



Universidad Nacional Autónoma de México

Maestría en Estudios Políticos y Sociales

Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales

El concepto de individuo en el Fausto de Goethe

Tesis

para optar por el grado de:

Maestría en Estudios Políticos y Sociales

Presenta:

Lic. Oscar Rosas Castro

Tutora: Dra. María de Lourdes Quintanilla Obregón

Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM.

México, D.F. Octubre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice	
Introducción.....	2
Capítulo I Metodología.....	7
I.1. Sobre literatura.....	7
I.2. Acercamiento de las ciencias sociales a la novela	10
Capítulo II Primeros valores para la interpretación: lo social y antecedentes de la obra	25
II.1. El siglo de las luces.....	25
II.2. Goethe frente al poder de la nobleza y la burguesía	31
II.3. Antecedentes literarios del Fausto a la versión de Goethe	34
II.4. Fausto como adjetivo	50
II.5. El mito fáustico	60
Capítulo III Segundos valores de interpretación: biografía e influencias	79
III.1. El ímpetu jovial. Los primeros 25 años.....	80
III.2. El Goethe de la primera etapa	89
III.3. Goethe a partir de Weimar	93
Capítulo IV Tópicos para conformar el concepto de individuo en el <i>Fausto</i>	104
IV.1. El cansancio	106
IV.2. Conocimiento	111
IV.3. Cuidado de sí.....	120
IV.4. La dualidad.....	122
IV.5. La acción (<i>In principium erat verbum</i>)	127
IV.6. La libertad y el pacto	130
IV.7. La experiencia	136
IV.8. Margarita	145
IV.9. Amor	153
IV.10. Mefistófeles.....	156
IV.11. El perdón	160
IV.12. Naturaleza	166
Conclusiones.....	172
Bibliografía consultada.....	185

INTRODUCCIÓN

El siglo denominado de las luces encontró en Rousseau y Kant exponentes para esa obsesión de concretar el pensamiento universal, aquel por medio del cual comprender y crear posibilidades de mundos reales que permitieran asimilar las transformaciones sociales evidencias de la decadencia del feudalismo, la aparición de una burocracia del Estado, la independencia de los Estados Unidos, la Revolución Francesa, el empoderamiento de la burguesía y el invento del individuo.

Hegel es el último de ese idealismo, corriente de pensamiento iniciada por Descartes quienes encontraron en el último tercio del siglo XVIII al Romanticismo como principal oponente. Así, mientras los primeros defendían la racionalidad, los segundos apelaban a las emociones como el principal argumento en la definición de humanidad que poco a poco matizaba la conceptualización de un individuo como expresión las influencias de lo macro, del mundo sistémico en su vida cotidiana y así resolver la paradoja de no estar determinado y poder gozar y hacer valer su libertad.

Una época de transición del feudalismo al capitalismo; de la monarquía al republicanismo; donde la razón permite someter a juicio las decisiones de Dios; lo social comienza a desnaturalizarse; el amor medieval se reinventa y fortalece; la reflexión permite crear dos mundos entre los cuales se desenvuelven las personas, el exterior y el interior, no porque antes no se practicase, sino porque ya no será necesario hacerlo a través de la oración o la confesión guiada por la iglesia; el luteranismo ya ha enseñado la introspección y el pietismo a cuidar de sí, esta última lección, conocida ya desde la antigua Grecia donde Sócrates la impartió a Alcibíades pero descuidada por muchos siglos.

En medio de esta época de cambios radicales aparece uno más entre estos idealistas que optó por la poesía más que la filosofía, o mejor dicho, por una poesía filosófica, Johann Wolfgang von Goethe. Desde el campo de las letras hace sus propios planteamientos y expone sus principales tesis sobre los temas asociados a los idealistas, la naturaleza, el cosmos, el sistema los cambios sociales, las nuevas emociones, pero todo dentro de la construcción de un nuevo individuo permisivo de una vida en la constante incertidumbre. Así, el individuo goethiano acepta su condición mortal pero sabe que pensar en la muerte significa confinar su pensamiento a un tiempo pasado, es decir, asumir los antecedentes como determinantes de su situación y ello lo sujeta a un espacio y tiempo establecidos previamente, condenan al sujeto a una historia cíclica. En la interpretación presentada como resultado de esta investigación, Goethe sugiere la construcción de un nuevo individuo a partir de la construcción argumentativa de la lógica, es decir, parte de un supuesto de no tener referente empírico sino sólo se inicia el desarrollo teórico desde un supuesto asumido como verdad posible, así la pregunta guía de su reflexión podría ser: ¿qué sucedería si el hombre pudiera decidir el momento de su propia muerte? No vencer su condición de mortal, sólo decidir el momento de detener el transcurso del tiempo individual. Con ello el individuo goethiano rompe la primera limitante, la fundadora del miedo en una de las partes a la que Hegel atribuye la decisión de desistir en la lucha por el reconocimiento del Otro. Aparece un individuo libre en tanto su vida no encuentra límite alguno, pero, qué hacer con la relatividad generada, cómo otorgar sentido a la vida si ya se domina al alter que la define, qué valores construir en una dinámica infinita imposible de detener, en qué momento abandonar la nave, será que el *sapere aude* de Kant nos alcance para vivir en los nuevos tiempos.

La obra bibliográfica escrita por el poeta alemán es basta y no son pocas sus reflexiones sobre la constitución del nuevo tipo de individuo forjándose en los albores de la modernidad, pero para cumplir con un objetivo más humilde, la presente tesis se refiere exclusivamente al poema Fausto¹ en sus dos partes. Se eligió este gran poema por ser ahí donde expone sus reflexiones sobre el carácter del individuo que ha dejado atrás el feudalismo y vive el vacío generado por un contexto tan particularmente cambiante como lo es el último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX.

El estudio biográfico de uno de los intelectuales más importantes, no sólo de Alemania, sino de la literatura universal y de ese periodo, requiere de una investigación profunda demandante de mucho más tiempo que sólo los dos años de estudios de maestría. Sobre todo en el caso de Goethe, quien escribió 12 mil cartas y recibió 20 mil, desde 1796 hasta 1832 escribió diarios, los filólogos ocupan siete volúmenes donde recopilan encuentros sostenidos y sus obras completas generan 148 volúmenes, sin contar sus dibujos. Como se puede ver y como han hecho distintos investigadores de entre los cuáles quizá el más cercano nos sea Alfonso Reyes, a Goethe se le puede dedicar toda una vida.

¹ Las ediciones en español sobre el Fausto de Goethe son diversas y existen desde 1856, cuando las letras españolas realizaron una fuerte inversión en las traducciones, con especial interés en las alemanas. Las primeras ocho respetaron la presentación en verso, ninguna de ellas ha trascendido más que la primera versión en prosa traducida por Guillermo English en una edición de ostentoso lujo comentada por Juan Valera y Gras, impresa por Enrique Rubiños en 1879. También en prosa existe la de José Roviralta Borrell editada en 1920 y nos resulta la más cercana por la enorme cantidad de veces reeditada con diferentes prólogos y en múltiples editoriales, es fácil de conseguir y recomiendo en especial la edición de editorial Alianza y otra de Cátedra, ambas por las brillantes introducciones y estudios preliminares de Francisco Ayala, Manuel José González y Miguel Ángel Vega. El actual trabajo está realizado a partir de la versión bilingüe traducida por Helena Cortés Gabaudan impresa por la editorial Abada en España en 2010, realiza un excelente esfuerzo por rescatar la versión en verso, ésta es la versión que más recomiendo a quien quiere disfrutar de una lectura más profunda y mejor trabajada.

Sumado a ello cabe agregar la gran cantidad de investigaciones y de perspectivas realizadas sobre Johann Wolfgang von Goethe por lo cual resulta pretencioso pensar se pueda abarcar y aportar nuevos datos sobre el autor alemán; aún más, la intención de esta investigación dista mucho de aportar nuevos datos a la biografía del escritor del Werther pues el objetivo se concentra específicamente en el concepto de individuo presentado por el poeta alemán en su versión del *Fausto*.

Sin embargo resulta indispensable hacer un acercamiento a algunos datos biográficos para obtener pistas y poder atreverse a hacer una interpretación propia de la obra, pero sobre todo, debido a no ser especialista en la biografía de Goethe, es preferible atender a las sugerencias de versados en el tema como Alfonso Reyes, Thomas Mann, Paul Valery, Emil Ludwig, Rosa Sala, Georg Simmel, el propio Goethe en su autobiografía *Poesía y Verdad*, y algunos otros textos. Entre estas distintas versiones se encuentran posiciones divergentes que se retoman en términos generales sólo para ilustrar, es de esperar la comprensión del lector en tanto reparar en ello desvirtuaría completamente el objetivo.

Así también sucede con la metodología presentada en el primer capítulo desde la cual se acerca al estudio de la obra, cuanto y más a sabiendas que la presente es una tesis sociológica apegada en la medida de lo posible a valerse de recursos de distintos autores entre los cuales destacan Mijail Bajtín, Georg Lukács y Walter Benjamin a fin de poder explorar de manera más profunda los argumentos de Goethe se trata de tejer una trenza de cuatro líneas: el contexto, la obra, la biografía del autor y sus críticos.

Los capítulos dos y tres están dedicados a rastrear y compilar las premisas surgidas de este recurso metodológico y permiten hacerse de las herramientas para sustentar los argumentos presentados en el cuarto capítulo donde se expone la

interpretación de la obra. A lo largo de la tesis se va discutiendo con diversos argumentos en cada uno de los temas. El trabajo presentado expone el ejercicio de reflexión propio así como el encuentro de argumentos entre distintas posturas alrededor de un mismo tema. Por tanto, este texto expone el proceso tanto de conocimiento del tema como la particularidad de los argumentos específicos de la postura propia esperando haber alcanzado la preciada y pretenciosa originalidad.

CAPÍTULO I Metodología

I.1. Sobre literatura

La novela es el más joven de los géneros literarios y pese a sus antecedentes en la narrativa en verso, lo cual nos llevaría hasta la Epopeya de Gilgamesh en la antigua Sumeria, el Ramayana y Mahábhārata en la India o más próximos a nuestra era, los poemas de Homero en la cultura helénica y Virgilo en Roma, vale más aceptarla como resultado del devenir tanto de la poesía épica, la satírica, como de la poesía en prosa, la novela de caballería, hasta llegar al siglo XVI con la novela picaresca se difundía mucho más en tanto la aparición de la imprenta desde aquel cuestionable 1440 año en que supuestamente la inventó Gutenberg. Para no profundizar en una discusión que desvíe el objetivo perseguido, resulta conveniente asumir la propuesta de Bloch-Michel para definir la novela como “Nació con Rabelais, Cervantes y Grimmelshausen. Es decir, con Don Quijote, Panurgo y Simplicius Simplicissimus. Ninguno de los relatos anteriores a esta época tiene que ver con la novela: no tienen personajes, sino héroes convencionales; no se preocupan ni de la verosimilitud ni de la psicología; no aspiran a la originalidad ni del tipo de anécdota elegido, ni de los tipos de héroes decritos, sino, por el contrario, tratan de atenerse a personajes y aventuras conocidos ya del lector o del auditor”².

Para Bloch-Michel la novela surge como el resultado de una crisis religiosa anterior a la reforma que obligó al sujeto a tomar decisiones, a elegir; surgió “el día

² BLOCH-MICHEL, Jean. (1967). *La nueva novela*. Ed. Guadarrama. España. p. 38.

en que las estructuras del pensamiento fueron no destruidas, sino discutidas”³. Explica como el cristianismo otorgaba un orden al universo que no alcanzaba a explicarlo todo y esas interrogantes detonaron en reflexiones. Al respecto Thomas Mann nos recuerda: "Se necesitaron muchos siglos de íntima cultura cristiana y un siglo de ejercicios pietista-autobiográficos, para llegar a producir una obra como Werther"⁴. Gran parte del subjetivismo alemán surge de un vocabulario pietista y más adelante se analizará cómo este proceso repercute en Goethe, específicamente en el Fausto.

La novela antecede en la línea del tiempo al nacimiento de la ciencia de la sociedad, y los escritores se encontraban inmersos en una discusión forjada alrededor del tratar de llevar la realidad a una novela, quien podría dudar de la relevancia de las novelas de Balzac en el pensamiento de Marx y Engels, éste mismo hace la siguiente declaración en una carta: “nos da una historia maravillosamente realista de la sociedad francesa... de la cual he aprendido más que de todos los historiadores, economistas y estadígrafos conocidos del periodo”⁵. Rousseau y Diderot escribían novelas como textos filosóficos pues era considerada como otra forma de transmitir el conocimiento.

La lectura de una novela puede llevar a los sujetos sociales a tomar conciencia del espacio y el contexto específico en que viven cuando una novela habla sobre ellos. Podemos ejemplificar con Víctor Hugo, quien inclusive inventa una leyenda, de acuerdo con Arnold Hauser, la creación del personaje de

³ Ibídem p. 39.

⁴ MANN, Thomas. (La edición no indica el año de impresión ni de aparición del original). *Goethe y Tolstoi*. Ed. Ediciones Argentinas Cóndor. p. 88.

⁵ BERGER, Morroe. (1979). *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*. Ed. FCE. México. p. 11.

Quasimodo ayuda a exponer el valor histórico de la catedral de Notre Dame, me explico: Hugo dedica el primer capítulo de la novela a deleitar con una cátedra de arquitectura gótica con pretexto de generar el ambiente de la obra, obliga al lector a informarse sobre lo trascendente del edificio en la historia de la humanidad. Las consecuencias de la lectura masiva de la fantasía de Víctor obligaron al gobierno de Napoleón a restaurar uno de los principales símbolos del Sena y que el autoproclamado Emperador quiso demoler en nombre del progreso con el pretexto de construir un edificio más moderno en la *Île de la Cité*.

Así, los mitos y leyendas resurgen entre los románticos a fin de mezclarlos con nuevas imágenes, con la historia y ofrecen posibilidades más pedagógicas de educar a una sociedad, de integrar hábitos de lectura. El caso de Quasimodo resulta paradigmático en la idea romántica del compromiso social por la defensa del patrimonio arquitectónico de una ciudad transformada por órdenes obsesivas de modernización. La novela es una alternativa narrativa para difundir información de cualquier índole.

Para Morroe Berger la literatura era moralizadora en tanto ponía énfasis en la tradición religiosa en tanto la fe comenzaba a dejar de ser la guía de la conducta; se empezó a escribir novelas para exaltar vidas comunes intercalando exhortaciones a la virtud y concluyendo sus ficciones con el triunfo de la misma y la novela encuentra muchos lectores, sobre todo mujeres y jóvenes necesitados de ser guiados en un periodo de crisis moral.

La novela, y específicamente la romántica a principios del siglo XIX, se da la oportunidad de indagar en la nueva vida privada y en el individualismo, conceptos nuevos que constituirán al Estado moderno, en la vida privada se podían

encontrar muchos placeres no garantizados por el gobierno, quien comienza a dejar de preocuparse por las necesidades personales de la gente.

Para la filosofía el arte es una expresión del “espíritu de la época”, desde esa perspectiva la historia de la literatura es la historia de las ideas (Hettner). Sin embargo, “no existe un espíritu de la época, sino que, por así decir, hay toda una serie de espíritus de la época. Siempre podrán distinguirse grupos totalmente diferentes con distintos ideales vitales y sociales. Con cuál de estos grupos se relacione más estrechamente del arte predominante dependerá de multitud de circunstancias, y hace falta vivir en las nubes para atribuirlo a factores ideales”⁶. De tal forma que se podría clasificar por estratos o clases sociales, diferencias religiosas, diversos ideales, entre otras. E identificar el predominante asociándolo a ciertas circunstancias, pero no a un espíritu de la época.

Con tales motivos no es de extrañar que la novela como género literario se haya convertido en objeto de estudio de las ciencias sociales, quienes parten de la tesis de considerar la novela como género surgido en el seno de la cultura occidental y en el proceso de transición de las sociedades tradicionales a las modernas, geográficamente se puede ubicar el fenómeno en Europa; temporalmente, en el Renacimiento.

I.2. Acercamiento de las ciencias sociales a la novela

Dentro del campo de estudio de la sociología de la cultura se encuentran investigaciones sobre literatura, esta rama se dedica específicamente al análisis de obras literarias más allá de la lingüística de los textos y pone especial énfasis en

⁶ SCHÜCKING, Levin. (1950). *El gusto literario*. Ed. FCE. México. p. 20.

abordar las obras como fenómenos sociales en sí mismas, resulta fundamental considerar la relación existente entre la obra y su creador, y el contexto social en que surgen. Algunas corrientes asumen que la sociología de la literatura también repara en el proceso de producción de la obra, su distribución, nuevas ediciones y, fundamentalmente, en nuevas interpretaciones del texto original, motivo por el cual asumen como fundamental para comprender el sentido literario, el tiempo y la forma de la recepción de los textos.

No existe consenso con el cual nombrar las investigaciones que tienen por objeto de estudio la literatura desde la sociología, los nombres más mentados son: crítica literaria, sociología de la literatura y sociocrítica. Ésta última ya en sí misma sugiere una de abordar el tema, sin embargo dentro de esta misma corriente hay distintas interpretaciones, por mostrar hasta donde trasciende esta diversidad, la investigadora Hilda Morán explica: “El curso de “Sociocrítica” de la Universidad de Pennsylvania, subtítulo “Ficción y sociedad” pretende «revisar las teorías básicas de la sociocrítica desde Platón hasta Marx, Sartre y Jameson [...] e ilustrar la relación entre ficción y sociedad a través del análisis de [...] novelas tomadas de las literaturas francesa y anglosajona». –Continúa– en la Universidad de Minnesota, el curso de “Sociocrítica”, sin más especificaciones, se concentra “en figuras tales como Bakhtin, Benjamin, Williams, Goldmann y los críticos Tel quel (Sollers, Kristeva, Baudry, pero también Barthes, Foucault y Derrida).

En la UNAM encontramos un proyecto de investigación con el título de “Sociocrítica de la literatura”, dentro del área de “Sociología de los procesos políticos” y a cargo de Gilberto Giménez. Según la descripción, en esta investigación «se exponen y comparan entre sí tres enfoques diferentes de la

sociocrítica: el de Claude Duchet, el de Pierre Zima y el de Edmond Cros»⁷. Ello sucede pese a que las dos primeras instituciones cuentan con centros de investigación dedicados al tema. Por tal motivo vale más exponer, por medio de un breve recorrido, los conceptos de los autores que dan sustento a la forma particular de desarrollar el análisis del Fausto de Johann Wolfgang von Goethe, objetivo de esta investigación.

