progresos parecen dotar de vida intelectual a las fuerzas materiales, mientras que reducen a la vida humana al nivel de una fuerza material bruta.

Estas miserias y misterios llenan de desesperación a muchos modernos. Algunos quisieran «deshacerse de los progresos modernos de la técnica con tal de verse libres de los conflictos actuales»; otros tratarán de equilibrar los progresos en la industria con una regresión neofeudal o neoabsolutista en la política. Sin embargo, Marx proclama una fe paradigmáticamente modernista: «Por lo que a nosotros se refiere, no nos engañamos respecto a la naturaleza de ese espíritu maligno que se manifiesta en las contradicciones que acabamos de señalar. Sabemos que para hacer trabajar bien a las nuevas fuerzas de la sociedad se necesita únicamente que éstas pasen a manos de hom-

bres nuevos, y que tales hombres nuevos son los obreros. Estos son igualmente un invento de la época moderna, como las propias máquinas». Por lo tanto una clase de «hombres nuevos», hombres totalmente modernos, será capaz de resolver las contradicciones de la modernidad, de superar las presiones aplastantes, los terremotos, los hechizos sobrenaturales, los abismos personales y sociales, en medio de los cuales están obligados a vivir los hombres y mujeres modernos. Habiendo dicho esto, Marx se vuelve de pronto jugueteón y relaciona su visión del futuro con el pasado, con el folklore inglés, con Shakespeare: «En todas las manifestaciones que provocan el desconcierto de la burguesía, de la aristocracia y de los pobres profetas de la regresión, reconocemos a nuestro buen amigo Robin Goodfellow, al viejo topo que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución».

Los escritos de Marx son famosos por sus finales. Pero si lo vemos como un modernista, advertiremos el movimiento dialéctico subyacente que anima su pensamiento, movimiento sin fin que fluye a contracorriente de sus propios conceptos y deseos. Así, en el *Manifiesto comunista*, vemos que el dinamismo revolucionario que derrocará a la moderna burguesía nace de los impulsos y necesidades más profundos de esos burgueses:

La burguesía no puede existir sino a condición de revolucionar incesantemente los instrumentos de producción y, por consiguiente, las relaciones de producción, y con ello todas las relaciones sociales [...] Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores.

Probablemente sea ésta la visión definitiva del entorno moderno, ese entorno que ha dado origen a una plétora asombrosa de movimientos modernistas, desde los tiempos de Marx hasta los nuestros. La visión se desarrolla:

Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas⁴.

⁴ *MER*, pp. 475-476. He variado ligeramente la traducción clásica, hecha por Samuel Moore en 1888. [*OE*, vol. 1, p. 25; traducción corregida.]

Así, el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve irónicamente contra su fuerza motriz fundamental, la burguesía. Pero puede que no se detenga allí: después de todo, todos los movimientos modernos se ven atrapados en este ambiente, incluyendo el del propio Marx. Supongamos, como Marx supone, que las formas burguesas se descomponen y que un movimiento comunista alcanza el poder: ¿qué impedirá a esta nueva forma social compartir la suerte de sus antecesores y desvanecerse en el aire moderno? Marx comprendió esta cuestión y sugirió algunas respuestas que revisaremos más adelante. Pero una de las virtudes distintivas del modernismo es la de dejar que el eco de las interrogaciones permanezca en el aire mucho después de que los propios interrogadores, y sus respuestas, hayan abandonado la escena.

Si avanzamos un cuarto de siglo, hasta Nietzsche en la década de 1880, nos encontramos con prejuicios, lealtades y esperanzas muy diferentes, pero con una voz y un sentimiento de la vida moderna sorprendentemente similares. Para Nietzsche, como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas; así los ideales cristianos de la integridad del alma y el deseo de verdad habían llegado a destruir el propio cristianismo. El resultado eran los sucesos traumáticos que Nietzsche llamó «la muerte de Dios» y el «advenimiento del nihilismo». La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una notable abundancia de posibilidades. Aquí, en *Más allá del bien y del mal*, de Nietzsche (1882), encontramos, como encontrábamos en Marx, un mundo en el que todo está preñado de su contrario⁵:

En estos puntos cruciales de la historia aparecen —yuxtapuestos y a menudo entrelazados— una especie de tempo tropical rivalizando en desarrollo, magnífico, múltiple, de fuerza y crecimiento similares al de la junga, y una enorme destrucción y autodestrucción, debida a los egoísmos violentamente enfrentados, que explotan y se combaten en busca del sol y la luz, incapaces de encontrar algún límite, algún control, alguna consideración dentro de la moralidad de que disponen... Nada más que nuevos «porqués», no más fórmulas comunales; una nueva fidelidad al malentendido y a la falta de respeto mutuo; decadencia, vicio y los deseos más elevados terriblemente ligados unos con otros, el genio de la raza fluyendo sobre la cornucopia del bien y del mal; una simultaneidad fatal de primavera y otoño... Nuevamente hay pe-

⁵ Los pasajes citados están tomados de las secciones 262, 223 y 224. La traducción es de Marianne Cowan (1955; Gateway, 1967), pp. 210-211, 146-150.

ligro, la madre de la moralidad —un gran peligro— pero esta vez trasladado a lo individual, a lo más cercano y más querido, a la calle, a nuestro propio hijo, nuestro propio corazón, nuestros más internos y secretos reductos del deseo y la voluntad.

En tiempos como éstos, «el individuo se atreve a individualizarse». Por el contrario, este valiente individuo «necesita un conjunto de leyes propias, necesita de sus propias habilidades y astucias para su auto-conservación, auto-elevación, auto-despertar, auto-liberación». Las posibilidades son a la vez gloriosas y ominosas. «Ahora nuestros instintos pueden desbocarse en todas las direcciones posibles; nosotros mismos somos una especie de caos.» El sentido de sí mismo y de la historia del hombre moderno «se convierte realmente en un instinto para todo, un gusto por probarlo todo». En este punto se abren muchos caminos. ¿Cómo encontrarán los hombres y las mujeres modernos los recursos para hacer frente a su «todo»? Nietzsche apunta que hay muchos «Little Jack Horners» por todas partes, cuya solución al caos de la vida moderna es intentar no vivir en absoluto: para ellos «ser mediocres es la única moralidad que tiene sentido».

Otro tipo de moderno se dedica a parodiar el pasado: «Necesita de la historia porque es el armario en que se guardan todos los trajes. Advierte que ninguno le va completamente bien» —ni el primitivo, ni el clásico, ni el medieval, ni el oriental—, «así que sigue probándose unos y otros», incapaz de aceptar el hecho de que un hombre moderno «nunca puede verse verdaderamente bien vestido», porque no hay ningún rol social en los tiempos modernos en que se pueda calzar perfectamente. La postura de Nietzsche hacia los peligros de la modernidad es aceptarlos con alegría: «Nosotros los modernos, los semi-bárbaros. Sólo estamos en medio de nuestra bienaventuranza cuando el peligro es mayor. El único estímulo que nos halaga es lo infinito, lo inconmensurable». Y sin embargo Nietzsche no está dispuesto a vivir para siempre en medio de este peligro. Tan ardiientemente como Marx, afirma su fe en una nueva clase de hombre —«el hombre de mañana y pasado mañana»— quien, «en oposición a su hoy», tendrá el valor y la imaginación para «crear nuevos valores» necesarios para que los hombres y las mujeres modernas se abran camino a través de los peligrosos infinitos en que viven.

