

EL FAUSTO DE GOETHE EN LA OBRA DE ECHEVERRÍA.

OSCAR CAEIRO

Como toda consideración sobre la obra poética de Esteban Echeverría, ésta tiene que empezar recordando que el iniciador romántico argentino viajó en su juventud (en 1825) a Francia y estuvo varios años allí, donde, estimulado por lecturas, entre ellas obras de Goethe, decidió su vocación literaria.

Echeverría, que no sabía alemán, leyó *Fausto* en una traducción al francés hecha por Albert Stapfer y publicada, según informa Rafael Alberto Arrieta, en 1828¹. Debió también conocer otras obras de Goethe, pues sus *Cartas a un amigo* son una evidente versión argentina de *Las citas del joven Werther*² y *Elvira o La novia del Plata* reproduce, en una de sus partes, la famosa balada goetheana titulada *La novia de Corinto*. Además, como ya en el siglo pasado señaló García Merou en su valioso *Ensayo sobre Echeverría*³, el comienzo de *La Avellaneda* hace recordar los versos de otra composición del poeta de Weimar: la canción de Mignon.

Del complejo cuadro representado por este grupo de lecturas goetheanas, a las que se deben agregar muchas otras de autores

1 ARRIETA, R. A. *Historia de la literatura argentina*. T. II (Bs. As., Ed. Peuser 1958), p. 27.

2 Importantes datos al respecto, y sobre la influencia de Goethe en la literatura argentina, se encuentran en el libro *Goethe in der Hispanischen Welt* de UDO RUKSER. (Stuttgart, J. B. Metzlersche, 1958). Sobre las *Cartas a un amigo* puede consultarse nuestro trabajo "El Werther argentino" (*Boletín de estudios germánicos*. T. IX. Mendoza, 1972).

3 (Bs. As. Jackson Editores, 1944), p. 202.

extranjeros —obras de Byron, Shakespeare, los románticos franceses, Fray Luis de León, Garcilaso—, destacaremos solamente el papel que representa *Fausto* en el camino poético recorrido por Echeverría. Seguimos así una orientación dada por Gerardo Moldenhauer, quien consideró que este drama tuvo una notable influencia sobre el “promotor” de la Asociación de Mayo⁴.

1. Punto de partida puede ser recordar que, en la décima parte de *Elvira o La novia del Plata*, este poema poco feliz que publicó Echeverría en 1832, se expone lo que Arrieta llamó “una Walpurgis trilingüe”⁵. Se trata de una visión que tiene el protagonista, Lisardo, quien se encuentra una noche en su casa de campo, y ve desde el balcón que el lugar se puebla de espíritus... Los versos del poema describen entonces un tumulto de seres infernales que puede compararse con el de los personajes que aparecen en la parte del drama goetheano titulada “Noche de Walpurgis”; y en medio de la turba descubre Lisardo cierta premonitoria aparición: “Una virgen bella y joven”⁶ a la que fantasmas visten con una mortaja. Tal visión anuncia la muerte de Elvira, su novia. Pues bien, en plena noche de Walpurgis había divisado Fausto también, entre la muchedumbre infernal “una pálida y bella criatura” que estaba sola y distante⁷, y había visto en su cuello la marca de la muerte: todo anticipo del trágico destino de Margarita... No sólo coinciden las apariciones de las amadas, en igual circunstancia, sino también su función anticipadora.

2. Nuestra búsqueda nos lleva ahora a la colección de poesías que Echeverría publicó el año 1834: *Los consuelos*.

4 MOLDENHAUER, G. *Contribución a la historia de las interrelaciones argentino-germanas*. (Rosario. Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Filología Moderna, Cuaderno III. 1964). p. 9.

5 ARRIETA, R. A. *op. cit.* T. II, p. 37.

6 I, 22. Indicamos así el número de tomo y de página, respectivamente, de las *Obras completas* de E. ECHEVERRÍA, (Bs. As., Carlos Casavalle, 1870).

7 Todas las citas del drama de Goethe son traducción de la edición: FAUST, (Hamburg, Wegner Verlag, 1963). Esta corresponde al V. 4184.