Como se puede observar en la cita anterior, las corrientes teóricas, autores y metodologías dentro del área de la sociología para analizar la literatura son diversas, entre ellas destacan las que hacen uso de la biografía de los autores en tanto la condición social y económica a la cual pertenecieron, sus posiciones políticas, los roles desempeñados dentro del ámbito intelectual de su época, la interacción con otros escritores, la relación de las obras con otras corrientes, su lugar en la historia y las repercusiones sociales; son características que definen las relaciones de poder y los distintos niveles sorteados por el fenómeno literario y su propio contexto.

La sociología de la literatura de tendencia marxista se basa en los textos del húngaro György Lukács, quien parte del escritor para analizar una obra concreta en tanto ésta surge como resultado de un contexto determinado y donde el autor hace de su obra un reflejo de la realidad. Por ende, las circunstancias históricas, políticas, económicas y sociales de su época deben quedar plasmadas en la obra para alcanzar la *totalidad*. Con esta breve definición se puede ilustrar el concepto de crítica desde el cual se pretende trascender la simple opinión y dar sentido al análisis literario.

⁷ MORÁN Quiroz, Hilda Mercedes. (2007). “Sociocrítica: ¿versatilidad, caos o complejidad?” En *Estudios sociales*. Número 1. Julio de 2007. Ed. Universidad de Guadalajara. México. p. 15-23. p. 16-17.

La intención de Lukács de definir el concepto de crítica para hacer análisis literario no es gratuita, recordemos que las semillas de esta disciplina se pueden encontrar a finales del siglo XVIII cuando Madame Staël escribe la famosa *Carta sobre el carácter y las obras de Jean Jaques Rousseau* e inicia el siglo XIX con su libro *Acerca de la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*. No es para menos, pues el *Salón* de la Baronesa convocó a los escritores más destacados del ambiente europeo de la época. Pero los análisis realizados por Staël están lejos de lo que Baudelaire considera la crítica literaria y del arte, él ejerce desde *Le Figaro*, y sienta un precedente del cual será imprescindible para las nacientes ciencias sociales lograr diferenciarse, cuanto y más Lukács quien insiste en hacer un análisis científico desde el marxismo.

El pensador húngaro considera: “La novela surge como género literario importante en sociedades caracterizadas por el capital industrial, el urbanismo y un sistema de clases móvil. Es en este sentido muy general como la novela refleja la visión del mundo de la clase media industrial, la clase cuyo patrocinio ha sostenido, en gran medida, la importancia cultural y la adaptabilidad de la novela”⁸, para poder asirse al análisis realista se vale de las categorías de *tipo*, introducido por Marx y Engels y remite a la construcción de lo típico; y por *totalidad* desde Hegel, quien asume que la realidad sólo puede ser comprendida como un todo coherente, como una totalidad significativa. A partir de esta definición distingue la literatura abstracta y naturalista (en tanto el pensamiento abstracto deriva del aislamiento y separación de los fenómenos individuales) de la literatura realista empeñada en

⁸ GUZMÁN Díaz, José Manuel. (2008).”Panorama de las teorías sociológicas de la novela”. En *Cultura y representaciones sociales*. Año 3, núm. 5, septiembre 2008 p.88-124. Consultado en la página web: <http://132.247.146.34/index.php/crs/article/view/16361> el día 3 de febrero de 2013. p. 94.

reflejar la realidad de manera concreta. Esta literatura realista construye situaciones, personajes, características típicas y sólo aquella obra que logra construir lo particular en lo típico puede ser llamada realista.

Para Lukács la literatura tiene la función social cognitiva de generar conciencia en el pueblo, el héroe lukacsiano es marginal y problemático y provee de sentido a la realidad social en cuanto se enfrenta a ella. Más que al Fausto, Lukács ve al Wilhem Meister como su héroe más cercano.

En el mismo tenor de consolidar la crítica de arte, no puede llamarse análisis “al simple resumen contenido, entrelazando con algunas indicaciones encaminadas a caracterizar la obra y unos cuantos juicios estetizantes sueltos y dispersos”⁹. Tampoco a la aplicación de reglas poéticas, ni lo es tampoco la clasificación de la obra, ni el examen de ella en términos generales sin atender a sus particularidades. Tampoco es explicar ni la biografía ni la historia, es un ejercicio integral de todos ellos.

Walter Benjamin considera que la crítica busca el contenido de verdad de una obra; mientras el comentario busca su contenido objetivo. Recurre a una figura metafórica para explicar “Si, para usar una comparación, se requiere ver la obra en crecimiento como una hoguera en llamas, el comentarista está frente a ella como un químico; el crítico como un alquimista. Mientras que para aquel sólo quedan como objeto de su análisis maderas y cenizas, para éste sólo la llama misma conserva su enigma: el de lo vivo. Así, el crítico pregunta por la verdad, cuya llama viva sigue ardiendo sobre los pesados leños de lo que ha sido y las ligeras cenizas de lo

⁹ ERMATINGER, Emil. (Coord). (1946). *Filosofía de la ciencia literaria*. Ed. F.C.E. México. p. 253.

vivido”¹⁰. Para alcanzar tal agudeza o profundidad de análisis por medio de la crítica, es necesario valerse de la biografía del autor, del poeta, del artista; por supuesto, el comentario se permite dejar fuera al creador y abstrae la creación. Desde luego, Benjamin incluye la biografía de Goethe para su análisis de *Las afinidades electivas* y ello no se limita sólo a las biografías especializadas, sino a la propia percepción que tiene el autor de su obra, para el caso, quedaron principalmente en *Poesía y Verdad*, por supuesto ello obliga a considerar los comentarios de otros.

Vale advertir, antes de caer en la pretenciosa intención de asir la verdad, que para Benjamin “La crítica de arte no tiene que alzar el velo; antes bien, mediante su conocimiento más preciso como velo, sólo entonces tiene que alzarse ella misma en la verdadera contemplación de lo bello. A la contemplación que jamás se abrirá a la llamada compenetración, y que sólo lo hará de un modo imperfecto ante la observación más pura del ingenuo: la contemplación de lo bello como misterio. Jamás se ha comprendido una obra de arte, excepto cuando se ha presentado inevitablemente como misterio. Pues no es posible designar de otro modo ese objeto al que el velo, en última instancia, le es esencial. Porque sólo lo bello y nada fuera de él puede ser, ocultante y oculto, esencial, es que el fundamento divino de la belleza reside en el misterio”¹¹.

Benjamin explica la crítica de arte con una analogía, como cuando uno conoce a una persona joven, bella y atractiva que parece esconder un secreto, uno no puede intentar sacárselo y mucho menos reprochárselo, pero está permitido

¹⁰ BENJAMIN, Walter. (1996). Dos ensayos sobre Goethe. [1919-1922 y 1926]. Ed. Gedisa. España. p. 14.

¹¹ *Ibidem*. p. 96.

valerse de cuestionar a quienes le rodean, y toda obra de arte tiene a otros a su alrededor.

En la propuesta de Benjamin, brevemente comentada, destaca la consideración a opiniones vertidas por otros comentaristas y críticos mientras para autores como Henry James o el mismo Charles Baudelaire, el arte vive en tanto la discusión de los otros, a partir la exposición de las distintas interpretaciones. El primero lo dice en su texto *El arte de la novela* de 1875; el segundo, cuando logra posicionar al excluido Delacroix en las discusiones en los salones parisinos desde 1846 cuando lo crítica en *Salón*.

Para que las discusiones sean posibles, precisan compartir un mismo lenguaje que permita comprender el sentido de las diferencias, tanto una como otra posición. Luego entonces, para el ruso Mijail M. Bajtín, el lenguaje es un fenómeno social. “En efecto, para el autor la verdad no puede existir sino en la pluralidad de las conciencias, en el movimiento, en el cambio, en el diálogo siempre abierto, siempre inacabado, que es la única forma de la auténtica existencia de las ideas”¹². Así para Bajtín el diálogo es expresión concreta del lenguaje y la novela conserva estas formas sociales, se vuelve un referente de las ideologías que contextualizan a la obra.

Bajtín propone hacer análisis literario no sólo lingüístico, o filosófico, sino todos a la vez, su concepto de género tiende un puente entre el texto literario y el mundo, reduce la posibilidad de elección de entre la infinita realidad; el artista debe aprender a ver a través del género al mundo para poder exponer su forma de comprenderlo. El género se divide en dos, los primarios incluyen los venidos de la tradición oral, y los secundarios refieren a la novela, el poema, al drama, y demás

¹² Op. Cit. GUZMÁN Díaz. p. 104.

géneros literarios; y permite crear un *horizonte de expectativas* en el lector. M. Bajtín entiende por género “el representante de la memoria creadora en el proceso de la evolución literaria. Las tradiciones culturales y literarias (incluidas las más antiguas) se preservan y viven, no en la memoria subjetiva del individuo, ni en una psique colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma”¹³.

Desde esta perspectiva el análisis literario inicia por la definición del género de la obra e incluye al autor. Y de entre los géneros Bajtín destaca la novela, de ahí sus análisis sobre Dostoievsky y Rabelais. “En las novelas del primero descubrió al creador de la novela polifónica, en la que el principio fundamental del discurso es el diálogo y la pluralidad de voces autónomas. Y en el segundo encontró la risa, la parodia, la imagen grotesca y el carnaval, como constitutivos básicos de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento; épocas en las que Bajtín considera que deben buscarse las raíces históricas de la novela”¹⁴. El crítico literario ruso supone que la novela surge cuando las lenguas nacionales de Europa Occidental sustituyen al latín, con lo cual agregamos una característica más al carácter reflexivo y crítico revisado en los párrafos anteriores dedicados al surgimiento de la novela, y la coloca sobre los demás géneros por considerarla *polifónica*.

Por polifonía entiende la construcción de una novela a varias voces, es decir, no sólo se hace escuchar el autor, sino cada personaje representa una voz, una posición, una cosmovisión que se enfrenta con otras voces a través de los personajes e incluso, en ocasiones, distintas voces dentro de un mismo personaje. Esta característica dota de una complejidad a la novela de la cual carecen los demás

¹³ HUERTA Calvo, Javier. (1982). “La teoría literaria de Mijail Bajtín. (Apuntes y textos para su introducción en España)”. En *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Número 1. Ed. Universidad Complutense de Madrid. España. p. 143-158. p. 147.

¹⁴ Op.Cit. GUZMÁN Díaz. p. 105

géneros. Metodológicamente el análisis de Bajtín contrapone esas distintas posiciones.

Para esta investigación y en resumen, metodológicamente se asume la definición de novela como aquel género literario derivado de la necesidad de las lenguas nacionales de Europa Occidental de sustituir al latín y de la crisis religiosa sucedida durante el renacimiento al interior del propio catolicismo tanto como con los movimientos protestantes, refleja el proceso de transición de las sociedades tradicionales a las modernas y muestra la visión del mundo de su época. Por tanto, la novela es un fenómeno social en sí mismo y para su análisis necesita considerar la relación existente entre la obra, su creador y el contexto social en el que surge.

Consecuentemente, en el análisis de una novela se debe hacer uso de los comentarios y críticas de otros autores en distintos contextos y temporalidades para reconocer las distintas versiones e interpretaciones y de esa forma reforzar la polifonía dada no sólo al interior de la obra, sino también en el exterior.

La intención de la presente investigación es analizar la obra Fausto del escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe y reparar específicamente en la propuesta filosófica sobre el individuo planteada en esa obra. Cabe recordar la larga lista de teóricos de la sociología y filósofos que consideran a Fausto como el sujeto representante de la modernidad, entre ellos, Georg Simmel, Oswald Spengler, hasta Marshall Berman. De ahí el valor de hacer una pausa para dejar de asumir los conceptos y comprender y exponer a qué remite tal obra y acercarse al sentido que el poeta trató de dar a la leyenda medieval.

Por cuestión de estilo, el texto tiene como eje la biografía de Goethe aunque diste mucho de serlo, pues la intención es contextualizar históricamente la obra Fausto. Para ello es necesario precisar que el concepto de contexto histórico a usar

es el punto en el cual convergen tres caminos distintos. El primero sería el biográfico, el cual remite al autor de la obra y en la medida de lo posible, la indagación que se pueda hacer en el registro de algunos actos determinantes de su vida para concebir la obra, sobre todo en el caso de Goethe y su relación con el Fausto, pues él mismo lo consideraba como alter ego y más allá de ser la obra que lo acompaña durante 60 años, porque el poeta alemán afirma: *Mis obras no son más que fragmentos de una confesión*; esta forma de acercarse a lo biográfico no pretende concebir la biografía como determinante a la obra o que por medio de una obra se pueda psicoanalizar a un autor, ello significaría buscar cuál de sus amores fue la inspiración del personaje Margarita o cuál profesor se convirtió en Mefistófeles, y esta investigación hace uso de lo biográfico como un recurso del cual valerse para profundizar un nivel más en el análisis de la obra. Es indispensable insistir en que no hay nadie mejor a los especialistas en su biografía y resulta más pertinente retomar sus sugerencias.

El segundo camino sería el intelectual, aquel de las distintas corrientes de pensamiento influyentes o con las cuales se relaciona Goethe a lo largo de su vida y que quedan plasmadas en la primera parte de su Fausto. En este punto resulta importante tener presente muchos de los conceptos o formas de nombrar a las corrientes mencionadas fueron denominadas de esa manera por los especialistas en tiempos posteriores, historiadores del arte, de la literatura, de la filosofía, críticos y demás investigadores que conforman el adjetivo de especialista, encuentran elementos con los cuales argumentar una u otra posición, como es de esperarse, la discusión también es intensa e incluso llegan a usar los mismos argumentos para encasillar a Goethe y su trabajo en tal o cual corriente. Quizá la más grande discusión de esta tendencia es la de considerarlo un autor clásico, romántico o

prerromántico como algunos llegan a considerarle a partir de su pertenencia al *Sturm und Drang*. Por tal motivo, resulta pertinente desde estas primeras páginas, dejar clara la intención de no tomar posición en esta discusión, trascendente para otros ámbitos, no los propios. Nuevamente se señala la intención de conocer su propuesta sólo en el Fausto y si ello atraviesa por elementos de una u otra escuela se señalara oportunamente sin por ello clasificarlo. El motivo principal de este procedimiento es simple: es una obra escrita durante 60 años que acompañó los distintos cambios y procesos de un autor gustoso de las transformaciones o mutar en el largo camino de cuidar de sí mismo.

El tercer camino de este concepto de contexto histórico es el social, aquel en que el rol de autor, en este caso de Goethe, no es determinante para el detonante o desarrollo de los sucesos históricos en el que se desenvuelve la biografía del poeta. Es decir, los sucesos acontecidos entre 1749, año del nacimiento de Johann Wolfgang von Goethe, específicamente el 28 de agosto, y el 22 de marzo 1832, año de su fallecimiento. No está por demás especificar que tampoco se trata de hacer una cronología de ese periodo y mucho menos un esbozo de lo ocurrido, más allá de ello para lo cual es preferible remitirse a un texto de historia, el designio es señalar aquellos significantes al poeta y a la obra, a juicio de los especialistas y del propio autor.

La intención de adquirir la mayor cantidad de información posible pretende construir herramientas para poder comprender los contenidos del Fausto de Goethe y así tomar conciencia de las implicaciones de acercarse a una obra con intenciones de abarcarlo todo, totalizadora. Y como tal, hace de compendio del conocimiento de una época, de todo un periodo de transformación social y en los albores de la denominada época moderna, todo ello transmitido a través de la biografía de su

autor y su posición frente a las discusiones de este periodo histórico que comprende el último tercio del siglo XVIII al primero del XIX.

Para cumplir con el objetivo, es importante considerar las distintas formas de clasificar la vida del poeta, sobre todo a partir de la gran cantidad de estudios existentes al respecto, de entre los cuales destaca la propuesta de Georg Simmel que de hecho, generó más adeptos. El sociólogo alemán divide la biografía en tres partes: juventud, época central y vejez. Ello lo hace a partir de considerar las transformaciones más radicales en el pensamiento Goethe y encuentra un motivo biográfico para marcar cada periodo, siendo así; el primero va del nacimiento hasta culminar su estancia en Weimar; la época central inicia en el primer viaje a Italia y su estancia en el país mediterráneo; y la vejez comienza con su regreso a Alemania y dura hasta su muerte.

Debido a los límites temáticos de este apartado en que valoro más la explicación del procedimiento metodológico, resulta pertinente dejar los conceptos propuestos por Simmel y en los cuales se basa para diferenciar cada etapa de la vida del poeta de tal forma que se contextualizarán, ampliarán y discutirán a su debido tiempo por su valor como conceptos.

Luego entonces, metodológicamente lo trascendente de la propuesta de Simmel y que retomo para esta investigación en este momento, no es la clasificación, sino el Goethe integral analizado por Simmel, es decir, un Goethe único, autor de una obra única del cual hay que ir definiendo su postura teórica, registrar sus cambios porque cada una de sus etapas lo constituyen y ninguna niega o se confronta con la otra, por el contrario, la complementa. Así resulta fundamental comprender el proceso histórico, la biografía y la integración de ambas por medio de la contextualización, como un proceso único dividido sólo para hacer

más ágil la lectura, pero la primera etapa de la vida de Goethe no necesariamente define el primer Fausto ni mucho menos condiciona al segundo y éste a su vez no niega de ninguna forma al primero, sólo es una obra que da cuenta de un mismo proceso. Así en el primer Fausto se puede leer como goza de cierta ingenuidad pero siembra las semillas que Goethe desarrollará posteriormente, por ejemplo: la dualidad, el valor de la experiencia, la unidad, la continuidad, el equilibrio, la polaridad, el amor.

De ahí que resulte absurdo tratar de juzgar una obra sólo por su propio contexto, se trata de hacerse de la mayor cantidad de herramientas posibles sin llegar a limitar al creador a su posibilidad de hacer sugerencias, imaginar mundos distintos, percibir realidades distintas. Sujetar un texto a su contexto sería tratar de homogeneizar la realidad, es decir, sólo podríamos comprender la obra en tanto toda la humanidad entendiera y conformara, considerara o concibiera la realidad de la misma forma.

La relatividad generada por el transcurso del tiempo y de las percepciones y particularidades con que cada sujeto aprehende la realidad obliga a ser más humildes con la intención de la interpretación, si bien el contexto nos da herramientas para acercarnos a una obra, no podemos concebirla sujeta incondicionalmente a ello.

En el caso de Goethe, Simmel sugiere considerar el proceso de continuidad, ello quiere decir que si bien el Goethe de la juventud dista del maduro, ello no implica la negación de una etapa a la otra, por el contrario, justo podemos definir una a partir del conocimiento de la otra.

Resulta imposible acercarse a la biografía individual de Goethe al grado de intentar conocer las intenciones que le llevaron a tomar tal o cual decisión, ello

suenan más cercanos a un acto de soberbia o de magia que a un análisis más modesto pero concreto en tanto tiene como referente la obra del propio sujeto, con lo cual, las abstracciones que podamos generar parten de un referente específico al cual es más fácil que cualquier interesado pueda tener acceso.