Lo distintivo y notable de la voz que comparten Marx y Nietzsche no es solamente su ritmo frenético, su energía vibrante, su riqueza

za imaginativa, sino también sus cambios rápidos y drásticos de tono e inflexión, su disposición a volverse contra sí misma, a cuestionarse y negar todo lo que se ha dicho, a transformarse en una amplia gama de voces armónicas o disonantes y a estirarse, más allá de sus capacidades, hasta una gama infinitamente más amplia, a expresar y captar un mundo en el que todo está preñado de su contrario y «todo lo sólido se desvanece en el aire». En esta voz resuena, al mismo tiempo, el autodescubrimiento y la burla de sí mismo, la autocomplacencia y la duda de sí mismo. Es una voz que conoce el dolor y el miedo, pero que cree en su capacidad de salir adelante. Los graves peligros están en todas partes, y pueden atacar en cualquier momento, pero ni siquiera las heridas más profundas pueden detener que esta energía fluya y se desborde. Es irónico y contradictorio, polifónico y dialéctico, denunciar la vida moderna en nombre de los valores que la propia modernidad ha creado, esperar —a menudo contra toda esperanza— que las modernidades de mañana y pasado mañana curarán las heridas que destrozan a los hombres y las mujeres de hoy. Todos los grandes modernistas del siglo XIX —espíritus tan diversos como Marx y Kierkegaard, Whitman e Ibsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoievski y muchos más— hablan en este ritmo y en esta tonalidad.

¿Qué ha sido del modernismo del siglo XIX en el siglo XX? En algunos aspectos ha madurado y crecido por encima de las esperanzas más desenfundadas. En la pintura y la escultura, la poesía y la novela, el teatro y la danza, en la arquitectura y el diseño, en toda una gama de medios electrónicos y en un amplio espectro de disciplinas científicas que ni siquiera existían hace un siglo, nuestro siglo ha producido una sorprendente cantidad de obras e ideas de la más alta calidad. Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida porque sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo. La brillantez y la profundidad del modernismo vivo —vivo en la obra de Grass, García Márquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, Di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston y tantos otros que nos rodean— nos ofrecen mucho de qué enorgullecernos, en un mundo en que hay tanto de qué avergonzarse y de qué temer. Y sin embargo, me parece, no sabemos cómo utilizar nuestro modernismo; hemos perdido o roto la conexión entre nuestra cultura y nuestros vi-

das. Jackson Pollock imaginaba sus cuadros chorreantes como selvas en que los espectadores podían perderse (y desde luego encontrarse); pero en gran medida hemos perdido el arte de introducirnos en el cuadro, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestro tiempo. Nuestro siglo ha engendrado un arte moderno espectacular; pero parece que hemos olvidado cómo captar la vida moderna de la que emana este arte. El pensamiento moderno, desde Marx y Nietzsche, ha crecido y se ha desarrollado en muchos aspectos; no obstante nuestro pensamiento acerca de la modernidad parece haber llegado a un punto de estancamiento y regresión.

Si prestamos atención a los pensadores y escritores de la modernidad del siglo XX y los comparamos con los de hace un siglo, encontramos que la perspectiva se ha achatado radicalmente y que el campo imaginativo se ha reducido. Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos. Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos. Las visiones abiertas de la vida moderna han sido suplantadas por visiones cerradas; el esto y aquello por el esto o aquello.

Las polarizaciones fundamentales tienen lugar al comienzo mismo de nuestro siglo. He aquí a los futuristas italianos, partidarios apasionados de la modernidad en los años que precedieron a la primera guerra mundial: «Compañeros, os decimos ahora que el triunfante progreso de la ciencia hace que los cambios en la humanidad sean inevitables, cambios que están abriendo un abismo entre los dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el esplendor radiante de nuestro futuro»⁶. Aquí no hay ambigüedades: «tradición» —todas las tradiciones del mundo en el mismo saco— es igual a dócil esclavitud, y modernidad es igual a libertad.

⁶ «Manifiesto of the futurist painters, 1910», de Umberto Boccioni et al. traducido por Robert Brain, en Umberto Apollonio, comp., *Futurist manifestos*, Viking, 1973, p. 25.

«¡Levantad vuestras piquetas, vuestras hachas y martillos, y destruid, destruid sin piedad las ciudades venerables! ¡Adelante! ¡Quemad los estantes de las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para que inunden los museos! [...] ¡Que vengan los alegres incendiarios de dedos tiznados! ¡Ya están aquí! ¡Ya están aquí!» Marx y Nietzsche también podrían regocijarse por la destrucción moderna de las estructuras tradicionales; pero ellos conocían el coste humano del progreso y sabían que la modernidad tendría que recorrer un largo camino antes de que pudieran cicatrizar sus heridas.

Cantaremos a las grandes multitudes excitadas por el trabajo, el placer y el motín; cantaremos las mareas polifónicas y multicolores de la revolución en las capitales modernas; cantaremos el fervor nocturno de los arsenales y los astilleros brillando bajo violentas lunas eléctricas; codiciosas estaciones de ferrocarril que devoran serpientes emplumadas de humo; fábricas que cuelgan de las nubes con las serpenteantes líneas de su humo; puentes que montan a horcajadas sobre los ríos, como gimnastas gigantes, brillando al sol con su resplandor de cuchillos; aventurados barcos de vapor... locomotoras de entrañas profundas... y la luz lustrosa de los aeroplanos [...] ⁷.

Setenta años más tarde, la verba y el entusiasmo juvenil de los futuristas todavía puede conmovernos junto con su deseo de fundir sus energías con la tecnología moderna y crear el mundo de nuevo. Pero ¡es tanto lo que queda fuera de este mundo nuevo! Podemos verlo incluso en esa maravillosa metáfora: «las mareas polifónicas y multicolores de la revolución». La capacidad de experimentar los trastornos políticos de manera estética (musical, pictórica) es una expansión real de la sensibilidad humana. Pero, en cambio, ¿qué pasa con todos los que son barridos por estas mareas? Su experiencia no se ve por ninguna parte en el cuadro futurista. Parece ser que algunos tipos muy importantes de sentimientos humanos mueren cuando nacen las máquinas. De hecho, en los escritos futuristas posteriores «buscamos la creación de un tipo no-humano para quien se hayan abolido los sufrimientos morales, la bondad de corazón, el afecto y el amor, esos venenos corrosivos de la energía vital, interruptores de nuestra poderosa electricidad corporal» ⁸. De acuerdo con esto, los

⁷ F. T. Marinetti, «The founding and manifesto of futurism, 1909», traducido por R. W. Flint, en *Futurist manifestos*, p. 22.

⁸ Marinetti, «Multiplied man and the reign of the machine», en *War, the world's only hygiene, 1911-1915*, en R. W. Flint, compilador y traductor, *Marinetti, selected*

jóvenes futuristas se lanzaron ardientemente a lo que llamaban «la guerra, la única higiene del mundo», en 1914. En el plazo de dos años, sus dos espíritus más creativos —el pintor-escultor Umberto Boccioni y el arquitecto Antonio Sant'Elia— resultarían muertos por las máquinas que adoraban. El resto sobrevivió para convertirse en peones culturales de Mussolini, pulverizados por la mano negra del futuro.