"Luna naciente" se llama una composición. Por lo que indica el subtítulo, "en el mar", y por la fecha, "Mayo 1830", debió ser escrita por Echeverría durante la travesía, en viaje de regreso a Buenos Aires. Pues bien, el epígrafe de Goethe que transcribe —los versos

"Subir veo lentamente

La nítida y blanca luna." (III, 26)—

proviene de la escena "Bosque y caverna" de la primera parte del *Fausto* vs. 3235-3236). El poema argentino se explaya en una descripción del espectáculo que presenta el cielo iluminado por la luna sobre el mar; difiere a este respecto del monólogo dramático goetheano, que describe un paisaje de bosques, cavernas, rocas. Pero hay coincidencia en el hecho de que en ambas escenas la naturaleza, bajo la luz lunar, hace una invitación a "meditar". Y tanto el poema de Echeverría como el pasaje correspondiente del drama alemán terminan con un gesto de desengaño. El poeta argentino siente que que la luna, en su marcha, se lleva sus esperanzas; Fausto, después de haber manifestado un gozo caso místico ante la naturaleza, se queja de que nada haya perfecto para el hombre.

Bajo el título "Éxtasis", con un epígrafe en latín tomado del Apocalipsis, pone Echeverría una composición cuyo tema consiste en que se invita al poeta a elevarse a la "esfera rutilante" (III, 42), a la región de la armonía". Fácilmente se percibe la influencia de composiciones de Fray Luis de León. Pero también, en el pasaje en que el poeta dice que se "oye un coro de espíritus grandioso", y describe la alegría que reina en el cielo, puede verse una alusión al "Prólogo en el cielo" del drama goetheano, cuyos versos iniciales tradujo el propio Echeverría en otra parte (III, 302). "Contestación" se llama un poema puesto después que en efecto parece una respuesta a la anterior invitación a elevarse y subir a las altas esferas: ello no le será posible, dice el poeta, pues su destino "es batallar con el dolor contino" (III, 49). Descarta así la actitud de elevación espiritual que caracteriza las composiciones del sabio humanista español (o, como veremos después, el anhelo fáustico antes del pacto); y de

nuevo parece aludir al prólogo goetheano con referencias al "trono de Dios" o a la "armonía soberana".

El otro epígrafe de Goethe que encontramos en *Los consuelos* aparece bajo el título "Coros" (III, 131), de un ciclo poético que contiene cinco composiciones. Cita Echeverría las siguientes palabras del poeta alemán: "El canto de los espíritus, . . . las bellas imágenes que inspiren, no son vanos prestigios. . ." (III, 131). Corresponden también al *Fausto*, a la escena que representa el primer encuentro del doctor con Mefistófeles; son dichas por éste para anunciar un canto que van a entonar los espíritus y cuyo efecto será dormir al protagonista (vs. 1439-1441). Después de un poema titulado "El genio de las tinieblas", pone Echeverría tres que corresponden respectivamente a los espíritus del aire, del agua y del fuego; añade, al final, una quinta composición entonada por el fuego fatuo. Son todas canciones en las que cada uno de los correspondientes espíritus se presenta a sí mismo; y abundan en ellas las reminiscencias goetheanas.

Las palabras con que el "fuego fatuo" habla de sí mismo, por ejemplo, nos trasladan a la escena de la noche de Walpurgis, donde uno de estos seres aparece guiando a Fausto y Mefistófeles en su recorrido por los ámbitos infernales (vs. 3855 y ss.). En la misma situación se presenta el del poema de Echeverría, dice:

"... Ven, el camino
De tu destino
Te alumbraré..." (III, 138).

Y así como el fuego fatuo de Goethe advierte al "señor de la casa", como llama a Mefistófeles, que piense que la montaña está ese día "loca de encantamientos" (v. 3868), el de Echeverría exclama:

"Cuarte; -la noche
De mil acasos
Siembra los pasos
Del viajador;..." (III, 138).

Observemos de paso un importante matiz de diferencia: la dificultad de la ascensión en el drama de Goethe se explica por la marcha zigzagueante del fuego fatuo, símbolo del errar humano, y por el furor que reina en la orgía de los demonios; los peligros respecto a los que advierte el fuego fatuo de Echeverría son estos "mil acasos" de que está sembrada la noche para el viajero. He aquí una manifestación de ese fatalismo que ya encontramos en *Elvira*.

El último poema de *Los consuelos*, titulado "Layda", desarrolla en siete partes una historia trágica. Canta el poeta el "funesto amor y desventura" de Layda (III, 144), muchacha a la que presenta al comienzo enterrando a su hijo, "fruto del amor" (III, 145). Se lamenta la joven madre de la muerte del "hijo querido", al que da el "postrimer adiós" (III, 146) entonando una triste elegía. Quéjase también del amor que consagró a un "perjuro" (145) y que todavía la hace sufrir. Emprende Layda después un viaje por el Río de la Plata para alejarse del suelo argentino; y de noche, mientras el navío avanza por las aguas, va lamentándose ella de su destino... Una terrible tormenta se desencadena y provoca, con el naufragio, el fin de la protagonista.

