

# Kiosko

## Los censores de Goethe

**E**n 1771, el joven Goethe había terminado *Götz von Berlichingen, el de la mano de hierro*. No halló editor para esta temprana novela dramática, que se publicó en 1773 sin nombre de autor ni pie de imprenta. Esto era normal en un escritor desconocido. El derecho al nombre venía más tarde. Siegfried Unseld (*Goethe und seine Verleger*, Insel, Frankfurt, 1991) calcula que la tirada debió ser de quinientos ejemplares. Goethe pagó el papel y su amigo Merck, la impresión y encuadernación. El altivo poeta se negó a presentar el trabajo (con varios cortes de censura) en las librerías y lo envió sólo a conocidos y escritores. La primera edición comercial data de 1774 y la hizo Deinet, heredero de Eichenberg, que pasa a ser el primer editor de Goethe. En 1799 Walter Scott la traduce al inglés y la toma como modelo para la novela histórica que será una de las tareas del romanticismo. Texto largo y complejo, aunque paradigma de cierto drama posterior, su estreno en Berlín alcanzó apenas dieciséis representaciones. Ese mismo año de 1774 se puso en escena en Hamburgo, en versión reducida.

La suerte de Goethe varió por aquella fecha con la publicación de *Werther*, que Walter Benjamin –sus razones tendrá– considera «el éxito literario más grande de todos los tiempos». La moda wertheriana llega a tales extremos que se fabrican muñequitos de porcelana con los personajes y hasta un perfume llamado *Eau de Werther*. No falta quien piense en una ola de suicidios alentados por la novela. Hasta hoy se consumen unas pastillas con la marca *Werther's Originals*. En 1775 se traduce al francés y en cinco años aparecen tres traducciones más a la misma lengua. En 1779 se conoce la versión inglesa, en 1781 la rusa y en 1788, la italiana.

En español se edita en Francia, en 1803, edición que no circula por la península (cf Robert Pageard: *Goethe en España*, CSIC, Madrid, 1958). Sólo en 1819 (Cabrerizo, Valencia) habrá un *Werther* local con paralela edición en Barcelona. La traducción de Mor de Fuentes, que suele seguir circulando, se conoce en 1835.

Las desdichas del libro corrieron parejas con su recibimiento. En Leipzig, por ejemplo, se penaba con multa al comprador de *Werther*, que debía difundirse clandestinamente, según cabe suponer. La Facultad de Teología de dicha ciudad prohibió su lectura a los alumnos, con el argumento de que era un solapado elogio del suicidio. El arzobispo de Milán cortó por el medio: mandó comprar y destruir los ejemplares del libro que había en la ciudad. Por fin, gracias a estas persecuciones, el editor Weygand se dedicó a hacer tiradas piratas, cuyo pie de imprenta eran ciudades apócrifas como Freystadt o Wahlheim (tema para una monografía de Umberto Eco, tal vez para una novela sobre quién escribió *Werther*).

Es curioso comprobar que las acusaciones de inverosimilitud e inmoralidad, las mismas que muchos pensadores ilustrados dirigieron contra el género novelesco, se repiten en la censura eclesiástica de la época. En España, por ejemplo, un expediente que pide autorización para editar el libro, con disimulado título, deniega el permiso a un tal José Blandeau (en 1802) esgrimiendo tales razones.

En cambio, *Fausto* (como fragmento, se publica en 1790, la primera parte en 1801 y la segunda, en 1830, cuando Goethe cuenta 81 años), drama teológico si los hay, no pareció molestar a ningún censor, acaso porque resultaba demasiado difícil de descifrar. Goethe intenta justificar religiosamente la fábula, dentro de ella misma, con los versos: *Gerettet ist das edle Glied / der Geisterwelt von Bösen: / wer immer strebend sich bemüht, / den können wir erlösen*. Lo cual viene a querer decir, más o menos, que la conducta fáustica (elevarse por el saber, incesante e inquietante) salva al hombre pues, al final, el Amor Eterno, en forma de Divina Gracia, lo perdona. Así discurre el viejo maestro en sus conversaciones con Eckermann (6 de junio de 1831). El segundo *Fausto* se estrenó durante 1829 en varias ciudades alemanas, sufriendo ínfimas censuras de palabras aisladas. Desde luego, nadie se atrevía ya con el poeta nacional y ministro consejero de Weimar.