Los futuristas llevaron la glorificación de la tecnología moderna a un extremo grotesco y autodestructivo que aseguró que sus extravagancias no se repitieran jamás. Pero su romance acrílico con las máquinas, unido a su total alejamiento de la gente, se reencarnaría en formas menos fantásticas, pero de vida más larga. Después de la primera guerra mundial, encontramos este nuevo tipo de modernismo en las formas refinadas de la «estética de la máquina», las pastorales tecnocráticas del Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el *Ballet mécanique*. Volvemos a encontrarlo después de una nueva guerra mundial, en las rapsodias espaciadas de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en *Future shock*, de Alvin Toffler. Aquí, en *Understanding media*, de McLuhan, publicado en 1964,

Resumiendo, el ordenador promete, mediante la tecnología, una condición pentecostal de unidad y comprensión universales. El siguiente paso lógico parecería ser [...] la superación de los lenguajes en aras de una conciencia cósmica general [...] La condición de «ingravidez» que a decir de los biólogos promete la inmortalidad física, tal vez sea paralela a la condición de mudez que podría conferir una perpetuidad de paz y armonía colectivas ⁹.

Este modernismo está subyacente en los modelos de modernización que los científicos sociales norteamericanos de la posguerra —cuyo trabajo a menudo estuvo amparado por generosas subvenciones del gobierno y de diversas fundaciones— desarrollaron para exportar al Tercer Mundo. He aquí, por ejemplo, el himno a la fábrica moderna del psicólogo social Alex Inkeles:

Una fábrica guiada por una política de gestión y de personal moderna dará

writings, Farrar, Straus y Giroux, 1972, pp. 90-91. Para un tratamiento ingenioso (aunque partidista) del futurismo dentro del contexto de la evolución de la modernidad, véase Reyner Banham, *Theory and design in the first machine age*, Praeger, 1967, pp. 99-137.

⁹ *Understanding media: the extensions of man*, McGraw-Hill, 1965, p. 80.

a sus trabajadores un ejemplo de conducta racional, equilibrio emocional, comunicación abierta y respeto a las opiniones, los sentimientos y la dignidad del trabajador, que puede ser un ejemplo poderoso de las prácticas y los principios de la vida moderna¹⁰.

Los futuristas deplorarían la escasa intensidad de esta prosa, pero seguramente estarían encantados con la visión de la fábrica como un ser humano ejemplar que los hombres y mujeres deberían tomar como modelo para su vida. El ensayo de Inkeles se titula «The modernization of man» y tiene por objetivo mostrar la importancia del deseo y la iniciativa humanos en la vida moderna. Pero su problema, y el problema de todos los modernismos de la tradición futurista, es que, con unas máquinas resplandecientes y unos sistemas mecánicos que desempeñan todos los papeles principales —de igual modo que en la cita anterior el sujeto es la fábrica—, al hombre moderno le queda muy poco que hacer que no sea enchufar las máquinas.

Si nos trasladamos al polo opuesto del pensamiento del siglo XX, que dice un rotundo «¡no!» a la vida moderna, encontramos una visión sorprendentemente similar de lo que es la vida. En el clímax de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber, escrita en 1904, todo el «poderoso cosmos del orden económico moderno» es visto como una «jaula de hierro». Este orden inexorable, capitalista, legalista y burocrático, «determina las vidas de todos los individuos nacidos dentro del mecanismo [...] con una fuerza irresistible». Está destinado a «determinar el destino del hombre hasta que se quemé la última tonelada de carbón fósil». Ahora bien, Marx y Nietzsche —y Tocqueville y Carlyle y Mill y Kierkegaard y todos

¹⁰ «The modernization of man», en Myron Weiner, comp., *Modernization: the dynamics of growth*, Basic Books, 1966, p. 149. Esta compilación da una buena idea del paradigma americano de la modernización en su punto culminante. Entre las obras principales de esta tradición se encuentran Daniel Lerner, *The passing of traditional society*, Free Press, 1958, y W. W. Rostow, *The stages of economic growth: A non-communist manifesto*, Cambridge, 1960. Para una temprana crítica radical de esta literatura, véase Michael Walzer, «The only revolution: notes on the theory of modernization», *Dissent*, 11, 1964, pp. 132-140. Pero este cuerpo teórico también suscitó muchas críticas y controversias dentro de la corriente central de las ciencias sociales occidentales. Las polémicas están incisivamente resumidas en S. N. Eisenstadt, *Tradition, change and modernity*, Wiley, 1973. Vale la pena señalar que cuando la obra de Inkeles apareció finalmente en forma de libro, como Alex Inkeles y David Smith, *Becoming modern: individual change in six developing countries*, Harvard, 1974, la imagen panglosiana de la vida moderna dio paso a perspectivas mucho más complejas.

los otros grandes críticos del siglo XIX— también comprendieron las formas en que la tecnología y la organización social modernas determinaban el destino del hombre. Pero todos creían que los individuos modernos tenían capacidad para comprender este destino y, tras haberlo comprendido, luchar contra él. De aquí que incluso en medio de un presente miserable, pudieran imaginar un futuro abierto. Los críticos de la modernidad del siglo XX carecen casi por completo de esa empatía y esa fe en los hombres y mujeres contemporáneos. Para Weber, esos contemporáneos no son nada más que «especialistas sin espíritu, sensualistas sin corazón; y esta nulidad se refleja en la ilusión de que se ha llegado a un nivel de desarrollo nunca antes alcanzado por la humanidad»¹¹. Por lo tanto la sociedad moderna no sólo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal («esta nulidad... reflejada (atrapada) en la ilusión de que se ha llegado...»), casi podríamos decir sin ser. Aquí, al igual que en las formas futuristas y tecnopastorales del modernismo, el hombre moderno como sujeto —como ser vivo capaz de respuesta, juicio y acción en y sobre el mundo— ha desaparecido. Irónicamente, los críticos del siglo XX de la «jaula de hierro» adoptan la perspectiva de los guardianes de ésta: puesto que los que se encuentran dentro de ella están desprovistos de libertad o dignidad interior, la jaula no es una prisión; simplemente ofrece, a una raza de nulidades, el vacío que necesitan y anhelan*.

¹¹ *The protestant ethic and the spirit of capitalism*, traducida al inglés por Talcott Parsons, Scribner, 1930, pp. 181-183 [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1972]. He alterado ligeramente la traducción, de acuerdo con la versión más vívida de Peter Gay en Columbia College, *Man in contemporary society*, Columbia, 1953, II, pp. 96-97. Gay, sin embargo, sustituye «jaula de hierro» por «cámaras de fuerza».

* En algunos de los ensayos posteriores de Weber se puede encontrar una perspectiva más dialéctica, como por ejemplo en «Politics as a vocation» y «Science as a vocation» (en Hans Gerth y C. Wright Mills, compiladores y traductores, *From Max Weber*, Oxford, 1946). Georg Simmel, amigo y contemporáneo de Weber, insinúa pero nunca llega a desarrollar realmente lo que probablemente sea lo más parecido a una teoría dialéctica de la modernidad del siglo XX. Véase, por ejemplo, «The conflict in modern culture», «The metropolis and mental life», «Group expansion and the development of individuality», en *Georg Simmel on individuality and social forms*, compilado por Donald Levine, Universidad de Chicago, 1971. En Simmel —y más tarde en sus jóvenes seguidores como Georg Lukács, T. W. Adorno y Walter Benjamin— la profundidad y la visión dialécticas van siempre entrelazadas, a menudo en la misma frase, con una desesperación cultural monolítica.