Detrás de Layda está Margarita, la trágica figura femenina de FAUSTO⁸. La similitud de los acontecimientos que protagonizan las dos mujeres es notable: cada una entierra a su hijo, fruto de su amor con un hombre que la ha traicionado; ambas, transidas de dolor, delirando en cantos de amor maternal y de apasionada fidelidad al amado, van hacia la muerte.

Varios motivos del drama goetheano resuenan con claridad en las quejas de la desesperada Layda argentina. Una palabra dura tiene ella al comienzo para su amante; así, dirigiéndose al cielo, pregunta:

"¿Qué me vale la vida que me diste?

¿De qué la gloria y el deleite puro

Del tierno amor que consagré a un perjuro? (III, 145).

También en el momento en que Fausto se acerca a la celda donde está Margarita se oye que ésta canta una vieja canción, dos de cuyos versos dicen:

*"Mi padre, ¡el pillo
que me ha olvidado!"* (vs. 4414 y ss.).

Ahora bien: no obstante la censura que implican las palabras "perjuro" y "pillo", las dos mujeres, fieles todavía a su amor, anhelan la vuelta del amado.

*"¡Oh, si me oyera! ¡cómo de su amante
Enjugaría el ominoso llanto!
¡Cómo en su pecho palpitante, tierno
Me estrecharía!"* (III, 152).

dice después Layda. Y Margarita, cuando parece que despierta de su delirio al oír la voz de Fausto, exclama:

*"¡Esa fue la voz del amigo!
¿Dónde está? Lo he oído llamar.
¡Soy libre! Nadie me ha de impedir.
¡Quiero volar a su cuello
y yacer en su pecho!"* (v. 4461 y ss.).

Hay una patente coincidencia en las actitudes de los protagonistas, en las palabras. Y se encuentran todavía varios puntos de contacto más: con minucioso dolor habla Layda de la tumba en que ha enterrado al hijo (III, 46); se queja también de la incomprensión que la rodea, de que nadie se apiada de ella (III, 148); cuando llega el momento final oye voces por el aire que le ordenan marchar a la muerte, entonces se dispone a seguir, como dice ella misma, a los

8 ISIDORO MONTIEL, basándose en el epígrafe, relaciona el asunto de "Layda" con los poemas ossiánicos: "A través del poema, Echeverría no cita a Ossian, pero su poesía, poderosa y profunda, nos hace sentir esa amacrónica melancolía de los cantos gaélicos...". Véase "Ossian en la Literatura Argentina" (*Revista Interamericana de Bibliografía*. Vol. XIX, n° 2, Abril-Junio de 1969), p. 158.

"fieros ministros de la tumba" (III, 153); y una vez que ha encontrado "sepultura" en el mar, su espíritu se eleva "al alto cielo" (III, 156).

Reflexionemos, para destacar un ejemplo, sobre la mencionada referencia a los "ministros de la tumba". ¿Quiénes son éstos que se anuncian por medio de "lúgubres voces" (III, 153) mientras Layda va navegando por el río? Expresan metafóricamente los fenómenos de la tormenta, truenos y relámpagos, que traerá la muerte... En el drama de Goethe la protagonista, condenada a morir, encarcelada, confunde a Fausto, que llega para liberarla, con los que han de llevarla al lugar de la ejecución. De ahí el horror con que reacciona al oírlo entrar. "Ay, ay!, vienen, amarga muerte" (v. 4424), y las palabras que espeta: "¿Quién te ha dado a ti, verdugo, este poder sobre mí?" (vs. 4427-4428). Diríamos que a pesar de que la situación de la protagonista argentina no implica la presencia de los "ministros" mencionados, éstos aparecen en lenguaje metafórico inspirados por el modelo alemán. La queja de Margarita contra la sociedad representada por el supuesto verdugo, se transforma para Layda en queja contra el destino, cuyos voceros son los truenos de la tormenta fatal...

Los matices propios que Echeverría pone en esta versión argentina de la tragedia de Margarita son significativos. Notamos, por ejemplo, que aunque Layda entierra a su hijo no se acusa a sí misma de la muerte de éste sino que se queja ante el "cielo inhumano" (III, 145). No ha sido ella, pues, quien lo ha matado. Comprobamos que Echeverría no admite ninguna sombra en la imagen materna.