Una muestra de ello es la variedad de interpretaciones realizadas de la obra, donde claramente las limitantes contextuales permitían hacer asociaciones que hoy podrían parecer ridículas o con fines más propagandísticos que intelectuales como es el caso del análisis de Rudolf Steiner quien escribió el texto *Fausto y la ascensión espiritual de Goethe*, junto con otros textos sobre el mismo autor, hacen de base para una secta que encontró en el poeta a un guía esotérico y lo pone al nivel del mismo buda¹⁵.

Sin embargo, para lo referente a la forma de organizar la biografía de Johann Wolfgang von Goethe se optó por la propuesta de la investigadora Rosa Sala Rose¹⁶ de dividirla en dos periodos. El primero va de su infancia hasta los 25 años y el segundo inicia a partir de su llegada a Weimar en noviembre de 1775 y culmina en 1832 con su muerte. La decisión fue tomada en consideración a una primera división de tiempo que permita abarcar ambos periodos de forma más

¹⁵ Para quien quiera consultar al respecto, recomiendo STEINER, Rudolf. (1910). *'Goethe's Faust' from the Point of View of Spiritual Science* Disponible en <http://wn.rsarchive.org/Lectures/19100123p01.html> y una versión abreviada y en español en la página: <https://sites.google.com/site/storefabito/home/steiner-y-la-antroposofia>. En estos sitios se puede indagar respecto del pensamiento del filósofo austriaco. Sobre el texto *Fausto y la ascensión espiritual de Goethe* y *Goethe y Schiller*, así como el resto de su bibliografía, en idioma español, que hacen de base de la propuesta esotérica denominada Antroposofía, se pueden consultar en la página <http://eruizf.com/masonico/anexo/martinistas/steiner.html>. En original aparecieron en la revista *Teosofía* en el mes de agosto y septiembre de 1932.

¹⁶ La traductora y ensayista Rosa Sala dictó un ciclo de conferencias intitolado *Goethe: su vida, su obra, su tiempo*, en octubre de 2010 en la Fundación Juan March, en Madrid, España.

didáctica, así podemos nombrar y diferenciar entre el Goethe joven y el adulto simplemente. Desde luego Sala Rose sostiene que el carácter del joven se mantiene hasta esa edad en que aún no conoce las responsabilidades de un cargo, la conciencia individual se sobrepone a lo social, el interés amoroso por la naturaleza, su tiempo en el panteísmo y pietismo, los ejercicios de la introspección, la fuerza del amor desmedido; es un periodo del Goethe representado en *Las aventuras del joven Werther*¹⁷ como el clímax de su creación y concepción del universo, la etapa del *Sturm und Drang* o el prerromanticismo alemán. El segundo periodo se encuentra más vinculado al interés por el conocimiento, por la ciencia; la aceptación de los amores ficticios, la vida de responsabilidades, la experiencia burocrática; el viaje a Italia siembra en él su inclinación por el clasicismo, la aceptación del poder de la fe, el asombro por la naturaleza; la disciplina, el pensamiento metódico; la pasión por la creación; asume la realidad. Este listado largo de conceptos se desarrolla más adelante, por ahora sólo se presentan para diferenciar un periodo de otro.

Para cerrar este apartado sugiero una paráfrasis que nos deje una imagen clara de la propuesta metodológica para acercarse a un autor que se transforma todo el tiempo y no permite que su contexto lo determine ni condicione y encuentra en el conocimiento y la poesía la forma de trascenderlo. La propia imagen que quiere proyectar el mismo Goethe, es ser como una culebra que cambia de piel infinidad de veces y a cada una la deja abandonada en el camino. Al genio alemán le genera esa impresión después de leer su poema *Diván* al final de su vida.

¹⁷ El título original en alemán es *Die Leiden des Jungen Werthers*, donde *Lieden* ha sido traducido al español de distintas formas como: *desventuras*, *cuitas*, *penas*, *sufrimientos*, se optó por *aventuras*.

CAPÍTULO II Primeros valores para la interpretación: lo social y antecedentes de la obra

II.1. El siglo de las luces

Se ha decidido iniciar este apartado contextual recordando el 1º de noviembre de 1755 día en que aconteció el terremoto que devastó Lisboa. La muerte repentina de más de 60 mil personas sepultadas bajo los escombros de una ciudad arrasada no puede ser concebida como gesto de un Dios bondadoso y mucho menos puede referir a pecado alguno merecedor de tal castigo. La noticia generó revuelo por doquier y a pensadores como Voltaire lo revoluciona al grado de provocar el *Cándido*.

Las ideas de Pope y Leibniz sobre considerar a *éste como el mejor de los mundos posibles*, se derrumbaron junto con los techos de las iglesias ignorantes del lado iracundo de su Dios, lo más cercano eran los mitos de Sodoma y Gomorra. Kant trata de comprender lo sucedido y dedica tres textos de su juventud a tratar de racionalizar tal furia sin saberse fundador de la sismología. Al infante Goethe, como al resto, le permite conocer la cólera de Jehová del cual habla el antiguo testamento.

Es un ambiente de cambios sociales radicales, hay que recordar el 4 de julio de 1776 día de la declaración de independencia de los Estados Unidos de América, con ello inicia el modelo político democrático frente a las viejas monarquías; el 14 de julio de 1789¹⁸ se tomo la Bastilla con la consigna trinitaria *Libertad, Igualdad* y

¹⁸ Es importante esclarecer la intención de señalar las fechas históricas pues no implica una concepción de la historia coyuntural, por el contrario, este trabajo está presentado con una idea de la historia como proceso de larga duración, por tanto, la intención es analizar los cambios sucedidos gradualmente y por periodos temporales que de ninguna manera se pueden resumir en determinadas fechas. Así, la intención de este primer apartado sólo es la de dar claridad al lector sobre el

Fraternidad con lo cual inicia un proceso de diez años de revolución en los cuales los franceses pasan desde la tiranía asambleísta condenadora a la guillotina, hasta el golpe de estado de Bonaparte. Al respecto, es bien conocida la posición de Goethe frente a la Revolución Francesa, y considerando su espíritu perfeccionista basado en la promesa del porvenir, el apego al orden y aversión a la violencia, no es de extrañar la desaprobación del movimiento parisino que actuaba en nombre del pueblo.

Es un periodo de transformaciones en la vida cotidiana, la nueva visión del hombre sobre sí mismo y los ideales entorno a la libertad, son características sobre las cuales inciden directamente los románticos. Es un contexto donde: “La revolución francesa y las guerras de la revolución y del imperio conmovieron muchas tradiciones y sometieron a crítica muchos principios. Esas mismas guerras con sus subsecuentes emigraciones, dieron lugar a nuevos contactos y a un ensanche del pensamiento. Los “trastornos políticos” despertaban la pasión

ambiente del contexto histórico que permea al autor y la obra a analizar. Aunque el concepto de historia como “proceso de larga duración” es acuñado por Fernand Braudel en su famoso texto *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II*, texto fundador de la escuela de los *Annales*, se sugiere a quien esté interesado en esta forma de hacer historia revise como introducción el texto de Laura Moya López. *Vida cotidiana y mentalidades en la escuela de los Annales*. Y para quienes son más especializados en la discusión, valdría la pena revisar el texto *El antiguo régimen y la revolución* de Alexis de Toqueville. Donde podrán encontrar antecedentes de esta forma de hacer historia que aún no son reconocidos como tal pero donde el vizconde trata de comprender el proceso de reproducción mental de la sociedad francesa detonada el 14 de julio de 1789. Aunque desdibuje sutilmente el concepto de revolucionario en cuanto a la novedad de las instituciones traídas por la revolución francesa. Por último, nunca está demás recomendar el trabajo de Norbert Elias cualquiera de sus textos remite al uso de esta concepción de la historia como proceso de larga duración y lo vincula con la labor del sociólogo.

nacional y contribuyeron a desarrollar el sentimiento de libertad, dieron al arte, como consecuencia, una mayor audacia y libre manifestación”¹⁹.

Si bien es cierto Goethe no fue un romántico y de hecho estaba en contra de ese movimiento, es importante acercarse a él en tanto es el movimiento dominante en ese contexto y con el cual discute el poeta, e indudablemente sus escritos repercuten directamente en el desarrollo de esa corriente no sólo en Alemania, sino en toda la cultura occidental.

No es de extrañarse que en el ambiente de finales del siglo XVIII e inicios del XIX pueda existir el romanticismo, sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania, donde aparece una “disputa entre lo antiguo y lo moderno, entre los tradicionalismos y el discurso del progreso, entre el racionalismo y el emocionalismo”²⁰. La sociedad se percata de lo lejano de alcanzar la Libertad, Fraternidad e Igualdad cívica bajo los esquemas de este sistema social, el mejor referente son el encadenamiento al trabajo; los niveles de pobreza y las diferencias tajantes entre las clases económicas, evidencian lo decadente de las promesas de la revolución de 1789.

Es la época en la cual Inglaterra protagoniza los grandes descubrimientos científicos, se comienza a concebir la ciencia con un carácter pragmático. Aparecen inventos vinculados directamente a los medios de producción y la tecnología va llevando poco a poco a la transformación industrial. La mayor expresión del carácter utilitario y pragmático permite el redescubrimiento y aplicación de la energía otorgada por el vapor bajo el principio del mecanismo de *Eolípila*, también

¹⁹ TIEGHEM, Paul van. (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México. p. VII

²⁰ HAUSER, Arnold. (1979). *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama/Punto Omega. España. p.12.

conocido como la fuente de Herón, desde inicios de nuestra era, para darle todo el poder necesario a la gran serpiente de acero que atraviesa cualquier geografía con el objetivo de llevar mercancías de un lugar a otro. Quizá una de las imágenes más representativas de este concepto sea la de la pintura de Joseph Mallord William Turner, aquella titulada *Lluvia, vapor y velocidad* realizada en 1844 donde muestra como el ferrocarril atraviesa la fuerza de la naturaleza por medio de un puente superando al río y cañada, su dirección marcada por las tiras de acero permite acelerar al máximo pese al espesor de la neblina teñida de rojo por el ocaso del sol. Turner generalmente expone el poder de la naturaleza devorando las pretensiones de los hombres y lleva en los colores y trazos toda esa fuerza hasta llevar las emociones a una abstracción total, en este caso es seducido el símbolo de la revolución industrial, la máquina de vapor.

Es en ese ambiente inglés que tiñe sus cielos del color del hollín emitido constantemente por las chimeneas, donde el individualismo y la competitividad comienzan a tener sus efectos en las formas de producción, el uso de las máquinas provoca la decadencia de los modos de producción artesanal y con ello la idea de la comunidad; se agudiza el fenómeno de la urbanización como primera consecuencia de la industrialización, inicia la inmigración de las aldeas a la urbe. El costo de ello es la calidad de vida de los campesinos que sólo pueden ofrecer su fuerza de trabajo y dejan a un lado la dignidad para trabajar jornadas de hasta 20 horas al día a fin de echar a andar el discurso del progreso.

Mientras Inglaterra vive el auge de la revolución industrial (el auge económico) y Francia vive la revolución (el desarrollo político), Alemania, desde el punto de vista de Lukács, se encuentra perdida en la ilustración, aquella escuela de pensamiento genera una crítica sin compromisos. El *Sturm und Drang* surge como

contrapropuesta a lo existente, mientras la ilustración apela al entendimiento, al intelecto; la nueva corriente se fundamenta en el sentimiento, en el instinto vital y prepara ideológicamente a los alemanes para la Revolución Francesa, los introduce en la ideología burguesa de *laissez faire*.

Lukács considera a la Alemania del siglo XVIII y XIX atrasada política y económicamente si se le compara con Francia, aquella Alemania aún está dividida por reinos aun no unificados, aún se encuentra lejos el Estado Nación sometido a críticas, como sí está pasando en Francia. Desde este punto de vista, la revolución francesa es una muestra del desarrollo político y filosófico expresado en la organización social y su clímax es la revolución. Cuanto y más si asumimos la máxima “toda gran transformación histórico-social produce un hombre nuevo”²¹. Resulta indudable que durante el siglo XVIII y XIX Alemania es un lugar apartado del desarrollo histórico de Europa, de hecho el académico ruso Nicolás Bujárin rescata extractos de la legislación agraria de Prusia para ilustrar como los mismos campesinos estaban considerados como vasallos, en calidad de esclavos, el hombre le pertenecía al propietario de las tierras. Señala como cada principado intentaba convertirse en sí mismo en una pequeña Francia y la tremenda crisis económica generada por la guerra de los 30 años que instauró el Sacro Imperio Romano Germano y un segundo conflicto, de Los siete años (1756-1763) hundieron económicamente a la región.

Bujárin destaca como Federico II, aquel generalmente nombrado *el Grande*, era un ignorante perseguidor de Klopstock, contaba con la asesoría de Voltaire en su corte pero lo deploraba diciendo que ese bufón le costaba demasiado caro y

²¹ LUKÁCS, Georg. (1968). *Goethe y su época*. Ed. Grijalbo. España. p. 72.

obligó a Herder a refugiarse en Rusia y a Winckelman en Sajonia durante el conocido *Despotismo ilustrado*.

Es importante recordar que los cambios políticos y sociales sucedidos son promovidos por el ascendente grupo de burgueses en el poder y por tanto, en la toma de decisiones en las nacientes naciones. Desde luego “no fue un país económicamente exhausto donde estalló la revolución francesa; fue más bien un Estado insolvente con una rica clase media”²².

Para Bujárin “La burguesía alemana crecía en la confusión histórica y el estruendo de las batallas, convirtiéndose en una fuerza nacional bajo la consigna de la unidad alemana y de la liberación del opresor; un patriotismo apasionado nació en Alemania y encontró su expresión más inflamada en los «Discursos a la Nación Alemana» de Fichte”²³.

El filólogo y crítico literario Ernst Curtius acepta que a finales del siglo XVIII Francia está revolucionando en la política e Inglaterra en la industria. Difiere en la opinión sobre Alemania pues propone valorar la revolución en la filosofía sucedida en ese mismo periodo histórico. Sugiere nombres como el de Lessing, Herder, Winckelmann, Schlegel, Kant, Fichte y Hegel quienes coinciden en una cuestión básica, el *espíritu de crítica*. De acuerdo con Curtius, en Germania comienza a suceder una revolución concebida como “Lo esencial de todo el movimiento era la formulación y la inteligencia de la tradición europea en su conjunto; mas esta inteligencia implicaba al mismo tiempo un esfuerzo por dar una valoración nueva de dicha tradición y elevarla al plano de la conciencia. Significaba, si se permite usar este término, una integración. Ahora bien, semejante

²² Op. Cit. HAUSER. p. 18.

²³ BUJÁRIN, Nicolás. (La edición no indica el año). *Discurso sobre Goethe*. [1932]. Ed. Dialéctica. México. p. 23.

empresa sólo era viable partiendo de un escalón más alto de la conciencia: de la superación de la Ilustración por medio de una filosofía crítica”²⁴. Con lo cual, a los ojos de Curtius, se consolida la crítica como la panacea o principio epistemológico de la época de la Alemania de Goethe.

II.2. Goethe frente al poder de la nobleza y la burguesía

A partir de estas características históricas, se puede comprender la tesis de Arnold Hauser sobre el porqué del movimiento romántico como expresión de una clase burguesa que comienza a buscar la posesión del poder hasta ese momento acogido por la nobleza.

Aunque Benjamin sostiene que en 1774 Lenz publicó *El preceptor o ventajas de la educación privada*, con el cual abrió brecha en el mundo literario de entonces y repercutió en Goethe, “La burguesía alemana estaba lejos de ser lo suficientemente fuerte como para sostener el quehacer literario extenso por sus propios medios. La consecuencia de aquella situación fue que la literatura siguió dependiendo del feudalismo aún cuando la simpatía del literato estaba del lado de la burguesía”²⁵. Éstos últimos estaban sujetos a encontrar un mecenas que garantizara la posibilidad de la práctica, inclusive se podría decir “la historia de la literatura es en gran parte la historia de su protección por parte de algunos príncipes y aristócratas. El poeta está con el rey... porque el soberano es el único que tiene los

²⁴ CURTIUS, Ernst Robert. (1989). *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. [1948, 1949 y 1951]. Ed. Visor. España. p. 34.

²⁵ Op.Cit. Benjamin. p. 143.

medios para sostener al poeta”²⁶. Desde esta perspectiva, la obra es sometida a juicio del empoderado.

De acuerdo con Norbert Elias, quizá el mayor ejemplo de esta disputa y transición del poder, es el caso de Mozart, quien padece hasta la depresión extrema la frustración generada por la insistencia y anhelo de vivir de su genio sin someterse a las solicitudes aristocráticas en un contexto en el cual los músicos estaban obligados a ello, de tal forma que el sueño de Mozart de convertirse en burgués a partir de la obra autosustentable y con ello alcanzar la libertad para poder crear, sólo le será posible a Beethoven apenas unos años después de la muerte del joven genio Amadeus.

Sin lugar a dudas Goethe vive el propio drama de Mozart a su manera, y Benjamin lo explica así: “En el año de 1774 se publicó *Las aventuras del joven Werther* después de que Goethe fuera nombrado en la Audiencia Imperial de Wetzlar. El libro fue tal vez el éxito literario más grande de todos los tiempos. En él Goethe perfeccionó el tipo del autor genial. Pues si el gran autor hace de su mundo interior desde un comienzo un asunto público, de las cuestiones de la época constantemente cuestiones de su mundo de experiencia y de pensamientos, Goethe representa en sus obras juveniles este tipo del gran autor con una perfección jamás alcanzada. En *Werther* la burguesía de entonces encontraba caracterizada su patología al mismo tiempo en forma aguda y complaciente, como la actual la encuentra en la teoría freudiana. Goethe entretejió su amor desafortunado por Lotte Buff, la novia de un amigo, con las aventuras amorosas del joven literato cuyo suicidio había dado mucho de qué hablar. En los estados de ánimo de *Werther* se despliega el Weltschmerz (dolor del mundo) de la época en todos sus matices.

²⁶ Op. Cit. Schücking, p. 22.