Weber tenía poca fe en el pueblo, pero aún menos en sus clases dirigentes, ya fueran aristocráticas o burguesas, burocráticas o revolucionarias. De ahí que su postura política, por lo menos durante los últimos años de su vida, fuera un liberalismo perpetuamente en armas. Pero cuando el distanciamiento y el desprecio weberianos hacia los hombres y mujeres modernos se separaron de la introspección crítica y del escepticismo weberianos, el resultado fue una política mucho más a la derecha que la del propio Weber. Muchos pensadores del siglo XX han visto las cosas de esta manera: esas masas pululantes que nos apretujan en las calles y en el Estado, no tienen una sensibilidad, una espiritualidad o una dignidad como la nuestra: ¿no es absurdo entonces que estos «hombres masa» (u «hombres vacíos») tengan no sólo el derecho de gobernarse, sino también, a través de sus mayorías masivas, el poder de gobernarnos? En las ideas y gestos intelectuales de Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot y Allen Tate, vemos cómo la perspectiva neoolímpica de Weber ha sido usurpada, distorsionada y magnificada por los modernos mandarines y aspirantes a aristócratas de la derecha del siglo XX.

Lo más sorprendente, y lo más inquietante, es la forma en que prosperó esta perspectiva entre algunos de los demócratas participativos de la reciente Nueva Izquierda. Pero esto es lo que sucedió, por lo menos durante un tiempo, a finales de los años sesenta, cuando el «hombre unidimensional» de Herbert Marcuse se convirtió en el paradigma dominante del pensamiento crítico. De acuerdo con este paradigma, tanto Marx como Freud están obsoletos: no sólo las luchas sociales y de clase, sino también los conflictos y contradicciones psicológicos han sido abolidos por el estado de «administración total». Las masas no tienen «yo», ni «ello», sus almas están vacías de tensión interior o dinamismo: sus ideas, necesidades y hasta sus sueños «no son suyos»; su vida interior está «totalmente administrada», programada para producir exactamente aquellos deseos que el sistema social puede satisfacer, y nada más. «Las personas se reconocen en sus mercancías; encuentran su alma en su automóvil, en su equipo de alta fidelidad, en su casa a varios niveles, en el equipamiento de su cocina»¹².

Ahora éste es un estribillo familiar del siglo XX, compartido por

¹² *One-dimensional man: studies in the ideology of advanced industrial society*, Beacon Press, 1964, p. 9 [El hombre unidimensional: estudios sobre la ideología de las sociedades industriales avanzadas, Barcelona, Seix-Barral, 1969].

quienes aman el mundo moderno y por quienes lo odian: la modernidad está constituida por sus máquinas, de las cuales los hombres y las mujeres modernos son meramente reproducciones mecánicas. Pero es una parodia de la tradición moderna del siglo XIX, en cuya órbita Marcuse pretendía moverse, la tradición crítica de Hegel y Marx. Invocar a estos pensadores al tiempo que se rechaza su visión de la historia como una actividad agitada, una contradicción dinámica, una lucha y un progreso dialécticos, es conservar de ellos poco más que sus nombres. Mientras tanto, aun cuando los jóvenes radicales de los sesenta lucharon por conseguir cambios que permitiesen a la gente que les rodeaba controlar su vida, el paradigma «unidimensional» proclamaba que no había cambio posible y que, de hecho, esa gente no estaba ni siquiera realmente viva. A partir de este punto se abrieron dos caminos. Uno fue la búsqueda de una vanguardia que estuviera totalmente «fuera» de la sociedad moderna: «El substrato de los marginales y desclasados, los explotados y perseguidos de otras razas y otros colores, los parados y los inservibles»¹³. Estos grupos, ya estuviesen en los guetos o las cárceles de Norteamérica o en el Tercer Mundo, podrían calificarse como vanguardia revolucionaria puesto que supuestamente no habían sido alcanzados por el beso de la muerte de la modernidad. Desde luego tal búsqueda está condenada a la futilidad; no hay nadie que esté o pueda estar «fuera» del mundo contemporáneo. A los radicales que, habiendo comprendido esto, tomaban sin embargo a pecho el paradigma unidimensional, les parecía que lo único que quedaba era la futilidad y la desesperación.

La atmósfera voluble de los sesenta generó un cuerpo amplio y vital de pensamiento y controversia sobre el sentido último de la modernidad. En buena parte, lo más interesante de este pensamiento giró en torno a la naturaleza del modernismo. El modernismo de los sesenta se puede dividir a grandes rasgos en tres tendencias basadas en las actitudes hacia la vida moderna en su conjunto: afirmativa, nega-

¹³ *Ibid.*, pp. 256-257. Véase mi crítica a este libro en *Partisan Review*, otoño de 1964, y la polémica entre Marcuse y yo en el número siguiente, invierno de 1965. El pensamiento de Marcuse se haría más abierto y dialéctico a finales de los sesenta, y seguiría un curso diferente a mediados de los setenta. Los hitos más notables son *An essay on liberation*, Beacon, 1969 [Un ensayo sobre la liberación, México, Mortiz, 2.ª ed. 1972], y su último libro *The aesthetic dimension*, Beacon, 1978 [La dimensión estética, Barcelona, Materiales, 1978]. No obstante, por una ironía histórica maligna, ha sido el Marcuse rígido, cerrado y «unidimensional» el que ha atraído más atención y ejercido más influencia hasta ahora.

tiva y marginada. Puede que esta división parezca burda, pero las actitudes recientes hacia la modernidad tienden de hecho a ser más simples y burdas, menos sutiles y dialécticas que las de hace un siglo.

El primero de esos modernismos, el que intenta marginarse de la vida moderna, fue proclamado con más fuerza por Roland Barthes, en literatura, y Clement Greenberg en las artes visuales. Greenberg alegaba que la única preocupación legítima del arte modernista era el arte en sí; es más, para un artista el único enfoque correcto, en cualquiera forma o género, era la naturaleza y los límites de ese género: el mensaje es el medio. Así, por ejemplo, el único tema que un pintor modernista podía permitirse era la lisura de la superficie (lienzo, etc.) en que se realiza la pintura, porque «sólo la lisura es única y exclusiva del arte»¹⁴. El modernismo se presentaba, pues, como la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido. Y eso era todo: la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna era una total falta de relación. Barthes puso esta ausencia bajo una luz positiva, incluso heroica: el escritor moderno «vuelve la espalda a la sociedad y se enfrenta al mundo de los objetos sin pasar por ninguna de las formas de la historia o la vida social»¹⁵. Y así el modernismo aparecía como un gran intento de liberar a los artistas modernos de las impurezas y vulgaridades de la vida moderna. Muchos artistas y escritores —y más aún, críticos de arte y literarios— se han mostrado agradecidos a este modernismo por establecer la autonomía y dignidad de sus vocaciones. Pero muy pocos artistas o escritores modernos han permanecido fieles mucho tiempo a este modernismo: un arte sin sentimientos personales o relaciones sociales está destinado a parecer árido y carente de vida al cabo de poco. La libertad que confiere es la libertad de un sepulcro hermosamente construido y perfectamente sellado.