Elementos locales, como breves referencias al "desierto" (III, 144) o al Río de la Plata (III, 149), se condensan hacia el final del poema en la tormenta. Surge, para motivar la muerte de la protagonista, la fuerza de la naturaleza desencadenada. Después de referir cómo se encapotó el cielo, retumbaron los truenos y se desataron los vientos, dice el poeta:

"Todo fue horror entonces; levantaba
El río soberano embravecido
Su aterrador bramido,..." (III, 155).

Apunta así uno de los temas centrales y más conocidos de la obra de Echeverría: podríamos nombrarlo —empleando una expresión que Martínez Estrada forjó para indicar un fenómeno primordial de la civilización latinoamericana— la "lucha entre la Gea y el Ethnos"⁹. Distante está el magnífico final de la primera parte del drama de Goethe; esa escena de la cárcel, con el ruido de los cerros y las alusiones a la justicia severa de una sociedad sólida, escena en la que la naturaleza apenas sirve para anunciar, con la llegada del día, el momento de la ejecución.

3. García Merou, en su tan sugestivo *Ensayo*, nos orienta hacia otro texto. Respecto a escritos juveniles del poeta, entre los que nombra el fragmento *Carlos*, dice que "transportan de *Fausto* a *Manfredo*, y de *Hamlet* a *Los bandidos*"¹⁰.

En el tomo tercero de las *Obras completas* encontramos un escrito bajo el siguiente título: "Fragmentos de un poema dramático titulado *Carlos*, (inédito)" (III, 419). No tiene fecha; y tampoco la tiene una composición que está poco más adelante, "El sol naciente", que según el subtítulo entre paréntesis, debía ser un coro de "Carlos".

Primero aparece un largo monólogo en el que Carlos entona un himno de admiración al sol y confiesa que se siente "acongojado" (III, 419), que lo persigue "una imagen fatal" (III, 420); poco a poco se va formando en este personaje la decisión de suicidarse; pero en el momento que se propone hacerlo arrojándose a un río, un anciano lo detiene. Es el "demonio de la realidad", y trata a continuación de convencer al joven de que la esperanza cura las dolencias del alma, de que debe circunscribir en un círculo estrecho

9 MARTÍNEZ ESTRADA, E. *Diferencias y semejanzas entre los países de la América Latina* (México. Universidad Nacional Autónoma. 1962). p. 5.

10 GARCÍA MEROU, M. *op. cit.* p. 237.

sus ideas para aprender a vivir como el común de los mortales. Carlos, con fervor wertheriano, defiende la idea del suicidio. Aquí se interrumpe la escena; y pasamos a otra en que el protagonista, dentro de su "cuarto de estudio" (III, 429), de noche, monologa ante la luna... Otra interrupción, y un fragmento del segundo acto: escena en que aparece Carlota, la novia de Carlos, enlutada por la muerte de su madre; contempla ella un retrato de su amado y, en diálogo con Luisa, expresa el anhelo de que él regrese sano y salvo a la patria. Luego viene una serie de escenas que no están ordenadas siguiendo el desarrollo del drama. Una en la que Antonio "esclavo del padre de Carlos, a quien éste ha dado libertad" (III, 434), se queja de que su joven señor está acongojado y triste, vive "solitario y aislado"; culpa de ello al "¡maldito viaje!" (III, 435). Otra que parece continuación de la anterior que presentaba al protagonista en su cuarto de estudio; pues de nuevo se lamenta Carlos en su soledad, y señala decepcionado los libros. Después viene una dramática escena en la que Carlota, que se incorpora tras haber sufrido un desmayo, refiere que ha visto aparecer la sombra de Carlos con un aspecto siniestro; se queja ella entonces de que un poder misterioso los separa. El fragmento termina con una escena del tercer acto (puesta en este lugar por el editor) que representa apariciones de espíritus y sombras en una especie de "Sueño de una noche de Walpurgis"; es decir: son figuras de distintos poetas que al final las brujas expulsan. Y habría que incluir en este conjunto el ya mencionado poema "El sol naciente" (III, 473), un himno al sol que está dentro de la misma órbita espiritual que el monólogo inicial...

Parece acertado contar, siguiendo a García Merou, este fragmento de "poema dramático" entre los escritos juveniles de Echeverría. En efecto, la historia de amor en un ambiente típico donde todavía perdura la huella colonial (esclavo) hace recordar el asunto de *Elvira*. Además, la ausencia de Carlos, a la que se hace referencia, ha sido causa de un viaje hecho para "ver tierras" (III, 435); ello nos pone en la atmósfera espiritual del viaje a Francia.

Las líneas argumentales reseñadas permiten ya percibir que *Carlos* nos remite a *Fausto*. Algunos detalles confirman esto de manera indudable.