Werther no sólo ama sin fortuna, en su conmoción, encuentra caminos hacia la naturaleza no buscados por ningún otro enamorado desde la *Nueva Eloísa* de Rousseau, es también el burgués cuyo orgullo choca dolorosamente contra las barreras de clase y demanda su conocimiento en nombre de los derechos humanos, hasta en nombre de la criatura. En él Goethe deja al elemento revolucionario de su juventud expresarse por última vez en mucho tiempo... En *Werther* la *bourgeoisie* encuentra el semidiós que se sacrifica por ella. Se siente salvada sin ser liberada”²⁷. Goethe se encuentra también en esta disputa y toma posición como burgués, en un inicio aspiraba a convertirse en noble, tanto que aquella colaboración con el duque Karl August significó no sólo la posibilidad de salir de casa de sus padres, sino también de alcanzar la distinción aristocrática que para inicios del siglo XIX deja de tener sentido. En *Los años de aprendizaje del joven Wilhelm Meister* escribe: “El burgués no puede ser hombre público. Un burgués puede contraer méritos y excelencias, y, en última instancia, puede incluso formarse el espíritu. Pero, por mucho que se esfuerce, su personalidad quedará siempre destruida... El burgués no tiene derecho a la pregunta ¿qué eres?, sino sólo a la pregunta ¿qué tienes? ¿Qué conocimientos, qué comprensión, qué capacidad, qué fortuna? Para ser de provecho tiene que desarrollar sólo ciertas capacidades, y queda presupuesto que no tendrá, que no puede tener, una naturaleza armoniosa, pues para ser útil tiene que prescindir de todo el resto”. Nadie podría dudar de su conocimiento de las clases sociales.

Manuel Sacristán hace especial énfasis en esta discusión sobre la burguesía ascendente durante este periodo en tanto considera a Goethe como el primero en percatarse del mal de la cultura burguesa, *La escisión y el carácter incompleto del*

²⁷ Op. Cit. Benjamin. p. 143-144.

individuo. Señala: “Goethe parece saber ya que la sociedad burguesa nace mortalmente enferma, mientras él sigue siendo servidor sin fe de una muerta estructura epifeudal por la que hace de vez en cuando gestiones diplomáticas y hasta asume algún riesgo en el campo de batalla. –Continúa con un juicio– La veracidad del saber social de Goethe contrasta con su pasiva indiferencia práctica”²⁸ A lo cual Sacristán llama *cinismo*.

Pero en la misma estancia en Weimar acepta su papel y con sus obras se consolida como el representante de la burguesía frente al feudalismo y el principado alemanes. Es el mismo Benjamin quien sugiere que el acercamiento más fuerte de Goethe con la nobleza será hasta 1809 con *Las afinidades electivas*.

Por ahora resulta más conveniente hacer una pausa para recordar que el propósito dista mucho de ser un esbozo de la historia del siglo XVIII y XIX y comenzar a entretener los tres caminos para conformar un sólo texto. Sólo faltaría agregar para poder cerrar este apartado, que Benjamin nos recuerda la comparación con Schiller, “que se convirtió en una gran manifestación de la burguesía alemana. La figura de Goethe sólo avanzó a un primer plano en los años setenta, después de la creación del Imperio, cuando Alemania buscaba representantes monumentales de su prestigio nacional”²⁹.

II.3. Antecedentes literarios del Fausto a la versión de Goethe

Esta investigación no se interesa por analizar cada una de las distintas versiones literarias o históricas que conforman la leyenda fáustica y, dista mucho de hacer

²⁸ SACRISTÁN, Manuel (1985). *Lecturas, panfletos y materiales IV*. Ed. Icaria. España. p. 115.

²⁹ Op. Cit. Benjamin. p. 176.

una comparación entre ellas; en este apartado sólo se remite a las convenciones existentes sobre el tema con la intención de recordar los antecedentes, la forma en la cual ha sido abordado el tema, sus intereses primordiales y sus tintes característicos de leyenda original que con el transcurso del tiempo se fue consolidado como un mito que plantea su propia sugerencia de cosmovisión. Este recorrido da argumentos para la comprensión misma de ese mito moderno nombrado fáustico. Por supuesto, como consecuencia, las particularidades de cada uno van conformando el sentido de las características del Fausto del propio Goethe.

Una vez señalado lo anterior, en seguida se enlistan y agregan algunas características principales atribuidas a cada una los referentes en los cuales se basa esta pesquisa para hacer el resumen presentado. En ocasiones los argumentos de cada uno pueden contradecir a otros autores, pero se evita, en la medida de lo posible, expresar sus diferencias en tanto sólo interesa enlistar las distintas versiones y sus distinciones.

Sólo se trabaja con las versiones que anteceden a la de Johann Wolfgang von Goethe por destacar y obtener una herramienta histórica de las raíces de la leyenda y el perfil que tiene para despertar el interés del poeta alemán en escribir su propia versión, ello otorga mayor número de elementos requeridos para la comprensión y análisis de la versión goethiana.

Luego entonces, la historia obliga a remitirse al año de 1480 en que, de acuerdo con Pierre Chartier³⁰, se origina el mito con un Fausto que existió en la realidad, nacido en Suabia y lo sitúan en diversos lugares de la actual Alemania. Su principal característica es ostentar el título de Doctor para obtener estatus y su

³⁰ CHARTIER, Pierre. (2002). “Los avatares de Fausto” en BRICOUT, Bernadette (Compiladora). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. Barcelona, España. p. 185-268.

conocimiento estaba ligado a la magia, astronomía, brujería y la falta de claridad da pie a considerarlo charlatán o personaje de feria.

En una carta fechada el 20 de agosto de 1507 se habla de él como un vagabundo estafador, presumía de poder exponer todas las obras de Platón y Aristóteles y ser capaz de hacer los milagros de Cristo en cualquier momento; en otra se dice que Fausto estudió magia en Cracovia. González y Vega afirman asistió a la Universidad de Heidelberg. Se sabe gracias a la existencia del recibo del pago, que presagió el futuro del obispo Jorge III de Bamberg, quien pago diez monedas de oro el 12 de febrero de 1520. El médico Philipp Begard escribe que pese a los hechos fraudulentos de Fausto, gozaba de tanta fama como el mismo Paracelso.

Otra versión histórica a la cual remite Jas Reuter, apunta ser conocido a veces como Jorg, otras Georg o hasta Johann, pero siempre apellidado Faustus; en cambio, para González y Vega el nombre era Georgius Sabellicus a quién le atribuyen de sobrenombre *Faustus* (porque venido del latín, la traducción del mote es: feliz o dichoso) para estos dos autores, ese hombre vivió en la primera mitad del siglo XVI en Alemania, fue él mismo quien se encargo de dar motivos para hablar, los documentos donde lo mencionan lo califican de nigromante, charlatán, alquimista, sabio, adjetivos vinculados a la figura del Mago de aquella época.

Resulta particularmente interesante el hecho, según los historiadores del tema, principalmente Eliza Marian Butler³¹, existen una serie de personajes con características similares que se encontraban esparcidos por las distintas regiones de Alemania, pero las distintas características o atribuciones de cada uno se le fueron achacando a uno solo, el conjunto de atribuciones condensadas en uno solo generó la leyenda del Doctor Fausto.

³¹ BUTLER, Eliza Marian. (1979). *The fortunes of Faust*. [1952]. Ed. University Press, Cambridge. Gran Bretaña.

Para Alfonso Reyes³² la Alemania del siglo XVI es el ambiente perfecto para el surgimiento de esa figura medio histórica y medio legendaria del doctor Fausto, provocaba curiosidad y desconfianza entre sus contemporáneos por ser un mago que con ayuda de los espíritus quiso dominar la naturaleza, conquistar la ciencia y los placeres, se entregó a los brazos del diablo con quien hizo un pacto, horrorizaba y atraía a los hombres de su tiempo. Atraía porque “la creencia en los milagros realizados mediante la voluntad y la inteligencia era un elemento integrante de la concepción del mundo entre las mentes más avanzadas de aquel siglo, y la fe en el poder del hechicero y del mago estaba profundamente arraigada en la imaginación de la multitud. Los horrorizaba porque el hacedor de prestigios les aparecía también como un charlatán que mil veces defraudaba a quienes en él ponían su confianza, y singularmente alarmaba a las almas piadosas por cuanto el hombre, a quien el ansia de saber obligaba a entregarse al Diablo no podía menos de ser un réprobo, maldito por la iglesia y perseguido por la inquisición. De modo que el Doctor Fausto les aparece, no como un titán que desafía a Dios, sino como un débil, incapaz de escuchar la voz de su conciencia y de romper con el Diablo, como un gran culpable y una lamentable víctima, cuyo triste fin debe inspirar a todo buen cristiano la desconfianza en la desmedida ambición del conocimiento y el saludable temor contra las artimañas de Satanás”³³.

³² REYES, Alfonso. (1993). “Vida de Goethe, Rumbo a Goethe, Trayectoria de Goethe y Escolios Goethianos”. en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. Ed. FCE. México.

³³ REYES, Alfonso. (1964). *Trayectoria de Goethe*. [1954]. Ed. FCE. México. p. 48.

Para Salvador Elizondo la leyenda fáustica no sólo se limita al imaginario alemán, se derrama por toda Europa durante el renacimiento tardío y afirma “es expresión, en cierto modo, de la Reforma y, también, de la Contrarreforma”³⁴.

El siglo XVI en el cual se fortalece la leyenda del Fausto hombre, es aquél inmediato a la aparición de la imprenta, en el cual se viven las repercusiones del gran invento del siglo XV, las del descubrimiento de América, época donde se derrumba el modelo astronómico Ptolemaico y el Cristianismo se fractura gracias al movimiento de Lutero y Calvino. La tradición oral se expande hasta convertir a Fausto en una leyenda y se comienza a convertir en un mito con el traspaso de las barreras idiomáticas por medio de las traducciones que interesan a los editores de la nueva forma de informar y divulgar historias, los libros.

Los más comienzan a interesarse por los libros escritos en las lenguas que hablan los comunes, ya no se necesita de conocer el latín ni griego antiguo. Así, el libro se convierte en un testimonio en el cual la línea entre lo real y lo imaginario se vuelve difusa y en ocasiones desaparece por completo.

Esas habladurías se compilaron, trabajaron y se plasmaron en una primera versión publicada con el nombre de *Libro popular del Doctor Fausto* conocido en alemán como el *Volksbuch* publicado en Frankfurt am Main, Alemania en 1587. Es una edición de Johann Spiess aunque de autoría anónima. El título original de la obra es: *Historia del dr. Johann Faust, el renombrado hechicero y nigromante, de cómo se vendió al Diablo a un tiempo determinado, de qué extrañas aventuras vio, pasó y provocó él mismo mientras tanto, hasta que finalmente recibió su bien merecido castigo. En gran parte reunida de sus propios escritos legados y dada a*

³⁴ ELIZONDO, Salvador. (2000). *Teoría del infierno*. Ed. FCE. México. p. 41.

la imprenta para cordial advertencia y horrible y espantoso ejemplo a todos los hombres soberbios, ingeniosos e impíos.

Sobre esta versión nos dice Jas Reuter “El Volksbuch respira en todas sus páginas el espíritu de la Reforma; no cabe duda de que su autor fue un luterano. La plasticidad con que se describe el Infierno y sus horrores, al que todo hombre puede ir a dar de un momento a otro; el elevado sentido moralizador, a la par de un afán de justicia sin misericordia; el plano de maldad y a veces de ridículo en que se coloca al clericalismo católico junto con el Papa, son rasgos típicos del autor protestante de la época”³⁵.

Según Jean-Claude Carrière³⁶ en ésta versión aparece el pacto con *Mephistophilis*, demonio mencionado por Martín Lutero en sus *Charlas de sobremesa*. Chartier considera “el Fausto de la leyenda sólo puede borrar, ocultar al personaje histórico de nuestra mirada. Se convierte en la figura contemporánea de referencia al pecado de orgullo, al nombre de todos los que –como Paracelso o Agrippa von Nettesheim, por ejemplo, unos hombres más conocidos que él por cierto– habían emprendido en aquel momento, ya fuera de la comprensión de sus contemporáneos o sin ella, los caminos exaltantes y peligrosos de un saber sin límites, que acompañó el gran impulso confuso de lo que se denomina el Renacimiento europeo”³⁷.

³⁵ REUTER, Jas. (1985). *Fausto, el hombre*. [1965]. Ed. FCE. México. p. 25.

³⁶ CARRIÈRE, Jean-Claude. (2002). “La juventud de los mitos” en BRICOUT, Bernadette (Compiladora). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. España. p. 25-45.

³⁷ CHARTIER, Pierre. (2002). “Los avatares de Fausto” en BRICOUT, Bernadette (Compiladora). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. Barcelona, España. p. 187.

Sólo faltaría agregar que este Fausto firma el pacto por 24 años extras de vida, pero cuando está en el año 17 se encuentra con un anciano cristiano que le explica el valor del alma sobre el del cuerpo y le dice *Nada se ha perdido todavía si volvéis sobre vuestros pasos, si pedís a Dios misericordia y perdón* con lo cual Fausto se encuentra ante la posibilidad de alcanzar el perdón divino, pero su soberbia le impide creer en la redención y duda de la misericordia divina, Mefistófeles se percata de lo endeble del primer pacto y lo obliga a firmar un segundo del cual ya no habrá escapatoria. Aunque es evidente desde el título de aquél *Volksbuch* el carácter moralizador de la leyenda, no está de más subrayarlo en tanto era usado como una lección de vida, servía para advertir lo que le sucedería a quien se atreviera a pactar con el diablo, reafirmaba la condena eterna, ahí es determinante el papel del Infierno, esta tendencia se romperá hasta Lessing que lo salva por su afán de conocimiento y con Goethe por la astucia de Fausto y la intercesión de Margarita.

Seguida a esta versión del *Volksbuch* que se representaba de distintas formas entre las cuales destaca el éxito de los teatros de marionetas, desde 1588 hasta 1592 aparecen distintas versiones populares allegadas a la edición de Spiess, salvo aquella de 1590 que agrega seis capítulos más donde se narran distintas aventuras. Esta primera versión se difundió al grado de llegar hasta Francia, Países Bajos e Inglaterra con sus respectivas traducciones.

Tal fue su éxito que inclusive apareció una segunda parte titulada *La vida de Christoph Wagner* escrita por Fredericus Schotus Tolet publicada en 1593 donde se tratan las aventuras de Wagner, el fámulo de Fausto³⁸.

³⁸ Helmut Galle dedica más tiempo a investigar esta segunda parte o continuación del *Volksbuch* también conocida como *Wagnerbuch*. Interesante sin duda porque a ojos de Galle explica cómo el texto tiene la misma estructura, salvo los viajes de

En 1599 aparece una nueva versión de Fausto escrita por Rudolf Widmann que de acuerdo con la especialista Butler fue “un golpe casi mortal” porque aparece reducida a casi una tercera parte del texto original pero es cuatro veces más grande porque carga de lecciones moralizadoras o eruditas cada uno de los capítulos al grado de desdibujar la figura de Fausto por poner tanto ahincó en otros personajes como varios Papas y su fuerte crítica a cada uno de ellos.

Seguidoras de esta versión, aparecieron una en 1674 de un tal Pfitzer, una más de 1697 titulada *Vida y muerte del doctor Fausto* de William Mountfort y otra de un católico Christlich Meynender de 1726 (para otros aparece fechada en 1725) que recuperaba el sentido original de las aventuras del dr. Faustus del *Volksbuch* y

Wagner que tienen más apego con la época de las grandes expediciones a América, India y China. Expone como y de donde pudo construir el autor la historia, pues hay diversos libros de los cuales pudo valerse para construir los viajes ficticios del personaje principal. Los textos en los cuales se basa el autor anónimo del *Wagnerbuch* para describir América, específicamente Venezuela, Nicaragua y Perú, es el libro de Girolamo Benzoni *La historia del nuevo mundo* de hecho, Schotus Tolet casi copia textualmente párrafos completos del libro del italiano.

Para Galle el *Wagnerbuch* “está mucho más próximo a la modernidad que el libro de Fausto, contando con que en él su autor endosa el valor de la expansión del saber y de la experiencia”, ello lo considera a partir del abordaje del tema de la asimetría entre los europeos y los indios de América; Se realiza una aproximación a la concepción del Otro; la descripción y forma de acercar al lector con la cultura europea, principalmente en lo referente a la posición de Atahualpa (el último gobernante del imperio Inca) contra la concepción del Dios católico, se valora en tanto comprensión del Otro; El libro de Wagner permitió a las provincias alemanas y analfabetas conocer a los indios de América y establecer simpatía por ellos; de hecho, en el libro del fámulo de Fausto quedó registrado el discurso de Atahualpa, mismo que estaba destinado a perderse en tanto los indios no contaban con la imprenta por medio de la cual reproducir sus discursos y por ende, sus posiciones.

Aunque Galle no desarrolla la tesis en este texto, si la señala y la retoma en tanto su trascendencia, sostiene que a Spinoza le es más fácil concebir a “la naturaleza como base de la experiencia trascendente” en tanto el acercamiento a Atahualpa desde el *Wagnerbuch*.

se publicó en forma de folleto; según Butler es la versión que probablemente haya conocido Goethe.

Saltando de la cronología en lengua alemana a otros lares, apenas habían transcurrido cinco años de la aparición del *Volksbuch* editado por Spiess cuando en 1592 aparece una primera traducción en inglés titulada *La historia de la condenable vida y merecida muerte del doctor John Faust*, firmada por P.F. Gent, quien en opinión de Butler enriquece la historia dotándola de buenos versos y convirtiéndola en tragedia, pero sobre todo, deja la historia lista para que Christopher Marlowe convierta la leyenda en una obra maestra.

Cabe recordar que ésta es la época de Shakespeare y con él la del siglo de oro del teatro inglés, lo cual parece crear un ambiente en el cual Marlowe se encargará de llevar la leyenda popular al mundo de las letras y la nombra *La trágica historia del doctor Fausto*. En 1601³⁹ (en la versión sin nombre del autor) y ya firmada 1624, presenta su versión inglesa del *Volksbuch*, en la cual el personaje principal “es un hombre de estudios y un mago muy insatisfecho de los límites de su saber, poseído por una sed inagotable de poder intelectual y por el deseo intenso de vivir”⁴⁰. Y de acuerdo con Salvador Elizondo (quien por cierto erradamente atribuye a Marlowe nombrar al diablo por Mefistófeles) este demonio menor las hace de “A medias antagonista y a medias falso intermediario del hombre con las potestades divinas, enemigo personal de Jesucristo, el Diablo accede a una condición singular: la de mediador entre el hombre y la belleza. Se convierte, como

³⁹ Aunque la obra aparece publicada con las fechas indicadas en el párrafo que remite a esta nota, se dice que la obra fue escrita entre 1588 y 1589 y debido a que Marlowe fallece en 1593, podemos deducir que muy probablemente se haya basado en el *Volksbuch* y no en la versión de Gent.

⁴⁰ Op. Cit. CHARTIER. p. 187.

si dijéramos, en un artista”⁴¹. También las hace de intermediario amoroso, característica que conserva en el primer Fausto de Goethe.