Luego vino la visión del modernismo como revolución permanente y sin fin contra la totalidad de la existencia moderna: era la «tradición de derrocar la tradición» (Harold Rosenberg)¹⁶, una «cultura

¹⁴ «Modernist painting», 1961, en Gregory Battcock, comp., *The new art*, Dutton, 1966, pp. 100-110.

¹⁵ *Writing degree zero*, traducido al inglés por Annette Lavers y Colin Smith, Londres, Jonathan Cape, 1967, p. 58 [*El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973]. Asocio este libro con los años sesenta porque fue entonces cuando su impacto se dejó sentir a gran escala, tanto en Francia como en Inglaterra y Estados Unidos.

¹⁶ *The tradition of the new*, Horizon, 1959, p. 81 [*La tradición de lo nuevo*, Caracas, Monte Avila].

adversaria» (Lionel Trilling)¹⁷, una «cultura de la negación» (Renato Poggioli)¹⁸. Se decía que la obra de arte moderna «nos molesta con una absurdidad agresiva» (Leo Steinberg)¹⁹. Busca el derrocamiento violento de todos nuestros valores y se preocupa poco de la reconstrucción de los mundos que destruye. Esta imagen adquirió fuerza y credibilidad a medida que avanzaban los años sesenta y se caldeaba el clima político: hubo círculos en que el «modernismo» se convirtió en el santo y seña de todas las fuerzas en rebelión²⁰. Obviamente esto revela parte de la verdad, pero es demasiado lo que omite. Omite el gran romance de la construcción, fuerza crucial del modernismo desde Carlyle y Marx hasta Tatlin y Calder, Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, Mark di Suvero y Robert Smithson. Omite la fuerza afirmativa y vitalizadora que en los modernistas de más altura va siempre entrelazada con el asalto y la revuelta: la alegría erótica, la belleza natural y la ternura humana de D. H. Lawrence, siempre unido en mortal abrazo con su cólera y desesperación nihilista; las figuras del *Guernica* de Picasso, luchando para mantener con vida a la vida misma, aun en su gemido de muerte; los últimos coros triunfales de *A love supreme* de Coltrane; Aliosha Karamazov, que en medio del caos y la angustia besa y abraza la tierra; Molly Bloom que cierra el libro modernista arquetípico con un «sí dije sí quiero Sí».

Hay otro problema en la idea de que el modernismo no significa más que problemas: tiende a proponer como modelo de sociedad moderna una sociedad que en sí misma está exenta de problemas. Omite todas «las perturbaciones ininterrumpidas de todas las relaciones so-

¹⁷ *Beyond culture*, Prefacio, Viking, 1965 [*Más allá de la cultura*, Barcelona, Lumen, 1969]. Esta idea es desarrollada con gran fuerza en Trilling, «The modern element in modern literature», *Partisan Review*, 1961, reeditado en *Beyond Culture*, pp. 3-30, bajo el título de «On the teaching of modern literature».

¹⁸ *The theory of the avant-garde*, 1962, traducido del italiano al inglés por Gerald Fitzgerald, Harvard, 1968, p. 111.

¹⁹ «Contemporary art and the plight of its public», conferencia pronunciada en el Museo de Arte Moderno, en 1960, editada en *Harper's*, 1962, reeditada en Battcock, *The new art*, pp. 27-47, y en Steinberg, *Other criteria: confrontations with twentieth century art*, Oxford, 1972, p. 15.

²⁰ Irving Howe analiza críticamente la «guerra entre la cultura modernista y la sociedad burguesa», de ida y vuelta, auténtica y falsa, en «The culture of modernism», *Commentary*, noviembre de 1967; reeditado bajo el título «The idea of the modern», como introducción a la antología de Howe, *Literary modernism*, Fawcett Premier, 1967. Este conflicto es el tema central de la compilación de Howe, que incluye a los cuatro autores antes citados, junto con muchos otros contemporáneos interesantes, y los espléndidos manifiestos de Marinetti y Zamiatin.

ciales, la inquietud y la agitación perpetuas» que durante doscientos años han sido elementos fundamentales de la vida moderna. Cuando los estudiantes de la Universidad de Columbia se rebelaron en 1968, algunos de sus profesores conservadores describieron sus acciones como «modernismo en las calles». Presumiblemente esas calles habrían estado tranquilas y en orden —en el centro de Manhattan!— sólo con que de alguna manera se hubiera podido mantener a la cultura moderna al margen de ellas, confinándola a las aulas universitarias, a las bibliotecas y a los museos de arte moderno²¹. Si los profesores hubiesen aprendido sus propias lecciones, habrían recordado cuánto del modernismo —Baudelaire, Boccioni, Joyce, Maiakovski, Léger y otros— se ha nutrido de los problemas reales de las calles modernas y ha transformado su ruido y disonancia en belleza y verdad. Irónicamente, la imagen radical del modernismo como pura subversión ayudó a alimentar la fantasía neoconservadora de un mundo purificado de la subversión modernista. «El seductor ha sido el modernismo», escribía Daniel Bell en *The cultural contradictions of capitalism*. «El movimiento moderno quebranta la unidad de la cultura», «hace pedazos la "cosmología racional" en que se basa la visión burguesa del mundo consistente en una relación ordenada entre tiempo y espacio», etc., etc.²². Si fuera posible expulsar a la serpiente modernista del jardín moderno, el espacio, el tiempo y el cosmos se arreglarían por sí solos. Entonces, presumiblemente, retornaría una edad de oro tecno-pastoral, y máquinas y hombres podrían vivir juntos felices para siempre.

La visión afirmativa del modernismo fue desarrollada en los sesenta por un grupo heterogéneo de autores entre los que se incluían John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi. En parte coincidió con la aparición del *pop art* a comienzos de los sesenta. Sus temas dominantes eran que «debemos abrir los ojos a la vida que vivimos» (Cage), y «cruzar la frontera, salvar el vacío» (Fiedler)²³. Ello signi-

²¹ Véase el perspicaz análisis en Morris Dickstein, *Gates of Eden: American culture in the sixties*, Basic Books, 1977, pp. 266-267.

²² Bell, *Cultural contradictions of capitalism*, Basic Books, 1975, p. 19 [*Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 2.ª ed. 1982]; «Modernism and capitalism», *Partisan Review*, 45, 1978, p. 214. Este último ensayo se utilizó como prefacio para la edición de bolsillo de *Cultural contradictions*, 1978.

²³ Cage, «Experimental music», 1957, en *Silence*, Wesleyan, 1961, p. 12. «Cross the border, close the gap», 1970, en Fiedler, *Collected essays*, Stein and Day, 1971,

ficaba, en primer lugar, romper las barreras entre el «arte» y otras actividades humanas tales como el espectáculo comercial, la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política. También estimulaba a escritores, pintores, bailarines, compositores y cineastas a romper las fronteras de sus especialidades para trabajar juntos en producciones y actuaciones que combinaran diversos medios y crearan unas artes más ricas y polivalentes.