El himno de salutación al sol que entona el protagonista en el monólogo con que comienza el fragmento nos lleva al final de la escena en que Wagner y Fausto pasean ante las puertas de la ciudad y donde el doctor, conmovido por el espectáculo del poniente, prorrumpe en exclamaciones como "... y me apresuro a beber la luz eterna/ ante mí el día y detrás de mí la noche..." (vs. 1086-1087). Dentro del mismo ciclo temático ha de considerarse el poema "El sol naciente"... El sentido simbólico del sol, y de la luz en general, como expresión de lo divino, es una constante en la obra de Goethe, como ha explicado Erich Trunz¹¹. El mismo *Fausto* contiene numerosos pasajes que corroboran ello. Y bien: Carlos llama al sol "espejo vivo" del "ser inextinguible", del "ser omnipotente" (III, 412). El y Fausto se dan cuenta de que no logran alcanzar esa región superior; pero el alemán considera que el hombre puede al menos elevarse con el sentimiento, mientras que el protagonista argentino desespera de su flaqueza, de su miseria (III, 421). Hay además una diferencia en el hecho de que Goethe se refiera a la "luz eterna" y Echeverría llame al sol, estableciendo diferencias, "espejo" del ser omnipotente. Así se aparta notablemente de la actitud panteísta que se insinúa en las palabras fáusticas.

También se dice en *Carlos* que el hombre "sólo dudas, enigmas y tormentos/ Halla en el laberinto inextricable/ De la ciencia falaz..." (III, 422). Y dos versos expresan la deprimida situación humana:

"...Gusano de la tierra ayer nacido
Cargado de miseria, yo me arrastro..." (III, 421).

Motivo al que vuelve más adelante Carlos en el diálogo con el Anciano, al que también llama "triste gusano de la tierra" (III, 426).

11 Véase la edición citada de FAUSR (Goethe), p. 482.

¿No son acaso claras resonancias de la desesperación de Fausto, quien se considera "semejante al gusano" (v. 653) y tiene que oír que el Espíritu lo desprecia llamándolo "temeroso gusano retorcido por el camino?" (v. 498) ¹².

Las palabras "Pero no crece el árbol de la vida/Do crece el de la ciencia; el desengaño..." (III, 423) parecen un eco de las famosas goetheanas: "Gris es, querido amigo, toda teoría/ Y verde el dorado árbol de la vida (vs. 2038-2039).

Después de todo el monólogo que, como vamos comprobando, está impregnado de influencia fáustica, Carlos intenta suicidarse y es salvado por ese "demonio de la realidad" que se le presenta como un viejo (425); recordemos que también un monólogo del atormentado doctor termina con el mismo intento, el cual tampoco se puede realizar, aunque por la intervención de otro factor...

La escena del fragmento de Echeverría que comienza con las indicaciones "la noche — Cuarto de estudio..." (III, 429) está sin duda inspirada en la inicial de la primera parte del drama alemán. No sólo porque el espacio es el mismo, con iguales características, sino también porque el monólogo del personaje reproduce como eco fiel las palabras del modelo:

*"...Quién pudiera
Globo brillante, misteriosa Luna,
El suele levantar hasta tu esfera
Y libre del dolor y de los lazos
De esta corteza vil de vil materia,
Los abismos sondear del Universo
Y bañarse en tu eterna primavera!"* (III, 429).

La fuente alemana fluye en versos que podríamos traducir así:

*"Oh pleno, resplandor de la luna,
si fuera ésta la última vez que miras mi pena..."* (vs: 386 y s.).

¹² También en el vigoroso "Himno al dolor" de Echeverría, que anticipa las mejores páginas de Almafuerte, encontramos este motivo: "Yo miserable gusano" (III, 180). "Cuando se arrastra gusano" (III, 170).

*"¡Ay!, si pudiera yo andar por las cimas de las montañas
a tu querida luz..."* (vs. 392-393).

Si las coincidencias anotadas no bastaran para convencernos de la influencia ejercida por el drama goetheano sobre Echeverría en la redacción de este fragmento, tendríamos que citar un pasaje del monólogo en que Carlos se queja de vivir encarcelado en su cuarto de estudio:

*"Dos fuerzas hay en mí; una impetuosa,
inflamada, divina, que me lleva
A ambicionar lo eterno y lo sublime.
Otra, hija de la carne, que sedienta
Al deleite me incita. En otro tiempo..."* (III; 436).