El inglés comienza a construir el lugar de Fausto en los mitos occidentales desde el prólogo en que se atreve a comparar la historia llena de arrogancia del mago alemán con la de aquél Ícaro que compartía la misma característica soberbia de querer alcanzar el lugar de los dioses hasta que el poder del sol funde la cera que sujeta el plumaje de las profanas alas.

Vale la pena detenerse un poco más en la versión de Marlowe porque para varios investigadores entre los que destaca Pierre Chartier, es la versión donde aparecen las pautas que constituyen al mito moderno y las características que le dan esa cualidad son: “A Fausto le importa poco, con la urgencia febril de su deseo. Para él... se trata de acceder a un poder real sobre las cosas y los seres mediante el saber. *Knowledge is power*, -conocimiento es poder-, ciencia es poder. Algunas décadas más tarde, Descartes empleará términos similares en el Discurso del método: para este filósofo los nuevos tiempos, se trata, nada más y nada menos, que de hacerse «amo y señor de la naturaleza». Efectivamente, ambos pensadores eminentes rechazan formalmente la magia, para fundamentar los principios y las reglas del procedimiento científico de la razón”⁴². Continúa con una tesis que me parece muy interesante, donde sostiene que el discurso de la razón no era trascendente durante el siglo XVII y nos recuerda como Newton pese a ser el mayor genio de la ciencia clásica nunca dejó de lado la alquimia y la eterna búsqueda de la piedra filosofal; destaca como el Fausto de Marlowe está en la discusión de la época, pero me parece que ahí sí se afirma la tesis de Carrière sobre la

⁴¹ Op. Cit. ELIZONDO. p. 42.

⁴² *Ibidem*. CHARTIER. p. 188.

trascendencia del Fausto y la conformación del mito en tanto que el devenir de la historia va confirmando las tesis expuestas.

También es interesante hacer el razonamiento a la inversa de la propuesta de Chartier, es decir, la leyenda fáustica hasta el siglo XVII (y siguiendo la idea del francés, sobre ser una obra de su tiempo) está montada en el discurso de un conocimiento mágico y ese gusto le permite trascender en la historia como un sabio antiguo, de hecho él mismo lo reconoce cuando dice que el doctor alemán impresiona a las multitudes como mago, incluso como hechicero; globalmente como sabio, en Europa como contexto donde por primera vez la ciencia tiene la capacidad de expresar por su cuenta el antiquísimo sueño, hasta aquel momento reservado a la magia, de dominar a la naturaleza.

Chartier continua sosteniendo “al inaugurar una mitología moderna del saber, hace caso omiso de las prohibiciones. Choca con el mismo Dios, garante del orden, y es consciente de ello. Tanto en su sombría desmesura como en su decadencia final, tiende a convertirse en el héroe paradójico de la trascendencia. Esta concepción occidental según la cual lo real no se agota en la inmanencia, en la apariencia, en la infinitud de este mundo y de nuestros sentidos... Este primer Fausto mítico derriba, aunque no destruye, la ideología religiosa de la trascendencia”⁴³.

Chartier considera que en la raíz de la consolidación mítica se encuentra el hecho de “Fausto primero es moderno sencillamente porque su historia ejemplar, al contrario de la de Edipo o Antígona, por ejemplo, no tiene su origen en la antigüedad griega; lo es también porque, siguiendo el ejemplo de Don Juan o, incluso, de Tristán e Isolda, aunque indudablemente haya surgido de un antiguo

⁴³ *Ibíd.* p. 190-191.

fondo pagano igual que ellos, sólo pudo nacer y prosperar en función de la religión cristiana, de sus ideales, sus normas y sus prohibiciones; aparece en los albores de lo que los historiadores denominan los tiempos modernos, la época del segundo cisma (reformado), cuando se afirma el *sujeto*, la expresión de la revolución copernicana, representado sobre todo por el *cogito* de Descartes: «Pienso, luego existo», centro y origen del sentido, sol de la filosofía; por último, Fausto es *moderno*, ya que todavía nos sigue concerniendo, nos sigue instruyendo, más allá de la increíble aceleración de la Historia, o más bien a causa de ella, puesto que la aceleración es su punto fuerte. Anuncia esta historia venidera y, en parte, la hace más comprensible para nosotros, si no aceptable. Héroe del cambio sin límites y del deseo fulgurante, su afición inmoderada por el riesgo, su hambre de conocimiento y de goce que suscita su deliberado rechazo de la ley hacen de Fausto el campeón ambiguo, espantoso y seductor, de la transgresión. La transgresión en movimiento, en la inquietud, en la audacia y, finalmente, en el horror: ésta es su nueva estatura, éste es el mito de Marlowe, ese isabelino inspirado, sabe actualizar en la leyenda y popularizar por medio del teatro”⁴⁴.

Esta larga cita sobre el carácter moderno del Fausto de Marlowe deja completamente de lado las atribuciones que se le hacen al de Goethe, pues las redirecciona y se las atribuye al inglés cuando comúnmente son las características atribuidas al de Goethe.

Conviene detenerse a analizar el párrafo, pues aquí hay una discusión fundamental para saber cuál de los fáustos es el moderno. Por ejemplo, Chartier señala que el carácter ambiguo de la obra es una característica de lo moderno. Y es que todos los argumentos que se le atribuyen al de Goethe el francés se los otorga a

⁴⁴ *Ibíd.* p. 192-193.

Marlowe. Por ende vale la pena resumir las características que hacen moderno al Fausto de Marlowe desde la perspectiva de Chartier, sin por ello dejar de señalar que el mito fáustico comienza mucho antes del de Goethe. Desde la lógica de Chartier el recorrido histórico que se hace sobre las versiones previas sólo comprueba su tesis. Hay características que no necesariamente se limitan a su definición de lo moderno, por lo que complemento o acoto cada una de sus tesis de la siguiente manera:

Chartier	Tesista
No pertenece a la antigua Grecia.	Definitivamente y de hecho ello es una de los principales argumentos que retomaré en uno de los siguientes apartados, dedicado al mito, pero la tesis está en que el Fausto es uno de los pocos mitos literarios posthoméricos.
Nace y prospera en función de la religión cristiana, de sus ideales, sus normas y sus prohibiciones.	Las raíces de la leyenda del Fausto están más vinculadas a la reforma protestante y de hecho fue usada para moralizar desde los valores luteranos. Su fuerza está en el protestantismo más allá del referente católico.
Aparece en lo que los historiadores llaman época moderna.	Sí siempre que sólo se valore la temporalidad, aunque ello implique un condicionamiento de cualquier creador a su época. Si así fuese no habría un sujeto transformador, no habría un Platón, un Newton, en fin, los sujetos pensarían en círculos. 1592
Aparece cuando se afirma el <i>sujeto</i> con el «Pienso, luego existo» y con Copérnico.	La primera versión de Marlowe, la que aparece sin su firma es de 1601 y René Descartes nace en 1596. Por otra parte, las repercusiones del pensamiento de Copérnico no son inmediatas y en el mismo orden de ideas, la convención sobre el hombre como centro se consolidó en el Renacimiento.
Es moderno porque se mantiene vigente.	Lo que se mantiene vigente se considera clásico, no moderno.

<p>Es héroe del cambio sin límites y del deseo fulgurante, su afición inmoderada por el riesgo, su hambre de conocimiento y de goce que suscita su deliberado rechazo de la ley hacen de Fausto el campeón ambiguo, espantoso y seductor, de la transgresión.</p>	<p>Estas características las tiene la leyenda desde el inicio de su aparición a finales del siglo XV. Según vimos al inicio de este apartado.</p>
<p>Actualiza la leyenda y la populariza por medio del teatro.</p>	<p>La leyenda era vigente en sí misma y ya era tan popular que inclusive cruza el Mar del Norte, gracias a su popularidad en las narraciones orales es que existe el <i>Volksbuch</i> y las representaciones ya se hacían en marionetas. Lo cual no quita el valor de montarlo en el teatro.</p>

Aunque la alta calidad lingüística en forma y contenido son la principal característica de la versión de Marlowe, hay ciertas diferencias con la versión original. Entre ellas destaca la posibilidad de representarse en el teatro por primera vez; también sólo menciona al infierno pero no lo describe; quizá los versos más famosos de la obra son los que dedica a alabar la belleza griega de Helena, mismos que son importantes no sólo para la obra general de Christopher, sino para la historia de las letras inglesas. El éxito en Inglaterra generó 23 montajes entre los años 1594 y 1597.

Posteriormente aparecieron otras versiones que convirtieron la tragedia de Fausto en una farsa y se representaba en teatros de títeres, lo importante de estas versiones es que Mefistófeles se convierte en un humano común y desaparecen las críticas a la iglesia católica, pero su destino en la gran isla dista mucho de la tendencia hacia la desaparición en la región gala donde para el siglo XVIII ya sólo era un nombre común entre muchos otros.

Caso contrario al de Alemania, donde justo a inicios de la segunda mitad del siglo de las luces aparecen versiones a iniciativa de Herder, Klopstock, Lessing y

principalmente el movimiento del *Sturm und Drang* se encarga de rescatar la vieja leyenda del nigromante para continuar con la línea de alta literatura que estableció Marlowe. Así aparecen versiones de Max Klinger, Maler Müller, Lenz, Hamann, Schiller, Grabbe, Lenau, Nürnberger, Heine, Soden, Chamisso, Grillparzer, Klingemann, Arnim, Vischer y por supuesto Goethe.

Se podría decir que Herder lo promueve en tanto su gusto por la poesía popular, sugerencia a la cual atiende entre otros Goethe, aunque la primera intensión de este periodo en Germania la inicia Lessing pero de esa versión sólo se conservan dos escenas completas y se saben pocas cosas, entre ellas destaca el que quisiera salvar al protagonista al final, después de haber pasado por un drama de 24 horas y no años, que culminaban al momento en que Fausto despertaba de un largo sueño. El crítico mexicano Elizondo agrega sobre esta versión, que es Lessing, quien considera que el dr. Faustus desea el conocimiento y no la belleza y el poder que le atribuyó Marlowe. No es de extrañar, pues con la llegada del siglo de las luces y el racionalismo como principal bandera, la perspectiva que se tenía con respecto al instinto de conocer cambia, al igual que la condena. El personaje se convierte en un apasionado del conocimiento y, de hecho, escapa a las garras de Satanás gracias al leal empeño de ir siempre en busca de la verdad. Lessing convierte al viejo mago en un intelectual dominado por la razón.

Enseguida de Lessing aparece en 1787 la primera versión de Fausto del Goethe de 38 años, la cual es conocida como el *Urfaust* que el poeta parece haber publicado con la intensión de recordar los 200 años de la primera publicación del *Volksbuch*, posteriormente, en 1790 publica *Fragments* y esas dos publicaciones mejor trabajadas son las que conforman la primera parte del Fausto de 1808, y la

versión que incluye ambas partes es publicada en 1832 poco antes de la muerte del poeta.

Las distintas versiones de Fausto que anteceden a la de Goethe habían puesto especial énfasis en el afán de saber, pero Goethe marca la diferencia contundente desde el inicio de su versión al mostrar al personaje como el sabio que siente hastío. Y las diferencias se radicalizan con referencia al de Lessing porque para Wolfgang el protagonista de la tragedia se encuentra dominado por sus emociones, por el corazón “o más exactamente, por la totalidad del ser, que aspira con igual impulso al goce de los sentidos, al amor desinteresado, a la conquista de la belleza, al poder, a la acción práctica, a la religión y también a la posesión del conocimiento”⁴⁵. La versión goethiana tiene poder y lo que, desde mi punto de vista desea, es actuar, dejar de lado el pensamiento y comenzar a vivir lo que sólo conoce por libros, es vivir la experiencia, en el sentido de experimentar, encuentra la posibilidad de poder, pero no en el sentido del ejercicio de dominar a otro, sino en el de poder hacer.

Reyes considera al primer Fausto como un adepto fervoroso del conocimiento, pero no del conocimiento que genera la ciencia racionalista universitaria, pues al vincularlo con su biografía queda claro que en aquel momento de su vida esa era una tendencia que detestaba, odiaba la idea de someter la naturaleza a las leyes de la razón. El personaje de Wagner, el fámulo de Fausto, representa a este tipo de científico academicista que no es capaz de entender a la naturaleza. Goethe detesta al estudiante que “ingresa a la universidad para adquirir

⁴⁵ Op. cit. Reyes. Obras completas. p. 48-49.

ahí la ciencia que, según la promesa de la serpiente, debe hacer al hombre semejante al Creador”⁴⁶.

Para cerrar este apartado histórico sobre la leyenda fáustica cabe aclarar que a partir del momento en que aparece el Fausto de Goethe, todas las demás versiones del *Sturm und Drang* giraran en torno a él, en algunas versiones el protagonista es condenado, en otras, salvado, algunas ponen especial énfasis en la personalidad del personaje, algunas realzan a Mefistófeles, en fin, las variables son evidentes para quien se acerca a cada una de ellas. Para evitar minimizar el objetivo de esta investigación resulta pertinente omitir los comentarios a cada una de ellas.

Sólo cabría mencionar las versiones: *Mi Fausto* de Paul Valéry por el rompimiento que hace de la tradición clásica del Fausto al llevar al extremo el carácter moderno del personaje; y la otra escrita por Thomas Mann, *Doktor Faustus*, en que convierte al viejo sabio en un músico de nombre Adrián Leverkühn dotado de sensibilidad e inteligencia extraordinarias, y es digno de asombro el énfasis de Mann por llevar al lector a la mente de un genio por medio del profundo trabajo de la psicología del personaje.

II.4. Fausto como adjetivo

De acuerdo con el recorrido histórico del Fausto legendario que se acaba de realizar en el apartado anterior, podemos comprender una primera línea de interpretaciones en tanto las distintas características que le son atribuidas desde aquel siglo XV, con lo cual se relativiza la idea de adjetivar de ideal moderno a los valores de la versión goethiana. De hecho Juan Valera afirma que la leyenda de Fausto ya había opacado

⁴⁶ Op. cit. Reyes. Obras completas. p. 50.

a todas las leyendas que hablaban del pacto con el diablo desde antes que Goethe la adoptase. Así que uno dio tanto al otro como a la inversa. Y de hecho la leyenda fáustica parte de la idea de lo fáustico como la venta del alma al diablo a cambio de un bien terrenal, tema en que las leyendas escritas y mitos se extienden hasta el pasado bíblico donde el mito fundador de la humanidad para las religiones judeo-cristianas, el de Adán y Eva, inicia con un pacto en el que ella se deja seducir por la serpiente que le invita a probar el fruto prohibido representado por la manzana e interpretado a veces como símbolo de la sexualidad, otras como el de la sabiduría.

Esta gran tradición de obtener algún bien material a cambio de algo tan dudoso como el alma, termina más por reafirmar la existencia de esa esencia espiritual y parte inmortal del humano, que la importancia del demonio. Como buena dualidad, una no es posible sin la otra, pero en el sentido de la trascendencia en el pensamiento, sin duda para el sentido existencial es mucho más importante el alma y para el represor o de control que impera durante la Edad Media, el concepto del diablo resulta insuperable. Siendo así, el Fausto medieval recoge la madurez de ambos conceptos, sobre el primero ya nadie tiene duda de su existencia y el segundo se precisa para concretar la labor de educar moralmente a partir de infundir miedo. Siendo así, el alma cobra fuerza por la invaluable ayuda a combatir la incertidumbre del más allá de la muerte y otorga el sentido de trascendencia e infinitud suficientes para dar refugio ante semejante duda, así su sentido dista mucho del de infundir temor o culpa a ser castigado, como cuando ésta última, propuesta por San Agustín, se imponen durante la Edad Media europea.

Pero el alma y el diablo no son sólo quienes figuran en la idea del pacto y a esta idea de lo fáustico se le van agregando características y detalles que enriquecen la narración, por lo que vale la pena hacer un breve recorrido histórico por esta

particularidad de la leyenda, donde aparece un primer registro fechado en el siglo III época en que vivió el mártir Cipriano de Antioquia, quien junto con la comedia de Mira de Amescua fueron retomadas temáticamente por Calderón de la Barca para dar pie a su obra dramática *El mágico prodigioso*. Historia en que el Diablo no logra persuadir con conocimiento al sabio Cipriano y encuentra en las pasiones humanas la herramienta para hacerlo sucumbir. La tentación del placer llega a Cipriano en la belleza de Justina que al conocerla se atreve a mencionar “Por gozar a esta mujer, diera el alma” y el Diablo apresura para hacerle firmar el pacto.

Aunque de dudosa datación, se atribuye al siglo VI el caso del griego clérigo Teófilo quien vendió su alma al diablo a cambio de recobrar su cargo como preboste, a los siete años de haber transcurrido el pacto se arrepiente y le ruega a Nuestra Señora que lo salve y así sucede, pues la Madre de Dios consigue quitar al Diablo el pergamino en el cual está escrito el pacto. La audacia de la fémina permite que aparezca la imagen de la intercesora por primera vez en el mito fáustico. En el siglo X la monja Rhoswitha reproduce la leyenda en un drama escrito en latín que se extiende por toda Italia.

Hacia el siglo XIII en Portugal, Fray Gil de Santarem, un médico que se aficiona a la magia, la estudia en Toledo, España y también pacta con el diablo, se dice llevó una vida muy similar a la de Fausto, pero a diferencia de éste, se arrepiente, se convierte con la lectura de los místicos, hace penitencia y se confiesa con el prior de los dominicos y se llega a convertir en un santo milagroso. Posteriormente, el poeta español Mira de Amescua retoma esta historia en *El esclavo del demonio*.

La investigadora Isabel Hernández repara en la forma como el romanticismo español tomó al Fausto como símbolo y deja ver que estas versiones españolas del mito fáustico es el amor y no el conocimiento lo que incentiva a vender el alma, ello se puede comprobar en Mira de Amescua, Moreto y Calderón de la Barca. Cabe recordar que en las versiones medievales, sobre todo en el *Volksbuch* y en el de Marlowe, se trata de trascender la realidad por medio del conocimiento, de tal forma que el Fausto medieval alemán es escéptico. Pero también existen antecedentes en los cuales la salvación se alcanza por medio de los conocimientos de algún sabio que intercede como es el caso de Basilio quien logra salvar el alma de Patricio y que inspiró a Lope de Vega para escribir la Gran columna fogosa. Hernández considera sobre el Fausto medieval que “la sed de conocimiento se va incrementando de manera proporcional a sus logros, lo que le llama a hacer que todo posible arrepentimiento quede anulado ante la visión de los deleites mundanos”⁴⁷. Y ello lo hace diferente de los personajes hispanos, quienes se arrepienten sinceramente porque en cada uno de ellos interviene la mano de Dios.