Para los modernistas de esta clase, que a veces se llamaban a sí mismos «posmodernistas», el modernismo de la forma pura y el modernismo de la revolución pura, eran demasiado estrechos, demasiado farisaicos, demasiado opresivos del espíritu moderno. Su ideal era abrirse a la inmensa variedad y riqueza de las cosas, los materiales y las ideas que el mundo moderno producía inagotablemente. Insuflaron aire fresco y lúdico en un ambiente cultural que en los años cincuenta se había vuelto insoportablemente solemne, rígido y cerrado. El modernismo *pop* recreó la apertura al mundo, la generosidad de visión, de algunos de los grandes modernistas del pasado: Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Maiakovski, William Carlos Williams. Pero si este modernismo igualó en resonancia imaginativa a estos modernistas del pasado, nunca aprendió a recuperar su garra crítica. Cuando un espíritu creativo como John Cage aceptaba el apoyo del shah de Irán y montaba espectáculos modernistas a pocos kilómetros del lugar donde gemían y morían prisioneros políticos, la falta de imaginación moral no era sólo suya. El problema fue que el modernismo *pop* nunca desarrolló una perspectiva crítica que pudiera clarificar cuál era el punto en que la apertura al mundo moderno debía detenerse y el punto en que el artista moderno debe ver y decir

vol. 2; también en este volumen, «The death of avant-garde literature», 1964 y «The new mutants», 1965. Susan Sontag, «One culture and the new sensibility», 1965, «Happenings», 1962, y «Notes on "camp"», 1964, en *Against interpretation*, Farrar, Straus y Giroux, 1966 [*Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969]. Realmente, estas tres formas de modernismo de los sesenta se pueden encontrar en los diversos ensayos de que consta el libro; pero llevan vidas separadas. Sontag nunca trata de compararlas o confrontarlas entre sí. Richard Poirier *The performing self: compositions and decompositions in everyday life*, Oxford, 1971. Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, 1966, y Venturi, Denise Scott Brown y David Izenour, en *Learning from Las Vegas*, MIT, 1972. Sobre Alloway, Richard Hamilton, John McHale, Reyner Banham y otros británicos que han contribuido a la estética *pop*, véase John Russell y Suzi Gablik, *Pop art redefined*, Praeger, 1970, y Charles Jencks, *Modern movements in architecture*, Anchor, 1973, pp. 270-298.

que algunos de los poderes de este mundo tienen que desaparecer*.

Todos los modernismos y antimodernismos de los sesenta, por lo tanto, tenían serios fallos. Pero su sola plenitud, junto a su intensidad y vitalidad de expresión, generó un lenguaje común, un ambiente vibrante, un horizonte compartido de experiencia y deseos. Todas estas visiones y revisiones de la modernidad eran orientaciones activas hacia la historia, intentos de conectar el presente turbulento con un pasado y un futuro, de ayudar a las hombres y mujeres de todo el mundo contemporáneo a sentirse cómodos en él. Todas estas iniciativas fracasaron, pero brotaron de una amplitud de visión e imaginación y de un ardiente deseo de disfrutar del presente. Fue la ausencia de estas visiones e iniciativas generosas lo que hizo de los años sesenta una década tan triste. Prácticamente nadie parece hoy en día querer establecer la gran conexión humana que entraña la idea de mo-

* Para un ejemplo de nihilismo *pop* en su forma más despreocupada, véase el monólogo de humor negro del arquitecto Philip Johnson, entrevistado por Susan Sontag para la BBC en 1965:

SONTAG: Pienso, pensé que en Nueva York el sentido estético está, de una manera curiosa y muy moderna, más desarrollado que en cualquier otra parte. Si las cosas se experimentan moralmente se vive en estado de indignación y horror permanente, pero [ríen], pero si se tiene una manera muy moderna de...

JOHNSON: ¿Supone que cambiará el sentido de la moral, el hecho de que no podamos usar la moral como medio para juzgar a esta ciudad, porque no podamos soportarla? ¿Y que estamos cambiando todo nuestro sistema moral para encajar el hecho de que vivimos ridículamente?

SONTAG: Bueno, pienso que estamos aprendiendo las limitaciones de, de la experiencia moral de las cosas. Creo que es posible ser estético...

JOHNSON: Para disfrutar simplemente de las cosas tal como son: vemos la belleza de un modo totalmente diferente de como posiblemente la veía [Lewis] Mumford.

SONTAG: Bueno, pienso, creo que ahora mismo veo cosas a una especie de doble nivel, a la vez moralmente y...

JOHNSON: ¿Y de qué te sirve creer en cosas buenas?

SONTAG: Porque yo...

JOHNSON: Es feudal y fútil. Creo que es mucho mejor ser nihilista y olvidarlo todo. Es decir, sé que mis amigos moralistas me atacan, eh, pero, realmente ¿acaso no se conmueven por nada?

El monólogo de Johnson sigue y sigue, interrumpido por tartamudeos perplejos de Sontag quien, aunque claramente quiere entrar en el juego, no puede decidirse del todo a decir adiós a la moral. Citado en Jencks, *Modern movements in architecture*, pp. 208-210.

derinidad. De aquí que el discurso y la controversia sobre el significado de la modernidad, tan vitales hace una década, ahora prácticamente hayan dejado de existir.

Muchos intelectuales —artistas y literatos— se han sumergido en el mundo del estructuralismo, un mundo que simplemente deja la cuestión de la modernidad —junto con todas las demás cuestiones acerca del ser y la historia— fuera del mapa. Otros han adoptado una mística del posmodernismo, que se esfuerza por cultivar la ignorancia de la historia y la cultura modernas, y habla como si todos los sentimientos, la expresividad, el juego, la sexualidad y la comunidad humanos acabaran de ser inventados —por los posmodernistas— y fueran desconocidos, e incluso inconcebibles una semana antes.²⁴ Mientras tanto, los científicos sociales, incómodos por los ataques críticos a sus modelos tecnopastorales, han abandonado la tarea de construir un modelo que pudiera ser más fiel a la vida moderna. En vez de eso, han dividido la modernidad en una serie de componentes separados —industrialización, construcción del Estado, urbanización, desarrollo de los mercados, formación de una elite— y se han opuesto a cualquier intento de integrarlos en un todo. Ello los ha librado de generalizaciones extravagantes y totalidades vagas, pero también de un pensamiento que pudiera comprometer sus propias vidas y

²⁴ Los más notables entre los exponentes tempranos del posmodernismo fueron Leslie Fiedler e Ihab Hassan: Fiedler, «The death of the avant-garde literature», 1964, y «The new mutants», 1965, ambos en *Collected essays*, volumen II; Hassan, *The dismemberment of Orpheus: towards a postmodern literature*, Oxford, 1971, y «POST-modernISM: a paracritical bibliography», en *Paracriticism: seven speculations of the times*, Illinois, 1973. Para ejemplos posmodernos posteriores, véase Charles Jencks, *The Language of post-modern architecture*, Rizzoli, 1977; Michel Benamou y Charles Calleo, *Performance in post-modern culture*, Milwaukee, Coda Press, 1977; y el libro en curso *Boundary 2: a journal of postmodern literature*. Para críticas sobre la totalidad del proyecto, véase Robert Alter, «The self-conscious moment: reflections on the aftermath of post-modernism», *Triquarterly*, n.º 33, primavera de 1975, pp. 209-230, y Matei Calinescu, *Faces of modernity*, Indiana, 1977, pp. 132-144. Números recientes de *Boundary 2* sugieren algunos de los problemas inherentes al concepto de posmodernismo. Esta revista frecuentemente fascinante se ha interesado progresivamente por escritores como Melville, Poe, las Brontë, Wordsworth, e incluso Fielding y Sterne. Perfecto, pero si esos escritores pertenecen al período posmoderno ¿cuándo tuvo lugar la era moderna? ¿En la Edad Media? En el contexto de las artes visuales se desarrollan otros problemas diferentes en Douglas Davis, «Post-post art», I y II, y «Symbolism meets the faerie queene», en *Village Voice*, 24 de junio, 13 de agosto y 17 de diciembre de 1979. Véase también, en lo que respecta al teatro, Richard Schechner, «The decline and fall of the [American] avant-garde», *Performing Arts Journal*, 14, 1981, pp. 48-63.

obras y su lugar en la historia ²⁵. El eclipse del problema de la modernidad en la década de los setenta ha significado la destrucción de una forma vital de espacio público. Ha apresurado la desintegración de nuestro mundo en una agregación de grupos privados de interés material y espiritual, habitantes de mónadas sin ventanas, mucho más aislados de lo que necesitamos estar.