Los versos inspiradores corresponden a esa misma escena de la que proviene el canto de admiración al sol a que ya hicimos referencia; Fausto, en diálogo con Wagner, exclama:

*"Dos almas habitan, ¡ay! en mi pecho,
La una quiere separarse de la otra;
La una se aferra, en rudo placer amoroso,
Al mundo, con órganos como garras;
La otra se levanta poderosamente del polvo
Hacia los campos de los elevados antepasados.* (vs. 1111-1117).

Con menos matices, reduciendo los polos opuestos a los conceptos "lo eterno" y la "carne", reproduce Echeverría, casi en traducción, las palabras de Goethe. No puede quedar duda respecto a que procura así que su personaje reciba elementos del espíritu del alemán...

En esta versión del problema fáustico notamos, comparando con el drama goetheano, un importante punto de divergencia. El Anciano, al cual Echeverría llama "demonio de la realidad", actúa de manera totalmente distinta de la que caracteriza a Mefistófeles. Respecto a éste podríamos decir que el poeta argentino ha producido un cambio de signo: transforma en positivo lo negativo. La función que cumplen los coros pascuales —salvan a Fausto del sui-

cidio— es desempeñada para Carlos por este demonio. Además, las palabras que él dirige al joven son un dechado de mesura: lo incita a la esperanza feliz, a ser como el vulgo, a abandonar excesivas ambición y arrogancia. Lo único que le queda de demonio es la afirmación de lo terrenal: "aun en la tierra hay esperanzas para ti y deleites" (III, 426).

4. *Mefistófeles*, drama joco-serio, satírico-político se llama un trabajo de Echeverría seguramente posterior a *Los consuelos* y a *Carlos*. En el mismo texto anota el protagonista y narrador la fecha "31 de agosto del año de Cristo de 1833"¹³; pero Moldenhauer supone que fue escrito hacia 1837 o 1838, es decir, cuando la política había pasado al primer plano de las preocupaciones del autor¹⁴.

Este *Mefistófeles* es un relato en primera persona. Empieza el narrador que se llama Fausto —un "tocayo" argentino del protagonista de Goethe—, hablando de lo que las cavilaciones pueden, y explica cómo él, mientras estaba meditando un día bien arrellanado en su "marquesa" (p. 109), empezó a sentir en la mente un pulular de extrañas formas; aplicó un microscopio y vio que eran seres humanos; pero no tuvo tiempo de averiguar mucho, porque se cayó de la silla y a causa del golpe, que le dejó un chichón, perdió el sentido por varias horas. Tras algunas digresiones sobre la curiosidad de los sabios y la simplicidad de los campesinos, continúa relatando que después, con un telescopio, descubrió que los seres de su visión eran un grupo de compatriotas suyos en una ruidosa y turbulenta asamblea política. Una nueva serie de reflexiones, sobre los sueños y su significado, introduce la narración de cómo una noche, mientras dormía, oyó cierta voz misteriosa que le reprochaba la inacción en que había dejado "enmohecer" su alma (Pl, 118); al día siguiente decidió salir del encierro y se encontró en la calle con el tumulto de la "actividad humana". Cuando llegó de nuevo la no-

13 ECHEVERRÍA, E. *Páginas literarias* (Bs. As. Jackson Editores. s/f.) p.

112. En adelante citamos esta edición con las siglas PL.

14 MOLDENHAUER, G. *Op. cit.* p. 12.

che, atraído por el espectáculo de la luna, él se puso a cavilar en la ventana; sonó el Cabildo las dos (Pl. 120), se sentó entonces a su escritorio y empezó a leer el *Fausto* de Goethe, hasta que de pronto se le ocurrió traducir el prólogo de esta obra. Y en efecto hizo la versión: pues se ha conservado un fragmento del "Prólogo en el cielo", que el editor ha puesto equivocadamente como poesía aparte bajo el título "Los tres arcángeles" (III, 302)¹⁵ ... Pero no tiene tiempo de traducir mucho, porque, primero en forma de enano, al que este enfurecido Fausto argentino saca a puntapiés, después como un hombre "enjuto de cuerpo y rostro" (Pl, 122), se aparece el diablo. Este le habla y lo amonesta, le dice que deje los sueños fantásticos y se dedique a las realidades, a servir a la patria. El final refiere cómo el caviloso protagonista fue una tarde a la Alameda, se sentó en un poyo y se puso a contemplar las olas del Plata; pero fue interrumpido por un malicioso y sonriente desconocido que lo invitó a que apartara la vista del río y se fijara en la gente que paseaba por el lugar...