Para Hernández las versiones fáusticas españolas no buscan el conocimiento, como sucede en la versión alemana, *sino tan sólo el deseo de vivir experiencias no vividas*, la filóloga concluye: “el valor moralizante que dominó la literatura española durante toda la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de Oro definió las letras hispanas durante siglos, con los que los episodios de pactos con diablos se convirtieron desde muy pronto en una fuente muy fecunda de inspiración para los más diversos autores. Por otro lado, la profunda vinculación cultural entre la sociedad española y la religión católica, que ha llegado hasta bien entrado el siglo

⁴⁷ HERNÁNDEZ, Isabel. (2010). “Recepción literaria del Fausto en Alemania y en la península ibérica”. En GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). (2010). *Fausto e a América Latina*. Sao Paulo: Ed. Humanitas. p. 190.

XX, hizo que se desarrollara una intención moral que buscaba temas atractivos para los lectores o espectadores. De este modo, las historias de pactos con el diablo que se popularizaron en España a lo largo de diferentes periodos de la historia de la literatura no se centran en el conflicto interno del personaje, como ocurre en la literatura alemana, sino que los móviles que llevan aquí a los diferentes protagonistas a pactar con el diablo son mucho más mundanos y concretos (la consecución del deseo carnal o el amor de una mujer) y no un afán de conocimiento desmedido. A demás la acción divina tiene en las obras españolas un papel fundamental que induce al pecador al arrepentimiento y que no se pone de manifiesto de una manera tan explícita en los muchos textos que, inspirados en la figura del nigromante alemán, se han escrito en otras latitudes”⁴⁸.

Con esta conclusión podemos leer claramente como Hernández atribuye a Fausto de Goethe la búsqueda constante del conocimiento pese a que, de acuerdo con sus propios argumentos, en el primer Fausto prevalece una visión mucho más españolizada en tanto que según mi interpretación está tratando de conocer experiencias no vividas y entre ellas está la del amor. No porque el amor sea el motivo sino las ganas de vivir nuevas experiencias que dejó de lado por priorizar una concepción de la vida en la cual el conocimiento fue más valorado, pero el arrepentimiento de haber concebido de esa forma la vida lo lleva a pactar con el diablo y con ello obtener una nueva oportunidad.

Esta distinción entre las versiones fáusticas (en el sentido del pacto con el diablo) latinas y las leyendas germanas que al tema la ambición por el saber, la sabiduría que por aquellas épocas estaba vinculada directamente con la magia, inclusive Fausto de proclamaba “Segundo mago” y esta característica de lo fáustico

⁴⁸ *Ibidem*. p. 199-200.

también remite a textos de la nueva era que llegan hasta el periodo del nuevo testamento bíblico, donde lo fáustico como deseo de conocimiento se entiende como deseo de especializarse en la magia, tema donde Simón el Mago es el experto desde aquel entonces. Simón es un personaje singular que da muchas pistas sobre la consolidación del mito, en tanto que Fausto se autoproclama “Segundo Mago”, a según una carta fechada en 1507 del erudito Tritheim, famoso en aquella época y que fungía como abad de un monasterio en Würzburg. El nombramiento de “Segundo Mago” remite a una tradición herética que permite comprender dos características fundamentales para el mito; primero la razón por la cual Fausto fue mal visto por los humanistas interesados en la magia erudita y en segunda, la asociación con el diablo.

Para esclarecer las diferencias entre los magos eruditos y los heréticos, Ian Watt nos recuerda las intenciones renacentistas de acercarse al conocimiento más antiguo, aquel que estaba desde Zoroastro hasta Platón, a través del libro *Corpus Hermeticum* que poseía Cósimo de Medicis. Quien se encargó de traducirlo en 1471 fue Ficino y trataba de encontrar en él las ideas con las cuales mediar entre el espíritu y la materia, entre el alma del mundo y su cuerpo material. Pico della Mirandola y Tritheim pertenecen a esa misma tradición que distaba mucho de las de Fausto.

Según Butler el título de “Segundo Mago” hace referencia a Simón el Mago y dice “La palabra Magia se deriva de los Magi, una antigua tribu de meduceos que tuvo fama por su calidad de adivinos; en Occidente son especialmente conocidos gracias a los tres sabios de Oriente que aparecen en el Evangelio de San Mateo, hombres cuyo dominio de la astrología les permitió predecir incluso el lugar y la

fecha de nacimiento de Cristo. Simón el Mago era, presumiblemente, un mago perteneciente a una secta gnóstica en tiempos de los apóstoles”⁴⁹.

Watt expone muy bien el conflicto entre la iglesia y la magia y pese a la gran extensión de la cita, opto por transcribirla tal cual: “En Samaria quedó tan impresionado –Simón el Mago– por el poder que tenían Pedro y Juan para otorgar los dones del Espíritu Santo mediante la sola imposición de manos que llegó a ofrecer dinero a los dos apóstoles con tal de que le enseñaran como hacían tal cosa. Por ese ofrecimiento, Simón fue condenado por Pedro, y de ese modo dio nombre al pecado de «simonía», que no consiste meramente en una reprensible venta de los oficios eclesiásticos, sino que también, toda vez que constituye un abuso de un don divino en beneficio personal, se considera un pecado imperdonable contra el Espíritu Santo.

–Y continua explicando Watt– La oposición que se da entre Simón el Mago y los apóstoles define un momento sumamente significativo en la larga historia de conflicto existente entre la religión y la magia. La idea de que existían distintas maneras igualmente legítimas, no había sido objeto de un desafío decisivo hasta el advenimiento del monoteísmo hebraico. Sin embargo, desde la época de los apóstoles y en lo sucesivo, la Iglesia cristiana incrementó su exigencia exclusiva de controlar el mundo invisible: esta aserción del sacerdocio cristiano como poseedor exclusivo de los derechos de todos los rituales y del resto de las prácticas mágicas es la que se pone en juego en la confrontación entre Simeón el Mago y san Pedro.

–Watt señala que– De acuerdo con diversas obras apócrifas, como *Los hechos de los santos apóstoles Pedro y Pablo*, Simón inició su propia religión, en la que fue adorado en calidad de hijo de Dios, aparte de tratar incluso de rivalizar con los

⁴⁹ BUTLER, Eliza Marian. (1997). *El mito del mago*. [1948]. Ed. Cambridge University. España. p. 18.

milagros de Jesucristo. Su hazaña más espectacular fue la de ingeniar su propia resurrección. Un carnero fue embrujado para que adquiriese la apariencia de Simón; fue después decapitado, y tres días después Simón dejó con un palmo de narices al emperador Nerón al reaparecer con su cabeza intacta sobre los hombros. El monopolio de los poderes milagrosos que ostentaba Pedro quedó en entredicho. Pero Pedro triunfó cuando Simón, sin duda con el criterio más acertado, pero también presa de una rematada estupidez, trató de poner el colofón a su resurrección mediante su ascensión a los cielos. Tras haber advertido a Nerón de su inminente apoteosis, Simón saltó desde lo alto de una torre especialmente construida para la ocasión en el Campo de Marte, en Roma. Viéndolo, Nerón dijo a Pedro: «Este Simón sí que es de verdad... se le ve ascender a los cielos». Viendo que el futuro del cristianismo estaba en una difícil y trascendente situación, Pedro concitó a sus fuerzas invisibles: «Yo os conjuro, ángeles de Satán que lo lleváis por el aire para engañar el corazón de los incrédulos, por el Dios que creó todas las cosas y por Jesucristo su hijo, que al tercer día resucitó de entre los muertos, para que a partir de este instante dejéis de sustentarlo y lo soltéis». En ese momento, continua el relato de *Los hechos de los santos apóstoles*, «al quedar suelto, cayó en un lugar llamado la Vía Sacra, y quedó dividido en cuatro partes tras haber perecido víctima de un maligno destino»⁵⁰.

Con esta cita como antecedente, nos es mucho más fácil imaginar desde cuando existe la tradición de contraponerse a Cristo, de reproducir sus milagros, de la tradición de la magia y de lo fácil que resulta alardear, podemos comprender que las promesas que hacía el Faustus histórico no eran ninguna exageración, sino que venían de una larga tradición que encontraba en los humanistas su contraposición,

⁵⁰ WATT, Ian. (1999). *Mitos del individualismo moderno*. [1996]. Ed. Cambridge University. España. p. 18-19.

sólo que estos últimos eran los que dominaban o se encontraban en el poder y por tanto, a los otros les tocaba cargar con el estigma de ser los farsantes.

De ahí que sea trascendente la historia de Fausto, es en ello en lo cual radica su valor histórico, pues si ha logrado sobrevivir es gracias a que, pese a haber tenido al poder en contra suya, es el mismo pueblo el que valiéndose de la narración hace que el mito se postergue. De tal forma que en la historia del personaje de Fausto vemos como logra trascender el poder del pueblo por en cima de la represión, opresión y persecución de la Iglesia y de la clase intelectual dominante.

Watt considera que a partir del carácter de mago que tiene Fausto es más fácil aspirar a comprender el mito de Fausto. Y cierra su apartado de la siguiente manera: “La tradición erudita ha estado obsesionada por la grotesca inadecuación del histórico Jorge Fausto como encarnación del protagonista de Marlowe y de Goethe que apenas ha prestado atención al modo en que también, a su manera y por mezquina que fuese, ha sido un símbolo fascinante de las fuerzas primordiales a partir de las cuales surgió el mito de Fausto. Fue un descarado y desabrido charlatán, sin duda, pero también fue un individualista impenitente que se lo montó a su manera en una ciudad en la que cada vez era más importante tener un trabajo fijo y una residencia conocida. Aunó las tradiciones antiguas y lo nuevo. Lo antiguo queda representado por el hecho de que se llamase mago y conjurador; los usos verbales de una sociedad pre-científica por lo general toleraban una amplitud de sentidos hoy impensables cuando se habla de la conjura, una amplitud que se excedió desde la invocación de los demonios para que salieran del infierno a la habilidad para sacar conejos de una chistera. Sin embargo, también fue una encarnación de las fuerzas nuevas que optaban por el cambio, la vuelta de los humanistas del Renacimiento a los clásicos, por ejemplo, y su búsqueda paralela de

una ciencia de la magia, y exhibió algunos de los intereses propios de la Reforma por la erudición bíblica y la ampliación de los estudios académicos”⁵¹.

Queda muy claro que Watt ve en el Fausto histórico aquellas características que los “eruditos” (como él les llama) le atribuyen a Marlowe y a Goethe. Ello lo hace en términos generales, por ejemplo, en lo referente a la atribución a Goethe a unir lo clásico con lo nuevo, pues queda claro que para Watt ya está presente por medio de la magia y toda esa tradición expuesta por medio de Simón. Para él la búsqueda perenne ya está en el Fausto histórico al atribuirse tantos títulos. En lo personal considero que el hecho de las asociaciones de las características antiguas de la tradición humanista y la magia enriquecen la interpretación del mito fáustico pero no demeritan en ninguna manera las distintas versiones del mito, que en aquel entonces recién inicia su larga trayectoria, en la que adquirirá e irá definiendo sus características, de tal forma que estamos más cerca de una definición mucho más refinada de las reflexiones que detonará en el siglo XIX, pero hasta ahora sólo se han revisado las características de ese número determinado de leyendas en tres formas distintas de entender lo fáustico, primero el de las narraciones orales germanas recogidas en textos, seguidas del pacto con el diablo y los motivos que invitan a ello y por último lo fáustico asociado con lo afanoso, el ansia de conocer más, de poseer más, el esfuerzo de conseguir más lo que está más allá de lo humanamente posible. Esto nos lleva a la reflexión ¿y estas características e historia transformaron la leyenda en mito fundacional de la modernidad? Por lo que será necesario definir y diferenciar leyenda y mito.

⁵¹ *Ibidem.* p. 22-23.

II.5. El mito fáustico

Durante el último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX había un ambiente especial que estimula el rescate de leyendas y mitos, vale recordar el gran valor que Herder les otorga en tanto sabiduría popular y su relevancia para definir las particularidades de la cultura y el papel de ésta en la integración de los nacientes Estado Nación⁵². No es gratuito que los románticos compartan también el interés por los mitos, inclusive recurren a ellos por su fuerza como figuras metafóricas o analogías para analizar cuestiones sociales y políticas. Por lo cual es necesario dedicar un pequeño apartado a exponer lo que significan los mitos para este periodo en que predomina el romanticismo y por el que atraviesa la biografía de Goethe pese a su desdén por esta corriente.

Para este movimiento el interés por los mitos viene de la propuesta de revisar la historia para rescatar las tradiciones y narraciones orales de cada región, ello refuerza la idea de límites territoriales establecidos por la cultura, y así la historia fortalece al espíritu cultural. Conocer el pasado permite generar un vínculo con el presente y lo que se pretende es poder comprender las causas y razones del vivir a partir de entender al hombre como un producto de su historia, la cual no lo determina en sus acciones pero si lo contextualiza.

Esa fascinación por el pasado, remonta a los románticos a lo exótico, lo típico, lo excepcional y hasta anormal (como el mismo hecho de hablar y escribir sobre el Diablo en una sociedad cristiana o luterana). Así aparece un gran interés por la Edad Media, sobre todo por la forma en la que se habían constituido sus instituciones, por las costumbres, la poesía y, por la arquitectura gótica que había

⁵² Idea retomada de Tieghem, Op. Cit.

sido juzgada peyorativamente durante el neoclasicismo, y esto es claramente un desarrollo cultural al cual se llega a partir de la influencia de Herder y su propuesta de valoración de la poesía popular.

Este rescate de figuras legendarias como los elfos, gnomos, dragones, vampiros, fantasmas, duendes, semihumanos, entre otros seres fantásticos e inclusive deformidades humanas; son elementos literarios a los cuales recurre el romanticismo, en gran medida son esas expresiones de las tradiciones las que comienzan a marcar fronteras culturales.

De ahí la importancia de la famosa compilación de cuentos populares de los hermanos Grimm, las brujas de la literatura alemana, los semihumanos franceses, los vampiros de la parte Este de Europa, los gnomos de Irlanda, licántropos, enanos y demás. Cada uno de estos personajes cumple con una función no sólo literaria, sino la de mostrar los regionalismos a partir de las fronteras culturales que son establecidas por las tradiciones y costumbres, que forman parte de ese rescate de la Edad Media que estaba recluida pero viva en la narración oral popular.

Pero resulta pertinente hacer una pausa para subrayar que en todas las páginas que anteceden a este apartado se ha hablado de leyenda y en los primeros párrafos de éste se ha incorporado el concepto de mito y se han usado indistintamente, sin embargo es necesario diferenciarlos y cuanto más para referirnos al fenómeno fáustico que como leyenda, es decir, desde esa categoría que se encuentra un paso antes del mito, se caracteriza por ser una narración oral o escrita que se desarrolla en una región determinada y que distingue a ésta de las demás regiones. Desde luego la narración puede ser sobre hechos acontecidos, sobrenaturales o inclusive mezclados, pero aquellos quienes la conocen la identifican claramente como testimonio particular de su cultura y es plenamente

verosímil. Las leyendas no se ocupan de los territorios de los dioses, se limitan a los arquetipos humanos, generalmente aquellos que sirvan para ilustrar alguna lección moralizante, en nuestro caso sería el viejo sabio, el hombre ambicioso o codicioso. Sin lugar a dudas los límites geográficos son determinantes, pues ello es quizá el impedimento más importante para poder trascender lo folclorista del término y darle un carácter más universal. Malinowsky considera que la diferencia primordial sería: “La *leyenda*, originada por el contacto con una realidad fuera de uso, abre la puerta a visiones históricas del pretérito. El *mito* entra en escena cuando el rito, la ceremonia, o una regla social o moral, demandan justificante, garantía de antigüedad, realidad y santidad”⁵³.

Sin embargo, la mayoría de los autores que se han trabajado en la bibliografía atribuye al Fausto el carácter de mito, de ahí que sea importante hacer una pausa para poder comprender la diferencia entre leyenda y mito, o el momento en que la leyenda trascendió y alcanzó un valor consagrado a las narraciones más grandes de la historia de la humanidad.

Una vez que se definió leyenda, es momento de acercarnos a definiciones de mito, asumiendo que hasta ahora ha sido imposible generar un consenso entre los especialistas en el tema y que no es la intención hacer un recorrido por las distintas definiciones, más bien se ha optado por recordar algunas de ellas, sin que por ello se recurra a cualquiera, y agregar elementos que permitan que el concepto pueda usarse en el afán de cumplir con el objetivo de esta investigación.

Por su propio valor y aportación a la historia del pensamiento moderno, la definición de Bronislav Malinowski destaca por tratar de desentrañar la naturaleza y función del mito en las sociedades primitivas: “Estudiado en vida, el mito, como

⁵³ Malinowski, Bronislav. (1993). *Magia, ciencia y religión*. [1948]. Ed. Planeta-Agostini. España. p. 39.

veremos, no es simbólico, sino que es expresión directa de lo que constituye su asunto; no es una explicación que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos. El mito cumple, en la cultura primitiva, una indispensable función: expresa, da bríos y codifica el credo, salvaguarda y refuerza la moralidad, responde de la eficacia del ritual y contiene reglas prácticas para la guía del hombre. De esta suerte el mito es un ingrediente vital de la civilización humana, no un cuento ocioso, sino una laboriosa y activa fuerza, no es una explicación intelectual ni una imagería del arte, sino una pragmática carta de validez de la fe primitiva y de la sabiduría moral”⁵⁴.

Cabe resaltar la idea de Malinowsky del mito como un elemento no simbólico y vivo, vivo en la cultura, en las prácticas cotidianas. De hecho, desde esta perspectiva Bernadette Bricout critica a la sociedad contemporánea porque considera que la mitología se ha reducido a nombre de calles y fuentes, ve como un problema el que ya no sabemos ni el porqué de esos nombres, como el caso de la quizá avenida más famosa del mundo, *Champs Élysées* que remite al mito de aquella sección paradisiaca del Hades, ni siquiera sabemos de dónde provenga ni lo que significa, considera que “De estas historias tan antiguas, nos hemos quedado con la imagen más superficial. Constituían el limo fértil de un imaginario que fue nuestro. Eran aluviones y aquí las tenemos convertidas en alusiones. –Continúa sus argumentos– si sus colores se extenuan, es porque se han convertido en simples ornamentos, son siglas que han dejado de ser símbolos. Mientras que, en la antigüedad, el mito era, en primer lugar, un espectáculo ritual, imitado, ritmado,

⁵⁴ Malinowski, Bronislav. (1993). *Magia, ciencia y religión*. [1948]. Ed. Planeta-Agostini. España. p. 35-36.

cantado, contado, representado, que constituía la –y abre una cita de Graves– «suprema referencia para las leyes religiosas de la tribu, del clan y de la ciudad»⁵⁵. De ahí que sugiere que es necesario rescatar a los mitos desde la intuición, la razón, la sensibilidad y la capacidad de asombro y no encarcelarlo en las redes del análisis ni en las definiciones unívocas, pues ello provocaría su pérdida.