Casi el único autor de la pasada década que ha dicho algo sustancial sobre la modernidad es Michel Foucault. Y lo que dice es una serie interminable y atormentada de variaciones sobre los temas weberianos de la jaula de hierro y las nulidades humanas cuyas almas están moldeadas para adaptarse a los barrotes. Foucault está obsesionado por las prisiones, los hospitales, los asilos, por las que Erving Goffman ha llamado las «instituciones totales». Sin embargo, a diferencia de Goffman, Foucault niega la posibilidad de cualquier clase de libertad, ya sea fuera de estas instituciones o entre sus intersticios. Las totalidades de Foucault absorben todas las facetas de la vida moderna. Foucault desarrolla estos temas con una inflexibilidad obsesiva y, de hecho, con rasgos sádicos, imponiendo sus ideas a sus lectores como barrotes de hierro, haciendo que cada dialéctica penetre en nuestra carne como una nueva vuelta de tornillo.

Foucault reserva su desprecio más feroz para las personas que imaginan que la humanidad moderna tiene la posibilidad de ser libre. ¿Creemos sentir un acceso espontáneo de deseo sexual? Simplemente somos movidos «por las modernas tecnologías del poder que toman la vida como su objeto», somos arrastrados por el «dispositivo de sexualidad que el poder organiza en su apoderamiento de los cuerpos,

²⁵ La principal justificación para abandonar el concepto de modernización es ofrecida con la mayor claridad en Samuel Huntington, «The Change to change: modernization, development and politics», *Comparative Politics*, 3, 1970-1971, pp. 286-322. Véase también S. N. Eisenstadt, «The desintegration of the initial paradigm», en *Tradition, change and modernity* (citado en nota 10), pp. 98-115. Pese a la tendencia general, durante los setenta unos pocos científicos sociales afinaron y profundizaron el concepto de modernización. Véase, por ejemplo, Irving Leonard Markowitz, *Power and class in Africa*, Prentice-Hall, 1977.

Es posible que la teoría de la modernización siga desarrollándose durante los ochenta, a medida que se asimile la fecunda obra de Fernand Braudel y sus seguidores en historia comparativa. Véase Braudel, *Capitalism and material life, 1400-1800*, traducido por Miriam Kochan, Harper & Row, 1973, y *Afterthoughts on material civilization and capitalism*, traducido por Patricia Ranum, Johns Hopkins, 1977; Immanuel Wallerstein, *The modern world system*, vols. I y II, Academic Press, 1974, 1980. [El moderno sistema mundial, Madrid, Siglo XXI, 1979, 1984].

su materialidad, sus fuerzas, sus energías, sus sensaciones y sus placeres». ¿Actuamos políticamente, derrocamos tiranías, hacemos revoluciones, creamos constituciones con el fin de establecer y proteger los derechos humanos? Mera «regresión de lo jurídico», porque, desde la época feudal las constituciones y los códigos son únicamente «las formas que tornan aceptable un poder esencialmente normalizador» ²⁶. ¿Usamos nuestros cerebros para desenmascarar la opresión, lo que Foucault aparentemente intenta hacer? Mejor dejarlo, porque todas las formas de investigación sobre la condición humana «no hacen sino remitir a los individuos de una instancia disciplinaria a otra» realizando, con ello, el triunfal «discurso del poder». Cualquiera crítica suena a vacío, pues los propios críticos están en la «máquina panóptica, dominados por sus efectos de poder que prolongamos nosotros mismos, ya que somos uno de sus engranajes» ²⁷.

Después de haber estado sometidos a esto durante cierto tiempo, nos damos cuenta de que en el mundo de Foucault no hay libertad porque su lenguaje forma un tejido sin costuras, una jaula mucho más hermética de lo que Weber llegara a soñar, y dentro de la cual no puede brotar la vida. El misterio es por qué tantos intelectuales de hoy en día quieren, al parecer, asfixiarse en la jaula con él. La respuesta es, sospecho, que Foucault ofrece a una generación de refugiados de los sesenta una coartada histórica mundial para explicar el sentimiento de pasividad e importancia que se apoderó de tantos de nosotros en los setenta. Es inútil tratar de resistir a las opresiones e injusticias de la vida moderna, puesto que hasta nuestros sueños de libertad no hacen sino añadir más eslabones a nuestras cadenas; no obstante, una vez que comprendemos la total inutilidad de todo, podemos por lo menos relajarnos.

²⁶ *The history of sexuality*, vol. 1, Introducción, 1976, traducido al inglés por Michael Hurley, Pantheon, 1978, pp. 144, 155, y todo el capítulo final [*Historia de la sexualidad*, vol. 1, *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978].

²⁷ *Discipline and punish: the birth of the prison*, 1975, traducido por Alan Sheridan, Pantheon, 1977, pp. 217, 226-228 [*Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1978]. Todo el capítulo titulado «El panoptismo», pp. 195-228, muestra a Foucault en su momento más arrollador. Ocasionalmente aparece en este capítulo una visión menos monolítica y más dialéctica de la modernidad, pero la luz no tarda en apagarse. Todo esto debería de ser comparado con la obra anterior y más profunda de Goffman, por ejemplo los ensayos sobre «Characteristics of total institutions» y «The underlife of a public institution», en *Asylums: essays on the social situation of mental patients and other inmates*, Anchor, 1961 [*Intervados: Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970].