La primera parte de la tragedia fue poco y mal entendida por sus contemporáneos (de nuevo: esto explicaría la inercia de la censura). Algunos se deslumbraron por la obvia fantasía puesta en juego, lo espectacular de algunos cuadros, etc. Otros consideraron inmoral, por razones de buen gusto, la complacencia goetheana en los aspectos plebeyos y puercos de la vida. Otros, por fin, la juzgaron confusa, extravagante y truculenta, propia

de quien busca el éxito a cualquier precio. Fuera de Alemania hubo recensiones más aplicadas: sin ir más lejos, la inglesa de Thomas Carlyle. Tal vez fue Hegel el primero en advertir la entidad de la obra, aparte del celo patriótico con que propuso convertirla en poema nacional alemán. Los alemanes, si no un Estado, tenían al menos un Goethe. Hegel (en sus *Vorlesungen über die Aesthetik*) advierte en el texto el conflicto entre la insatisfacción que produce la ciencia, y los placeres y saciedades de la vida terrenal inmediata, conflicto trágico entre un saber subjetivo y el saber absoluto, sin mediación posible. Heine, más tarde, verá en Fausto a una personificación del pueblo alemán, suerte de instruido doctor cuyo espiritualismo es elocuente pero débil, y cede a las más groseras tentaciones de la carne. Rebelión de la materia contra el espíritu, es la verdadera revolución alemana, hija de la Reforma.

Es curioso comprobar la inepticia de la censura, que se las tomó con el pobre Werther por motivos que hoy nos parecen risibles, y no vio las heterodoxias teológicas de *Fausto*. El Demonio es un administrador del mundo puesto por Dios, con la facultad de hacer nacer de nuevo a un hombre y anular su historia, con todas las responsabilidades morales inherentes. Más aún: puede pactar por su cuenta la condenación de tal persona. Fausto, a su vez, con la ayuda de su alumno Wagner, crea un homúnculo, al margen de todas las atribuciones monopólicas del Creador. Por fin, la salvación del héroe se da por un proceso de elevación espiritual a través de todas las experiencias malignas de la vida, no por la revelación del Texto inspirado o el cumplimiento de la Ley de Dios. No hay Salvador, sino la mítica Madre Universal, el Eterno Femenino, que eleva al hombre hacia la altura del Padre Eterno. Es decir: el mundo, para Goethe, no es el lugar de la expiación, sino del aprendizaje, y el mal existe como un elemento pedagógico esencial para la libertad ética del hombre, pues permite la identificación del bien. O sea que Dios sabía lo que hacía al confiar a Mefisto la gestión de sus asuntos terrenales. ¿Hermandad de Dios y el Diablo, maniqueísmo encubierto? ¿En qué estaban pensando los censores cuando debieron pensar en *Fausto*? Agradezcamos su distracción, su inexperiencia en el trato con los grandes poetas.

## Risas y desvíos

Polemizaron alguna vez Antonio Muñoz Molina y Javier Marías sobre arte y moral. Apostillo: el arte, como cualquier acto humano, es moral «por naturaleza». La diferencia entre un texto moral y un texto artístico es que éste último resulta moral, es moral a consecuencia de ser otra cosa.

Por eso no debe exigirse al artista una moralidad previa, un código de predisposiciones morales. El arte es elección, porque toda forma es limitadora y conformadora, si cabe el pleonasma. Elegir es suprimir, es ejercitar la libertad, que es negatividad. Determinarse es negarse.

Ahora bien: ¿puede calcular un artista el efecto moral de su obra entre sujetos distintos, diversos lugares y épocas? Radicalmente, no: el arte es ejercicio de la libertad conformadora y es apelación a la libertad del otro. Si el artista tiene calculado el efecto ético de su trabajo, entonces está sometiendo al receptor de su obra, tachándolo como libre.

Otro tema de aquella polémica fue la risa. Apostillo algunas distinciones. Hay una risa participativa y otra risa distanciadora. En general, nos reímos porque advertimos que una norma ha sido infringida, que nuestra expectativa de normalidad se ve frustrada por algo imprevisto. El carnaval, que altera los roles sociales, aunque sea por tiempo y espacio limitados, es la apoteosis social de la risa.

Reír es, en cierto sentido, como soñar. Bergson y Freud se han preocupado jugando con esta similitud entre dos situaciones provocadas por el aflojamiento de nuestras censuras. Al reírnos y al soñar nos disponemos a aceptar cualquier anomalía, en una suerte de fiesta terrible donde lo ilegal es ley.

Más hacia el fondo, hacia el inalcanzable fondo, la risa es algo muy serio. Lo anómalo puede darnos miedo y hacernos reír histéricamente. Y hasta se puede uno *morir de risa*. Para Baudelaire, la facultad humana de reírse prueba la condición caída del hombre. Es el reverso del dolor que inflige la pérdida del Paraíso. Satán, el perverso Satán, nos hace las malignas cosquillas que nos provocan la risa.

El placer de transgredir que causa la broma nos devuelve, pues, a lo más paradisiáco que conocemos: la infancia. La inventamos constantemente y, de nuevo, Freud nos insinúa que nos reímos como los niños que nunca fuimos. No podemos volver al Paraíso, porque éste sólo existe como perdido. Pero, a cambio, podemos marchar hacia un limbo donde la vida no ha sido aún afectada por la intervención de la consciencia y la noción del tiempo como historia.