Y de hecho esta investigación parte de la apelación a que otra de las formas por medio de las cuales se mantiene vivo un mito es a partir de la discusión, de someterlo a juicio de pertinencia, trascendencia, vigencia, interpretaciones, repercusiones; una revisión por medio de la cual dar cuenta de la vida de ese mito y aunque resulta evidente que lo fáustico ha sido asociado a la ambición, en principio es un mito que trasciende por infinidad de motivos que distan de la del periodo moderno, entendiendo por este, el proceso histórico de los siglos XIX y XX.

Pero aunque Bricout hace una crítica a esa falta de conciencia moderna, para el caso que nos ocupa, parte desde una perspectiva completamente distinta a la de Malinowsky, la del valor simbólico. De hecho para el antropólogo un mito dista mucho de convertirse en símbolo, es más, desde esta perspectiva, si ello le sucede deriva justo en lo que critica Bernadette, quien además no se ocupa de definir semejante concepto pese a que ello establece la diferencia entre una noción y otra. Para el caso se define símbolo de la manera más generalizada que es la de la Real Academia Española que en su diccionario de la lengua da su primera aserción de símbolo como: *Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada*. Así una imagen como la de la cruz donde el eje del sur es más largo que el resto, es

⁵⁵ BRICOUT, Bernadette. (Compiladora). (2002). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. Barcelona, España. p. 15-24. p. 17-18.

asociada con el cristianismo o una estrella de David con el judaísmo y cada uno con su particular concepción del mundo.

Otra definición más refinada de mito es la famosa oferta de Mircea Eliade quien considera que: “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobrenaturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales”⁵⁶. Y más adelante agrega para acercarse a una definición más acabada: “De una manera general se puede decir que el mito, tal como es vivido por las sociedades arcaicas, 1.º, constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales; 2.º, que esta Historia se considera absolutamente *verdadera* (porque se refiere a realidades) y *sagrada* (porque es obra de los Seres Sobrenaturales); 3.º, que el mito se refiere

⁵⁶ ELIADE, Mircea. (1991). *Mito y realidad*. [1963] Ed. Labor. España. p. 3.

siempre a una «creación», cuenta Cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo; 4.º, que al conocer el mito, se conoce el «origen» de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento «exterior», «abstracto», sino de un conocimiento que se «vive» ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación; 5.º, que, de una manera o de otra, se «vive» el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan.«Vivir» los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente «religiosa», puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana”⁵⁷.

Ahora bien, estas definiciones realizadas por dos antropólogos especialistas en el tema distan mucho de la de críticos literarios, a quienes consideramos en tanto que el mito que estamos analizando surge en parte de este tipo de narraciones, de hecho, después del recorrido del Fausto histórico y literario, deducimos la primera característica fundamental para el análisis, es que surge de un personaje del cual se encuentran distintos antecedentes tanto en la historia como en las letras, motivo importante en tanto que, a diferencia de los demás mitos y otras grandes obras literarias de la época como el Quijote, Hamlet o Don Juan, el personaje alemán no surge sólo de la ficción.⁵⁸ De tal forma que resulta ilusoria la idea de que la

⁵⁷ *Ibidem.* p. 9.

⁵⁸ Vale anotar, que quizá nos encontremos más cerca de la corriente que considera que la mitología surge de una forma narrativa de escribir la historia y de los deseos de trascendencia de gobernantes del mundo antiguo. Esta corriente está representada por Robert Graves y su trabajo sobre las familias de los gobernantes y como se consolidan como deidades, donde el ejemplo más fructífero para ilustrar lo escrito resulta el del emperador romano Augusto y como negar su carácter sagrado

consolidación de lo fáustico como mito se deba a la excelsa versión del poeta alemán, que sin duda contribuyó, e inclusive definió su consolidación, pero que no se limita a ella.

Interesante también es el hecho de acercarse a esas versiones del Fausto, en tanto que hay dos formas de registro histórico, la venida de las narraciones orales y las descritas en textos. Por supuesto, a estas alturas de la historia, las narraciones orales en algún momento pasaron al texto, en algunos casos se hace durante la edad media y en otras en el siglo XIX cuando las compilaciones de estas leyendas tomaron forma en libros, quizá el mejor ejemplo de ello no sea el Fausto, sino los cuentos de los hermanos Grimm.

Estas dos características son agregados importantes a la definición clásica de mito, entendido como el relato que ayuda a explicar las preguntas básicas de la existencia: el origen del cosmos, los ciclos de la vida y de la naturaleza, que es la muerte y que sucede más allá de ella, el nacimiento. Establecen la diferencia entre las dualidades como el bien y el mal, vida y muerte, dioses y hombres pero las integran en un mismo relato que difumina la incertidumbre. Por supuesto, son resultado de la cultura y apelan a la creencia más que a la racionalidad.

La investigadora Blanca Solares retoma de Eliade otros elementos de la definición de mito “es un relato fundacional, nos remite siempre al origen, a como las cosas llegaron a ser. No se preocupa por dar una explicación lógica o causal del origen de las cosas sino de dar “*cuenta-cuento*”, de todo cuanto existe o incluso de lo que parece no existir... el mito es el horizonte mismo que confiere inteligibilidad

si inclusive las culturas latinas le debemos el nombre del octavo mes del año, como a Jano dedicamos primero.

a lo que sea entender”⁵⁹. Y enriquece sus referencias al concepto con una cita de Raimon Panikkar: “entendemos algo cuando lo inscribimos en un mito, esto es, cuando lo vemos “claro” y no seguimos preguntando. Ahora bien, el mito no es sólo la historia de los Dioses o de la descripción o del papel que juegan los entes sobrenaturales en el mundo, como se ha dicho. Los mitos modernos son un ejemplo de ello: no hablan ni de lo divino ni de lo explícitamente sagrado y son tanto o más sacrosantos que los antiguos”⁶⁰. Solares afirma que Fausto es un mito “en tanto que como narración fundante de una época expresa las aspiraciones humanas conscientes e inconscientes del continente europeo en la transición de la edad Media al Renacimiento y a la Reforma; en la medida en que estructura una *visión del mundo* social de los pueblos del norte en una nueva fase de su desarrollo civilizatorio que alberga en su centro dinámico pretensiones de expansión universal”⁶¹. Sin lugar a dudas la riqueza del concepto de Solares permite el análisis del Fausto, de hecho ella usa este concepto para su propio análisis del mito más allá de Goethe, en tanto que considera que un mito no tiene un autor, por el contrario, *sintetiza la visión del mundo moderna y expresa sin más los anhelos de los hombres, su manera de proyectar el mundo, tanto sus creencias y razón de ser como sus deseos más inconscientes*. Y ello lo deduce en gran medida de la labor de Oswald Spengler al considerar al mito fáustico como la única aportación moderna a la historia de la civilización. Sin duda es invaluable la aportación de Solares al

⁵⁹ SOLARES, Blanca. (2003). “Fausto o la desnaturalización del mal”. En Solares, Blanca y Flores Farfán, Leticia. (Coordinadoras). *Mitogramas*. Ed. Los Reyes. México. p. 101-119. p. 106-107.

⁶⁰ La cita la obtiene de PANIKKAR, Raimon. (2000). Prólogo al Volumen V del *Diccionario de mitologías*, bajo la coordinación de Ives Bonnefoy. Ed. Destino. España. Págs. 28 y 32.

⁶¹ Op. cit. SOLARES, Blanca. p. 106.

desligar la idea del mito como una narración fundacional en el sentido del origen de la humanidad y aceptar con mayor flexibilidad la de la integración de una nueva era en la historia de la humanidad aunque falta agregar características extras que ayuden tanto a definir mito de manera mucho más integral y que, sobre todo, contemplan la creación literaria.

En este último ámbito, el guionista, escritor e historiador representante del surrealismo Jean-Claude Carrière agregaría a la diferencia que hace Panikkar al referirse a los mitos como modernos, el diferenciar entre los mitos originarios y tradicionales (donde podríamos incluso agrupar los conceptos antropológicos) de los mitos jóvenes. Más allá de los prejuicios académicos que se puedan tener a la propuesta del francés valorando su formación, resulta necesario considerarlo por los elementos que aporta al tema, y es que entiende por juventud de los mitos a aquellos mitos recientes, los que se formaron recientemente. Cuestión básica, pero que marca una primera diferencia de aquellos antiguos que pueden permanecer jóvenes en tanto que se encuentran activos, presentes, vivos pero que pertenecen a comunidades primitivas y son relatos fundadores que se conocen gracias a las narraciones alegóricas y por medio de ellos un pueblo se explica su razón de ser y de estar en esa posición en el espacio. Carrière considera que a ello se debe que se repita constantemente, pues se encuentra amenazado por el olvido. “ofrece al pueblo que lo pronuncia o que lo canta una razón para vivir y, al mismo tiempo, un modo de vida”⁶². Estos mitos fundadores encuentran distintas formas de perpetuarse, entre ellas destaca la tradición religiosa en la cual el mito no se reconoce como tal, pero siempre está presente como realidad histórica. Otro camino para permanecer es por medio del teatro ya que las representaciones remiten al

⁶² Op. Cit. CARRIÈRE, p. 26.

sentido autentico de la palabra *haciendo presente*. Los pintores y escultores hacen lo propio aunque considera que generalmente ahí se pierde el sentido profundo por resultar sólo un pretexto para exponer cuestiones técnicas. Los escritores y el cine son otras dos formas de perpetuar el mito fundacional.

Ahora bien, al poner un ejemplo sobre cómo se usa el mito en el contexto de lo religioso lo lleva a decir o más bien a recordar la manera en que hay mitos religiosos por los cuales se da la vida, pero también como menciona brevemente como a españoles y portugueses se les dificultó la conquista espiritual por difundir la palabra de un dios nacido en el desierto en plena Amazonia en la que la sequía y la indigencia les resultaba inconcebible a los nativos.

Este ejemplo permite exponer que resulta interesante como las condiciones geográficas forman parte del imaginario y de la creación de los mitos, pero sobre todo como la abstracción de una historia que se pueda localizar en cualquier lugar es más factible a que se convierta en un mito, por tal motivo es importante rastrear las condiciones históricas y geográficas dentro de la narración del Fausto para ver hasta donde es ésta una aportación al carácter de universal u occidental y cuáles son sus limitantes con referencia a otras culturas.

Para Carrière una característica importante de los mitos tradicionales es que “Nos impulsa a creer que existía un secreto primero, que tal vez poseíamos en el momento de nacer, pero que, por desgracia, hemos perdido”⁶³.

En cuanto a los segundos mitos, los jóvenes que son creados en la época moderna, los llama mitos literarios debido a que son creaciones literarias, de un autor, principal diferencia con los tradicionales que fueron manifestaciones que se les presentaron a los hombres. Este escritor, creador o inventor, no está consciente

⁶³ *Ibidem.* p. 29.

de que su trabajo se convertirá en un mito y ello es una de las características de estos mitos literarios *nunca se sabe lo que son. La sociedad inmediata que les rodea y la posteridad lo decidirán.*

Carrière considera que algunos autores pretendieron estar rescatando o creando mitos fundadores pero ello sólo es posible pensarlo en el ambiente nacionalista del siglo XIX en el que aparecieron, cabe señalar que no todos los mitos que se intentaron construir prevalecen, el autor menciona los de Ossian, pero deja en claro que Fausto es el principal ejemplo de estas creaciones.

Dentro de estos segundos mitos, los literarios, se da la oportunidad de aclarar que Fausto es un mito *derivado* en tanto que considera que no es pertinente llamarlo mito *fundador* y entiende por *derivado* lo siguiente: “Podríamos decir, y también resultaría apropiado, que se trata de un mito «acompañante», que nace, por algún estremecimiento de una mente privilegiada, al mismo tiempo que un movimiento aún secreto de la Historia, una Historia que, sin él, estaría menos asentada, resultaría menos perceptible. Asimismo, podríamos denominarlo mito «posterior» o «derivado», ese mito que sigue el curso de las cosas, que viene seguidamente, como para ilustrar después un deslizamiento decisivo de las mentalidades. De este modo, pondría remedio a un punto débil de nuestro imaginario. En el caso más extremo, ofrecería una justificación, más o menos hipócrita, para nuestros gestos. Proporcionaría, con efectos retardados, el modelo para una acción ya cumplida”⁶⁴.

El texto de Carrière continúa a esta cita con el siguiente comentario sobre el Fausto: “Así sucede con el doctor Fausto, en quien hemos querido ver el prototipo de sabio y, enseguida, de científico. Inspirado vagamente en un personaje poco conocido, aparece en un librito popular alemán, en 1587. Reconocemos en él rasgos

⁶⁴ *Ibíd.* p. 35-36.

de sabios históricos de aquella época (Paracelso, Jerónimo Cardan, Ambroise Paré), con un elemento nuevo y notable: el pacto con el Diablo. De entrada, saltan a la vista los vínculos con el mito fundamental del cristianismo, el pecado «original» de Adán y Eva, que quisieron, tentados por el demonio, probar el fruto del Árbol del Bien y del Mal. No hay equivocación posible: hace mucho tiempo que ciencia y perdición van cogidas de la mano –Carrière considera que en aquel momento se produce– una especie de coincidencia entre el florecimiento de la ciencia de los tiempos modernos, que ninguna fuerza podrá detener, y el instinto de un oscuro autor alemán. El mito nace de este encuentro inesperado»⁶⁵.

Es importante aclarar que el autor no habla específicamente del Fausto de Goethe sino que se remite a generalidades del mito entre las que menciona a Marlowe, Goethe, Mann, Spengler, su lectura aparece muy limitada en tanto que sólo está retomando la asociación entre el sabio y el científico. Más adelante decae el texto y parece que llega a burlarse del mito alemán y reprocha de alguna manera el que no se haya realizado lo mismo entre el pueblo francés con alguno de los sabios del mismo periodo.

Ahora bien, lo rescatable es el elemento sobre el cual se construye ese mito, pues la idea de que el momento histórico es el que le permite vivir y que el rumbo de la historia es el que lo prevalece es fundamental, pero no es una tesis que se pueda sostener en Carrière sino en Hauser 40 años antes y Elias. De tal forma que la propia discusión histórica que acontece en el último tercio del siglo XVIII en que los burgueses comienzan a tratar de hacerse del poder político, administrativo y cultural es fundamental para enaltecer los valores del Fausto, pues son bandera de cambio de la clase empoderada económicamente que es excluida de las decisiones

⁶⁵ *Ibíd.* p. 36.

de las nacientes naciones. De ser así, “Toda la fuerza de los jóvenes mitos europeos radica en esta transparencia sorprendente. Lo que han perdido en majestad, lo han ganado en eficacia. Han dejado de ser solamente un espejo donde nos miramos para estudiarnos, son un objeto de óptica, una especie de prisma o de lentilla variable a través de los que podemos ver el mundo con mayor claridad, con mayor amplitud”⁶⁶. Resulta evidente que la idea de la permanencia en el tiempo aunada a la posibilidad de comprensión del presente más que del pasado ayuda a comprender el sentido de trascendencia del mito fáustico en el sentido de los valores que le atribuye Goethe, de ahí que el poeta resulte visionario, en tanto que se vuelve la punta de lanza de los nuevos valores de una sociedad naciente moderna.

El poeta Heinrich Heine (quien por cierto hace su propia versión del Fausto pero posterior a Goethe, por lo cual no se comentará) agregaría a estas pautas el considerar a las tradiciones, en particular las paganas, como aquellas que “encierran una no cumplida *promesse de bonheur* (Stendhal): en ellas se encarnan las promesas incumplidas de la humanidad, el principio del placer que reclama satisfacción plena. La transformación de los dioses caídos en demonios es labor del cristianismo, que sólo pudo convertirse en religión dominante porque logró convertirse en religión de los dominadores”⁶⁷, en el mismo orden de ideas, Bernd Kortlander agrega a la postura de Heine en su libro dedicado al poeta, que las narraciones populares muestran, en incontables variaciones, todo lo que ha sido reprimido por el espiritualismo, desde luego las primera represiones están vinculadas a la sensibilidad corpórea, la dominación de los instintos del ser natural

⁶⁶ *Ibíd.* p. 41.

⁶⁷ VEDDA, Miguel. (2010). “Fausto y la materia fáustica en el Heine tardío”, En GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). (2010). *Fausto e a América Latina*. Sao Paulo: Ed. Humanitas. p. 225.

humano, es una corriente que la idea y representaciones de la felicidad pagana fueron reprimidas y excluidas de la historia por el cristianismo que con la invención de la redención deriva o conduce a una forma de existencia meramente espiritual.

Ahora bien, la parte de Heine que rescato para este apartado es la propuesta de obligar a las narraciones del pasado a modernizarse para evitar desaparecer por cualquiera de sus causas, podría ser por el dominio de alguna otra cultura que se impone e inclusive llega a prohibir la reproducción de las prácticas de esas narraciones antiguas o cualquier otra, inclusive para evitar que sus referencias sean sólo a *su forma originaria* y remitan y reflexionen sobre temas pretéritos que sólo generen nostalgia.

Heine resolvió ese dilema por medio de la creación del *doble*, inclusive el mismo Freud, al analizar el motivo del doble, se remita a *Los dioses en el exilio* (1853) de Heine para afirmar que: “el doble es la formación perteneciente a la prehistoria anímica superada que entonces poseía, por cierto, un sentido más amistoso. El doble se convirtió en figura aterradora, así como los dioses, después de la caída de su religión, se convierten en demonios”⁶⁸. El doble es así un recurso para reafirmar la dualidad y la construcción de un personaje a partir de un alter que le acompaña. Por supuesto que después de concebir los dualismos en la obra de Goethe, Fausto/Mefistófeles, Margarita/Marta la salida de Heine no es en nada novedosa, pero nos sirve para subrayar la dinámica de los personajes y literariamente ese movimiento otorga un carácter más moderno a la narración. No por ello la idea de las narraciones antiguas como el recordatorio del incumplimiento de la *promesa de la felicidad* se puede dejar de lado, pues resultan el detonante

⁶⁸ *Ibidem.* p. 225. En el original de Sigmund Freud se encuentra en el texto “Lo ominoso” en el tomo XVII de las Obras Completas editadas por Amorrortu, en las páginas 217-251.

perfecto para la reflexión introspectiva de cada sujeto y su búsqueda perenne de ser *fausto* en el sentido de su significado en el español, *feliz*, *dichoso* o *venturoso*.