Moldenhauer ha señalado con acierto que este relato presenta a Echeverría en el momento en que deja de ser solamente el poeta romántico de Buenos Aires y se transforma en el jefe de un movimiento político; así realiza, muy a su manera por cierto, el llamado fáustico a la acción¹⁶.

Fuera de que en esta obrita se menciona varias veces al *Fausto* de Goethe es evidente que casi no hay página donde no aparezca una reminiscencia más o menos clara de la obra alemana. Algunos pasajes parecen ser sólo una síntesis de lo representado por ella.

El capítulo titulado "Noche" condensa el contenido de la escena inicial de *Fausto*, igualmente titulada. Está el protagonista solo, una noche de luna, cavila febrilmente; y no encuentra otro modo de calmar su ansiedad que leer. Claro: no abre el libro de Nostradamus; sino que se sumerge en la lectura del propio *Fausto* goetheano. Y así

15 MOLDENHAUER, G. *op. cit.* p. 10 n.

16 MOLDENHAUER, G. *op. cit.* p. 11 y p. 12.

como en otra escena, el doctor europeo había emprendido la traducción del Evangelio de San Juan (vs. 1224 y ss.), en el mencionado capítulo de la obra argentina nuestro Fausto traduce, como recordamos ya, el "Prólogo en el cielo" de Goethe. Es decir: Echeverría reproduce las palabras, los gestos, las situaciones del modelo alemán; pero introduce una notable variante: hace que tal modelo literario pase a cumplir la misma función que el libro de Nostradamus o el Evangelio, o sea: presentar una visión de los poderes o misterios que atraen al hombre desde el seno de la ciencia o la erudición. Tal imitación dentro de la imitación implica un claro distanciamiento respecto a la fuente.

Esto ocurre en un capítulo donde encontramos quizá la más cercana coincidencia textual. Exclama el protagonista argentino refiriéndose a la luna:

"¡Quién tuviera alas para volar al través del éter hasta aquella esfera de inagotable luz y poder sentarse sobre aquellas cimas resplandecientes sumergir sus ojos en los abismos del espacio y abrazar de una mirada la vasta extensión del universo!" (PL, 120).

También a la luna, aunque apostrofándola, dice el Fausto de Goethe en su monólogo inicial:

"¡Ay! ¡Si yo pudiera andar por las cimas de las montañas bajo tu querida luz, y flotar en torno a las cavernas montañosas con los espíritus (...) bañarme saludablemente en tu rocío!"

Es de recordar que ya en *Carlos* encontramos una reminiscencia del mismo pasaje goetheano y una escena muy semejante a esta de *Mefistófeles*... El Fausto de Echeverría expresa entonces, con palabras que reproducen casi textualmente las del modelo alemán, su anhelo de elevarle por el éter y llegar a las "cimas resplandecientes" (PL, 120) (*Fausto*, v. 392); pero no se le concede tal apartamiento del mundo. La voz del diablo, en efecto, le preguntará: "¿Por qué dejas enmohecer en inacción los resortes de tu alma? ¿Cuándo cesará el delirio de tus pasiones insensatas? El deleite como áspid

adormece y mata. Tú naciste para obrar..." (PL, 118). De nuevo tendríamos que señalar las palabras con que el Mefistófeles goetheano incita al doctor a que abandone las "ilusiones y encantamientos" de la ciencia (v. 1853):

"¡Vamos, pues! ¡Deja a un lado toda cavilación, y acompáñame derecho al mundo!" (vv. 1828 y s.).

En los dos casos, pues, el demonio pone como meta la actividad. Pero la diferencia consiste en que ella, para el personaje goetheano, significa entregarse a los placeres de la vida; mientras que para el Fausto de Echeverría implica justamente abandonarlos, rechazar las pasiones insensatas, el "áspid" del placer. El extraño demonio argentino invita a Fausto a no "desconocer la voz de su madre" (PL, 123), es decir, de la patria, y penetrar en la lucha política. Plantea así un tema que no pertenece a la obra alemana y que es una constante en el pensamiento de Echeverría, quien señaló tiempo después, en ocasión de una polémica (con Alcalá Galiano) que la diferencia que existía entre el escritor europeo y el americano era que éste estaba absorbido por la actividad y la lucha.

Y de nuevo tenemos la reiteración de un tema que aparecía en *Carlos*: pues en estos fragmentos, comprobamos, el "demonio de la realidad" asume una actitud benéfica, se muestra preocupado por hacer que el protagonista se consagre a la vida práctica.