## Del peligro canónico

*Kanon* llamaban los griegos a un tallo, una varita y también a la regla y la norma, porque las varitas sirven para medir, para regular. Los latinos extendieron las acepciones y llamaron *canon* a las contribuciones, leyes y tributos. Un tubo de máquina hidráulica era, en Roma, algo canónico,

como después fue el tubo del cañón. En la música, el canon es la repetición fugada de una frase melódica.

Recorriendo las páginas de *El canon occidental* de Harold Bloom (traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995) he experimentado esa mezcla de sentimientos: estar ante un perceptor de impuestos, que viene en nombre del Divino Fisco a cobrarnos la tasa por el uso de Shakespeare; ante un cañonero que pretende despoblar, a tiro limpio, la variedad y la incesante multiplicación de las letras occidentales; y ante un matemático loco (abundan más de lo supuesto) que intenta hacer canónico lo desmesurado y lo imponderable.

Bloom reacciona con razón ante lo que él denomina Escuela del Resentimiento, el cúmulo de lecturas sectarias que intentan reducir definitivamente cualquier texto a un ejemplo de método de lectura, o que privilegian la literatura hecha por los oprimidos (mujeres, negros, homosexuales, chicanos, indios, etc.) sobre la escrita por los opresores (varones, blancos, heterosexuales, anglosajones, etc.). El error de Bloom consiste en proponer un reduccionismo de signo contrario, el que aplasta a todos los escritores que no se reconozcan reiteraciones de Shakespeare. Frente al dogma del relativismo cultural, el dogma de la Letra Eterna.

Para Bloom, la historia literaria transcurre hasta que aparece Shakespeare y la congela, porque él no es histórico, sino eterno. No tiene metafísica, moral, ideas políticas ni teología, como cualquier mortal, tiene ese «misterioso poder estético» donde resuena «la voz de Dios» y que fija el modelo y los límites de la literatura. Al ser único, Shakespeare es irrazonable, porque de lo único no hay ciencia. Debemos aceptarlo sin explicarlo y si usted no lo acepta, peor para usted, pues «Shakespeare está por encima de ti, tanto conceptual como metafóricamente, sea quien seas y no importa la época a la que pertenezcas. Él te hace anacrónico porque te *contiene*; no puedes subsumirlo. No puedes iluminarlo con una nueva doctrina». Único como Dios, Shakespeare es, como Dios, entonces, inútil en tanto canon. ¿Cómo puede ser unidad de medida alguien infinito, y unidad de valor algo puramente cualitativo? Y, más aún, ¿desde dónde lee Bloom lo que lee como para distinguir al Único de lo Múltiple, la eternidad y la historia? ¿Se puede usar el lenguaje en la eternidad, momento infinito, ya que el lenguaje es siempre sucesivo, por tanto, histórico?

El canon bloomiano es (sic) «ministro de la muerte». En efecto, la eternidad que viene tras la muerte no puede ser sino muda. Pero convengamos que tal mudez es poco productiva a la hora de hacer crítica literaria. Más bien lo que Bloom propone es lo contrario a la crítica: una hermenéutica. Una ciencia que descifra la palabra inspirada o la palabra legal,

que está impregnada por el poder irresistible (*imperium* lo llaman los juristas) del Estado.

La literatura es todo lo contrario. Ni está inspirada por ningún Dios ni la impone ningún poder estatal. Es el lenguaje en estado de asamblea permanente y allí, como dice Bloom, Shakespeare nos inventa, pero no menos que nosotros a él (lo que Bloom no acepta y de ahí la paliza que propina al pobre doctor Freud, por haberse atrevido a descubrir el complejo de Edipo en *Hamlet*).

Si Shakespeare fuera capaz de profetizar su propia lectura, no habría historia de la lectura y ésta prueba lo contrario. Tras Voltaire, que lo consideraba un paradigma de horrores e insensateces, Shakespeare fue convertido en un escritor moderno del siglo XIX, por los románticos. ¿Qué profetizó, entonces, Shakespeare acerca de sí mismo? La historia es histórica porque es impredecible.

La verdad es que, desplumado de historia, de ideas y de equívocos, Shakespeare resulta bastante repulsivo. Si ese es el canon que debemos pagar para acceder a su eternidad, más vale incurrir en delito fiscal. Lo que Bloom esboza, con su talmúdica y monoteísta certeza en lo Único, lo Máximo, lo Primero, lo Supremo, es el fin de la crítica, que sobreviene con el fin de la historia. Leer en un más allá definitivo del tiempo, donde nada va a ocurrir, ni siquiera la misma lectura, convertida ya en iluminación.

**Blas Matamoro**