En este contexto tan desolado, quisiera resucitar el modernismo dinámico y dialéctico del siglo XIX. Un gran modernista, el crítico y poeta mexicano Octavio Paz, se ha lamentado de que la modernidad, «cortada del pasado y lanzada hacia un futuro siempre inasible, vive al día: no puede volver a sus principios y, así, recobrar sus poderes de renovación»²⁸. Este libro sostiene que, de hecho, los modernismos del pasado pueden devolvernos el sentido de nuestras propias raíces modernas, raíces que se remontan a doscientos años atrás. Pueden ayudarnos a asociar nuestras vidas con las vidas de millones de personas que están viviendo el trauma de la modernización a miles de kilómetros de distancia, en sociedades radicalmente distintas a la nuestra, y con los millones de personas que lo vivieron hace un siglo o más. Pueden iluminar las fuerzas y necesidades contradictorias que nos inspiran y atormentan: nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento —no solamente de crecimiento económico, sino también de crecimiento en experiencia, placer, conocimiento, sensibilidad—, crecimiento que destruye tanto los paisajes físicos y sociales de nuestro pasado como nuestros vínculos emocionales con estos mundos perdidos; nuestras desesperadas lealtades a los grupos étnicos, nacionales, de clase y sexo, de los que esperamos que nos den una «identidad» sólida, y a la internacionalización de la vida cotidiana —de nuestros vestidos y objetos domésticos, nuestros libros y nuestra música, nuestras ideas y fantasías— que difunde todas nuestras identidades por todo el mapa; nuestro deseo de vivir de acuerdo con unos valores claros y sólidos, y nuestro deseo de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia modernas que anulan todos los valores; las fuerzas sociales y políticas que nos lanzan a conflictos explosivos con otras personas y otros pueblos, aun si desarrollamos una sensibilidad y una empatía más profundas hacia nuestros enemigos designados y acabamos por darnos cuenta, a veces demasiado tarde, de que después de todo no son tan diferentes de nosotros. Experiencias como éstas nos ligan al mundo moderno del siglo XIX: un mundo en el cual, como dijo Marx «todo está preñado de su contrario» y «todo lo sólido se desvanece en el aire»; un mundo en el cual, como dijo Nietzsche, «hay peligro, la madre de la moral, un gran peligro [...] pero esta vez desplazado a lo individual, a

²⁸ *Alternating current*, 1967, traducido del castellano al inglés por Helen Lane, Viking, 1973, pp. 161-162 [*Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967].

lo más cercano y más querido, a la calle, a nuestro propio hijo, nuestro propio corazón, nuestros más íntimos y secretos reductos del deseo y la voluntad». Las máquinas modernas han cambiado considerablemente durante los años que separan a los modernistas del siglo XIX de nosotros; pero los hombres y las mujeres modernos, tal como los vieron Marx y Nietzsche y Baudelaire y Dostoievski, sólo ahora podrían comenzar a sentirse totalmente a sus anchas.

Marx, Nietzsche y sus contemporáneos experimentaron la modernidad como una totalidad en un momento en que sólo una pequeña parte del mundo era verdaderamente moderna. Un siglo más tarde, cuando el proceso de modernización había arrojado una red de la que nadie, ni siquiera en el rincón más remoto del mundo, puede escapar, podemos aprender mucho de los primeros modernistas, no tanto sobre su época como sobre la nuestra. Hemos perdido nuestro control de las contradicciones que ellos tuvieron que captar con toda su fuerza, en todos los momentos de su vida diaria, simplemente para poder vivir. Paradójicamente, es posible que finalmente esos primeros modernistas nos comprendan —la modernización y el modernismo que constituye nuestras vidas— mejor de lo que nosotros nos comprendemos. Si podemos hacer nuestras sus visiones y utilizar sus perspectivas para observar nuestro propio entorno con nuevos ojos, veremos que en nuestras vidas hay más profundidad de lo que pensamos. Sentiremos nuestra comunidad con las gentes de todo el mundo que han estado luchando con los mismos dilemas que nosotros. Y volveremos a conectar con una cultura modernista notablemente rica y vibrante, nacida de esas luchas: una cultura que contiene grandes reservas de fuerza y salud, si somos capaces de reconocerla como propia.

Entonces podría resultar que el retroceso fuera una manera de avanzar: que recordar los modernismos del siglo XIX nos diera la visión y el valor para crear los modernismos del siglo XXI. Este acto de recuerdo podría ayudarnos a devolver el modernismo a sus raíces, para que se nutra y renueve y sea capaz de afrontar las aventuras y peligros que le aguardan. Apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades —y en los hombres y mujeres modernos— de mañana y de pasado mañana.

1. EL FAUSTO DE GOETHE: LA TRAGEDIA DEL DESARROLLO

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

Manifiesto comunista

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

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

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

Norman Mailer, 1971

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

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

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

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

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

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

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

30 *¿Dónde ubica el autor la obra?*
¿Cuál acontecimiento importante?
¿Símbolo el autor? Marshall Berman

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

12
 30-31
 // *Fausto* comienza en una época cuyo pensamiento y sensibilidad son modernos de una manera que los lectores del siglo XX pueden reconocer inmediatamente, pero cuyas condiciones sociales y materiales son todavía medievales; la obra concluye en medio de las conmociones materiales y espirituales de la revolución industrial. Comienza en la solitaria habitación de un intelectual, en la esfera abstracta y aislada del pensamiento; finaliza en medio de la amplia esfera de la producción y el intercambio, regida por organizaciones complejas y gigantescos órganos corporativos que el pensamiento de Fausto está ayudando a crear, y que le permiten seguir creando. En la versión de Goethe del tema de Fausto, el sujeto y objeto de la transformación no es meramente el héroe, sino el mundo entero. El *Fausto* de Goethe expresa y dramatiza el proceso por el cual, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, hace su aparición un sistema mundial característicamente moderno. //

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PRIMERA METAMORFOSIS: EL SOÑADOR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Cual es el mundo que anhela, con sus instrumentos y sus ideas?

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

34
36
Los problemas de Fausto no son sólo suyos; son la expresión dramática de tensiones mayores que agitaban a todas las sociedades europeas en los años anteriores a las revoluciones francesa e industrial. La división social del trabajo en la Europa moderna temprana, desde el Renacimiento y la Reforma hasta la época de Goethe, produjo una clase numerosa de productores de ideas y cultura relativamente independientes. Estos especialistas artísticos y científicos, jurídicos y filosóficos, han creado a lo largo de tres siglos una cultura moderna brillante y dinámica. Y sin embargo, la propia división del trabajo que ha hecho posible la vida y el empuje de esta cultura moderna, ha mantenido también sus nuevos descubrimientos y perspectivas, su riqueza potencial y su fecundidad, separados del mundo que los rodea. Fausto ayuda a crear y participa de una cultura que ha explorado la riqueza y la profundidad de los deseos y sueños humanos mucho más allá de las fronteras clásicas y medievales. Al mismo tiempo, forma parte de una sociedad estancada y cerrada que está todavía enquistada en unas formas sociales medievales y feudales: formas tales como la especialización gremial, que lo mantiene y mantiene sus ideas bajo llave. Como portador de una cultura dinámica en el seno de una sociedad estancada, está desgarrado entre la vida interior y la exterior. En los sesenta años que tarda Goethe en terminar *Fausto*, los intelectuales modernos encontrarán sorprendentes formas nuevas de romper su aislamiento. Esos años verán el nacimiento de una nueva división social del trabajo en Occidente, y con ésta, nuevas relaciones —arriesgadas y, como veremos, trágicas— entre el pensamiento y la vida política y social.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Cómo hacerlo? Mefisto da algunos consejos rápidos:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SEGUNDA METAMORFOSIS: EL AMANTE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TERCERA METAMORFOSIS: EL DESARROLLISTA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Goethe and his age, pp. 191-192.

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

Finalmente ha encontrado un propósito que llena su mente:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EPÍLOGO: LA ÉPOCA FÁUSTICA Y LA ÉPOCA SEUDOFÁUSTICA

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

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

¹¹ *Ibid.*, pp. 196-200, 215-216.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—*El capital*, libro 1

Soy el espíritu que todo lo niega.

—Mefisto en *Fausto*

¡Autodestrucción innovadora!

—Anuncio de Mobil Oil, 1978

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

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

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

Dostoievski en Londres, 1862

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