Los puntos de contacto que hay entre *Carlos* y *Mefistófeles* nos hacen pensar que estamos ante dos versiones de un mismo asunto. Muy probablemente la que estudiamos primero es la anterior, pues la otra resulta más elaborada, más madura, e incluye, como ingrediente significativo, ese enfoque jocoso y satírico que falta por completo en la primera y es una de las formas como el poeta argentino quiso independizarse del modelo.

Mefistófeles, en efecto, puede ser considerado de cierta significación en la tradición literaria argentina. Porque representa uno de los varios esfuerzos que en nuestras letras se ha hecho por asimilar el tema fáustico; el más famoso fue por cierto el posterior de Esta-

nislao del Campo. La imagen del demonio que da el autor romántico, por ejemplo, anticipa la muy conocida del poema gauchesco: "...enjuto de cuerpo y rostro, barba prominente, nariz aguileña, ojos cóncavos chisperos, pluma de gallo en el sombrero, boca formidable, que sonreía malignamente" (PL, 122). Y no olvidemos que la sacó del *Fausto* goetheano, donde Mefistófeles se presenta vestido como un joven noble, también, como reza un verso, con "la pluma de gallo sobre el sombrero" (v. 1538). Además, el tono jocoso con que Echeverría encara el tema, tono que según Carilla sería de "raíz byroniana"¹⁷, anticipa la perspectiva burlesca que Del Campo escogió, perspectiva que implica una sensibilidad distinta de la del drama germano.

Mefistófeles contiene además varios elementos tradicionales y locales. Las indicaciones del ambiente en que vive el Fausto argentino son bastante precisas, aunque sobrias. No sólo porque se habla en la obra del Cabildo y la Alameda, sino también porque entre vemos la agitación política de una sociedad, o ciertas costumbres típicas como el paseo vespertino. Además, el tono familiar y espontáneo del lenguaje anuncia ya creaciones como *El matadero*.

También pueden señalarse en este trabajo de Echeverría algunos motivos que, si bien no están en contradicción con la fuente goetheana, representan la manifestación de tradiciones locales. En nuestra literatura encontramos referencias, por ejemplo, a ese diablillo enano de la primera aparición, referencias anteriores y posteriores a Echeverría¹⁸.

A partir del dato biográfico de que nuestro primer poeta romántico leyó a *Fausto* hemos ido comprobando cómo la presencia de esta obra se hace patente en los varios escritos analizados. El hecho

17 CARILLA, E. *El romanticismo en la América hispánica*. (Madrid. Ed. Gredos, 1958). p. 111.

18 LUIS DE TEJEDA refirió la aparición de un personaje demoníaco bajo la forma de "Letiope pequeño, sí robusto". *Coronas Líricas*. (Univ. Nac. de Córdoba. Córdoba, 1917). p. 300. Recuerda A. Capdevila a un doctor "a quien una noche se le apareció el demonio en la forma de un negro". *Córdoba del recuerdo*. (Bs. As. Espasa Calpe. 1964). p. 13.

de que las fechas de éstos abarcan, más o menos, el lapso de 1832 a 1838 —decisivo en la producción de Echeverría— indica una frecuentación significativa.

El "Prólogo en el cielo", las escenas iniciales puestas bajo el título "Noche", pasajes de los diálogos "Ante las puertas de la ciudad", episodios ocurridos durante "La noche de Walpurgis" y las escenas finales protagonizadas por Margarita en la "Cárcel", son los principales puntos del drama goetheano —todos de su primera parte— a los que Echeverría ha vuelto con reiteración.

No cuesta trabajo reconocer la afinidad personal por la que ha escogido justamente las situaciones donde aparece configurada la tragedia del solitario y melancólico, estudioso doctor alemán. Tampoco escapan al análisis las líneas en las que Echeverría se aparta del modelo. Presenta ese demonio extrañamente benéfico, que incita a la acción política, al patriotismo; quita el rasgo criminal bajo cuya luz trágica aparece la amante y madre del drama goetheano; destaca la irrupción de la naturaleza, como fuerza decisiva, en el destino humano...

Pudimos también comprobar cómo el asunto fáustico sufre en su obra una evolución: los primeros ensayos de incorporar elementos de él (en *Elvira* o *Carlos* son hechos con una seriedad quizá forzada; en *Mefistófeles* encuentra Echeverría la perspectiva "joco-seria", como diría él, que le permite asimilar realmente el asunto extranjero y transformarlo en algo propio. Lo pone así en contacto con tradiciones argentinas, como es el caso de ese diablo enano o del Mefistófeles que tiende a la caricatura... Y logra así un relato espontáneo, rico, sugerente, en el cual lo fáustico no aparece ya como cuerpo extraño.