Retomando las definiciones de mito que hacen los críticos literarios toca el turno al ya citado Ian Watt quien define mito como: “Una historia tradicional que es excepcional y muy ampliamente conocida en toda la cultura, que tiene la credibilidad de una creencia histórica o quasi-histórica y que incorpora o simboliza algunos de los valores más elementales de una sociedad”⁶⁹. Esta definición permite trabajar con Fausto como un mito moderno y contemporáneo, así que es importante la referencia, sólo se sugiere una acotación en lo referente a cultural, pues cabría especificar cultura occidental, para asumir que las repercusiones del Fausto de Goethe en la cultura árabe o asiática no son tantas como en este lado del hemisferio planetario y cultural.

Es una definición mucho más sencilla y amplia, a la cual sólo faltaría agregar una aclaración básica que aporta el filósofo español Carlos Paris quien explica como la fantasía antecede a la filosofía como ejercicio de la razón pero ambas nacen con la misma intención de constatar el asombro y el maravillarse ante el mundo, son esas misma vivencias las que trata de comprender la razón y ya los arqueólogos han constatado como el ser humano nació como un animal fantástico, dice: “El nuevo y problemático ser se rodeó del mundo de los mitos. Fue el hogar que permitió a su mente sobrevivir en medio del enigma. Seres fabulosos acompañaban sus días, sus entusiasmos, sus terrores. Y, después, al calor del fuego, en tal refugio hogareño, nacía otra criatura, la razón. Destructiva, insolente, exigente. Hambrienta de la realidad que los mitos encubrían. ¿Rompiendo los muros del hogar? En realidad, como la yedra, trepando, sobre ellos. Porque no hay

⁶⁹ Op. Cit. WATT, Ian. p. 12.

corte, tajo rotundo entre el mito y el logos, tal como se pretendió en el pasado siglo. –Posteriormente argumenta como los discursos de la razón también están estructurados o contruidos como mitos y el de la técnica es el mayor de ellos. Menciona como la ciencia moderna ha sido creada con una inmensa capacidad fantástica y sostiene– Sin fantasía, ciertamente aliada con la razón, no se hubieran pensado las geometrías no euclídeas, ni la relatividad, ni las estructuras atómicas, ni las enroscadas espirales del ADN. Y sin fantasía no se hubiera soñado la utopía ni el mundo mejor que hoy «el pensamiento único» nos quiere negar⁷⁰.

Una vez que se han recogido los argumentos y definiciones de cada uno de estos autores, es necesario recopilar aquellas características que conforman el concepto de mito que orienta este trabajo de tal forma que resulta un gran avance en la investigación, definir mito de la siguiente manera:

El mito es simbólico en tanto que la figura del Fausto remite a una o varias concepciones de lo moderno, es una narración que ayuda a satisfacer la necesidad de comprender la época contemporánea, es un espejo en el cual los seres humanos se pueden ver reflejados y por ende es un motivo que detona la reflexión. queda claro que no cuenta con una estructura clásica de los mitos primitivos, de la cual quedan los rasgos de reforzar valores morales, venir de una larga tradición de narración oral, compilar la sabiduría moral y pese a que no cuenta con prácticas que devengan en rituales, si contiene reglas que guían al hombre, a un nuevo hombre moderno. En definitiva, el concepto de Eliade concuerda casi en todo con la aserción que guía este trabajo, el relato remite a ese tiempo en que comienza la nueva era de la modernidad ya sea desde su versión medieval en que inicia la exposición de nuevos motivos morales que fundan valores que alcanzarán su nivel

⁷⁰ PARÍS, Carlos. (2001). *Fantasia y razón moderna. Don Quijote, Odiseo y Fausto*. Ed. Alianza. España. p. 14-15.

más alto en la pluma de Goethe pero que sólo son el reflejo de una época que se expresa a través de la genialidad del poeta, el Fausto funda una nueva era en términos morales. La constatación de su existencia histórica sólo deviene en una obsesión absurda del oficio del historiador que cierra los ojos ante la evidente intrascendencia de las evidencias que sólo generan mayor especulación y que contrario a la intención del análisis científico da la fuerza necesaria a la leyenda para impulsarse hasta el nivel de *verdad*. En lo que esta definición difiere de Eliade es que Fausto no llega al Olimpo, no se sienta al lado de los dioses que le den ese rango de sacralidad y queda muy lejos de ser venerado o de ser el motivo que distingue lo ordinario de lo extraordinario y Panikkar ya dejó claro que no es obligatorio cumplir con esa característica, sin embargo instaaura valores propios que habrá quienes, incluso, practiquen en la vida cotidiana sin saber el origen que los detonó. Sin duda *sintetiza la visión del mundo moderna y expresa sin más los anhelos de los hombres*, se encuentra vivo porque se sigue reproduciendo en los hábitos sociales, inclusive más allá del nivel de conocimiento que de él tengan sus practicantes, se vale de recursos modernos como el cine, teatro, performance, pintura y nuevas versiones literarias para mantenerse presente en la memoria. De acuerdo con la revisión histórica que hemos realizado, sabemos que pese a que no viene sólo de textos literarios, si es una narración que recoge distintos temas que han sido motivos de otros mitos de distintas regiones, es decir, ofrece respuestas a preguntas elementales de una sociedad. El Fausto es un mito joven que no pretende ser universal, se puede acotar geográficamente a la cultura occidental y es el propio transitar del tiempo y su capacidad de adaptación a cada contexto lo que lo consolida como tal, queda claro que entre estos se distingue el de inicios del siglo XIX en que la versión de Goethe se convierte en estandarte de los valores que

promulga la nueva burguesía y el discurso del progreso frente a la nobleza aristocrática, pero son las propias circunstancias del momento las que lo enaltecen una y otra vez y su fertilidad se expresa cuando fecunda indistintamente la promesa de la felicidad, estimula la fantasía que se concretiza con la creación.

CAPÍTULO III Segundos valores de interpretación: biografía e influencias

He aquí a un hombre.

N. Bonaparte

Por considerarlo pertinente y más productivo, resulta mejor afiliarse a la forma de concebir a Goethe como poeta, como un hombre que no sólo fue creciendo, sino que se fue haciendo grande. Alfonso Reyes expresa muy bien la idea cuando sostiene que “Goethe era un poeta de la experiencia inmediata, y en la experiencia inmediata hay que buscarlo, dejando que la armonía final se recomponga sola. Si pecó por algo fue por querer apreciarlo todo al alcance de los sentidos, negándose a la mano oscura de la matemática o a las abstracciones filosóficas; pues, caso único de alemán, y poeta al fin, nunca quiso pensar en el pensamiento, sino sólo en las cosas. Para estimar con justicia a Goethe no hay más medio que ver acontecer a Goethe”⁷¹.

En 1980, el filósofo catalán Eugenio Trías sugiere lo mismo que Reyes 26 años antes, para acercarse a Goethe es necesario pensarlo como *hombre corriente*. Este detalle es importante porque autores como Thomas Mann escribirán la biografía del Goethe de los bustos de bronce, no sólo por lo consagrado del apellido, que como sabemos le sucede a los 24 años ser ya una celebridad en Alemania y a los 25 en toda Europa, así que vivió 58 años más en ese *status*; sino a la inmensa sombra que genera un roble de semejante tamaño y Mann olvida que está escribiendo sobre la vida de un hombre que vivió 83 años y que, por fortuna, nadie, y mucho menos Goethe, va en una sola dirección durante tanto tiempo.

Johann Wolfgang von Goethe es un hombre que enfrenta problemas de hombre, de ser humano, toma decisiones, tiene límites, tiene que ganarse la vida,

⁷¹ REYES, Alfonso. (1964). *Trayectoria de Goethe*. [1954]. Ed. FCE. México. p. 9-10.

gusta de placeres, se enamora, comete locuras, madura, trabaja, tiene una posición política, gusta de unas cosas y desprecia otras, elige a su pareja, tiene una familia, es juzgado por la moral de quienes le rodean, fue niño y jugaba con otros niños, estudió, asistió a la universidad, de hecho, pese a su intento, ni siquiera se doctoró, en fin tuvo una vida como la tiene cualquier ser humano y no sólo fue una estatua de bronce a la cual alaga el mundo intelectual. Se considera que para poder acercarse a su biografía y a su obra, se trate de comprender más el contexto, su posición y la forma en la cual se expresa en su obra, que sólo hacer un juicio a partir de frases sueltas que lo asocian a corrientes políticas existentes 100 años después de su muerte.

III.1. El ímpetu jovial. Los primeros 25 años

Johann Wolfgang von Goethe nació el 28 de agosto del año 1749 en la ciudad de Frankfurt am Main de apenas 30 mil habitantes, sin embargo es una ciudad distinguida por las grandes comunicaciones, las ferias y el comercio internacional aunado a los bancos. Cabe recordar que Alemania pertenecía al Sacro Imperio Romano Germánico, aunque en realidad estaba fragmentado y gobernado por aristócratas déspotas e ilustrados, de ahí que hubiera fronteras por todos lados, e inclusive se tenía que pagar impuestos por viajar distancias tan cortas como 20 kilómetros y con muy malos caminos. Lo cual hoy nos resulta difícil concebir, pero viajar representaba un reto que hoy se encuentra fuera de nuestra imaginación.

En aquél momento los burgueses ascendían por medio del comercio y detestaban completamente a los aristócratas que eran quienes dictaban las normas desde lo jurídico hasta las sociales, los aristócratas eran dueños de la alta cultura y

los burgueses buscaban contrarrestar ese poder, tal es el caso del padre de Wolfgang, pese a que el hijo se encargaría de negar el carácter burgués del padre aspirando a la aristocracia.

Goethe fue el primogénito de una familia de padre burgués con aspiraciones de distinción y una madre de familia aristocrática, uno reacio y disciplinado, la otra cariñosa e imaginativa. Contó con la obsesión del padre por educar lo mejor posible a sus cuatro hijos, y en ello encontramos los primeros rasgos que se asocian al Fausto directamente, pues a juicio de Alfonso Reyes hay tres profesores que hacen de Mefistófeles: el director Albrecht, que lo inició en la crítica bíblica; el aristócrata Reineck, que se encargó de instruir al joven Wolfgang en historia universal y política; y Hüsgen. Sus biógrafos sostienen que durante la infancia, Goethe recibió de parte de la abuela un regalo, un teatro de marionetas, que despertó el gusto por las artes escénicas y estimula su imaginación, pero sobre todo, siembra el interés por las representaciones del género, donde se dice que es muy probable que el poeta alemán haya tenido su primer encuentro con la figura fáustica medieval, dado que por aquel entonces se representaba con marionetas en plazas públicas, pues era una leyenda de las más populares.

El padre concebía los viajes como parte de una buena educación, por lo que estimula al joven Goethe a que desde los dieciséis años lo practique enviándolo a Leipzig, ciudad considerada la segunda París, con la intención de iniciarlo en la profesión del derecho. Enfrenta su primera estigmatización al notar que sus hábitos y forma de vestir se ven provincianos ante los ciudadanos que se encargan de hacérselo saber. Ahí fueron Oeser, Gottsched y Gellert quienes sólo fortalecieron su búsqueda de la naturaleza, y a su regreso a Frankfurt después de seis meses de desidia y resistencia a estudiar abogacía, vuelve con la idea de querer convertirse en

poeta.

Para agosto de 1768, de vuelta en su ciudad natal, enfermo de tuberculosis y con temor de fallecer, comienza a interesarse en el tema religioso, estudia hebreo para acercarse al texto sagrado judeo-cristiano y se percata de las distintas interpretaciones que existen sobre el mismo texto, motivo por el cual se aleja de él pero lo hace mantener cierto respeto. Esa relación con el cristianismo se da a través del contacto con la familia sacra de Münster, ésta despierta cierta simpatía en tanto que admiraba el papel de la religión cristiana como motor y motivo de civilización, pero de hecho este vínculo también es uno de los motivos que lo acercan al pietismo. Thomas Mann considera que "Goethe se inclina ante la <cultura moral> del cristianismo, es decir: ante su humanidad, su tendencia moralizadora anti bárbara. Era la suya, y aquellos homenajes ocasionales procedían sin duda del conocimiento del parentesco de la misión del cristianismo dentro del mundo germano-popular con la suya propia. Esto es: he ahí por qué él entendía que su deber, su llamamiento nacional era esencialmente civilizador, y en ello se encuentra el sentido más profundo y más alemán de su <renunciación>"⁷².

Durante esta estancia en su natal Frankfurt, Goethe no sólo se acerca y aleja del cristianismo, sino que se allega definitivamente al pietismo, semilla que siembra su madre y que, de acuerdo con Rosa Sala, consiste en una derivación de un movimiento sectario que nace en el centro de la ortodoxia luterana y que se distingue por la espera de un contacto directo con Dios sin intermediarios teológicos (principio básico en la experiencia y propuesta espiritual de Lutero), consiste básicamente en el autoanálisis (que será trascendente para la literatura alemana), en la búsqueda de las pulsiones interiores, en el análisis del pecado,

⁷² Mann, Thomas. (La edición no indica el año de impresión ni de aparición del original). Goethe y Tolstoi. Ed. Ediciones Argentinas Cóndor. p. 92.

reflexionar de cuándo uno ha pecado o se ha acercado al pecado, recapacitar sobre la vulnerabilidad a la tentación. Los pietistas anhelan la gracia que puede ser concedida en vida y no sólo después de la muerte. Después de una experiencia cuasi mística se dicen renacidos. Para el pietismo los sentimientos son la única ley de la vida y esta corriente teológica abre la lengua alemana a la gama de vocabulario necesario para definir sentimientos, para definir las tenues variaciones del YO interior.

Reyes considera que el pietismo "se esfuerza por reanimar el misticismo cristiano, por fundar la religión sobre la experiencia viva y personal de la divina gracia, sobre la íntima unión con Cristo, sobre ese estado de iluminación interior que fue el acontecimiento por excelencia en la vida espiritual de Lutero"⁷³. En aquel momento de las emociones a flor de piel, el joven Goethe se entusiasma con la poesía de Klopstock y lo hace su predilecto. De ahí que Thomas Mann considere que ese sea el contexto ideal y único en el cual se escribe el Werther.

Gran parte del subjetivismo surge de un vocabulario pietista y Gras Balaguer considera que ese nuevo vocabulario comienza a establecer las diferencias entre lo público y lo privado, tal es el caso del concepto de libertad que se expande hacia el marco de lo privado y ya no se queda sólo en lo público, ya no es sólo una libertad política, sino que se va más allá, se comienza a hacer uso de la capacidad de desarrollo y responsabilidad en todos los seres humanos y el derecho de todos a mejorarse a sí mismos con diferentes métodos, uno de ellos es la religión, sea católica, protestante o pietista.

⁷³ REYES, Alfonso. (1993). "Vida de Goethe, Rumbo a Goethe, Trayectoria de Goethe y Escolios Goethianos". en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. Ed. FCE. México. p. 41.

En aquel 1768 y 1770 a Goethe también le interesa el pandinamismo. Así como en el joven Werther se puede leer claramente lo aprendido del pietismo, en el Fausto la influencia de los pensadores renacentistas quienes pensaron que "más allá del universo visible, hay un mundo de energías espirituales que ejercen sobre este universo visible una influencia preponderante. Estas energías a su vez, dependían todas de la fuerza central que daba impulso y dirección al conjunto, es decir, de Dios. El hombre ávido de poder, el genio, debía pues esforzarse por conciliar con su ayuda las energías superiores a fin de gobernar, mediante ellas, a las fuerzas inferiores. Debía, por consecuencia, tratar de penetrar más allá del mundo de los fenómenos, hasta el mundo espiritual o hasta Dios. Para ello, o bien podía recurrir a los artificios de la alquimia, o de la astrología, o de la magia, que lo ponían en comunicación con el mundo de los espíritus; o bien podía ascender por intuición mística hasta Dios"⁷⁴. Sentía especial admiración y gusto por Paracelso, en especial con la sensación de desapego al racionalismo y la enseñanza universitaria, lejos de la iglesia y la moral, pero con un sentido religioso propio vinculado mucho más al panteísmo y su interpretación del hermetismo que ofrece una alternativa a la visión cristiana del mundo, que plantea que todo está relacionado con todo, el macro y micro cosmos; propone que el pulso de la vida es la concentración y la expansión. Según Edwin Theodor Rosenthal, el hermetismo es un sistema sincrético proveniente de fuentes egipcias, judaico-cabalísticas, cristianismo antiguo y neoplatonismo que engloba los campos de la alquimia, astrología, magia y creencia mántica. Ello es lo que lo incita a reflexionar sobre la "piedra filosofal", que en términos físicos consiste en convertir cualquier metal no noble en oro, pero a nivel espiritual busca proporcionar la inmortalidad. Así que el interés en ello puede

⁷⁴ Op. cit. Reyes. Obras completas. p. 41-42.

fortalecer los argumentos de la obsesión por vencer la muerte y por medio de ello alcanzar la libertad. Lo que resulta indudable es que éstas van a ser dos ideas fundamentales para el pensamiento y cosmovisión de Goethe.

Por lo tanto uno puede combinar la voluntad de ser uno mismo al mismo tiempo que la apertura del todo, porque si la naturaleza y el hombre están vinculados, el hombre es mucho más grande de lo que se pudiera pensar porque es parte de esa inmensidad de la naturaleza y viceversa, también a la naturaleza le corresponde un papel que va mucho más allá del mero decorar que había tenido en gran medida en la literatura y la pintura de la época. La naturaleza es algo que se puede vivir, que se puede sentir y de la cual formamos parte.

No es de extrañarse que estas ideas lo vinculen a autores que reaccionan contra el intelectualismo de la Era de las luces, se oponga al progreso e incline más hacia "el genio creador" y el emocionalismo del *Sturm und Drang*. El genio para el joven Wolfgang radica en narrar, desarrollar la sensibilidad para ser lo suficientemente receptivo y captar a la naturaleza, decía *El mejor modo de explicarse las cosas es verlas acontecer*.

En abril de 1770 viaja a Estrasburgo con veintiún años, Alfonso Reyes considera que, en esta etapa deja de comportarse como niño al adoptar el método autodidacta para enfrentar sus propios límites. Se acerca al pensamiento gótico a partir de la Catedral de esa ciudad, Shakespeare y Ossian comienzan a ser trascendentes más allá de la simple admiración que sentía desde Leipzig, es la etapa en la cual "Sus poemas se han pegado a la tierra y recogen como sin esfuerzo las emociones cotidianas. El individualismo ha desplegado las alas"⁷⁵. Conoce a Herder, el auge de la literatura germanista, la poesía popular, se acerca sin

⁷⁵ Op. cit. Reyes. Trayectoria. p. 20.

miramientos al *Sturm und drang* prerromántico.

Sala Rose concuerda con Reyes en que Estrasburgo endurece a Goethe y lo más importante es que conoce a Herder que habló de las distintas culturas, obsesionado con la idea de lo *Original* que va a ser fundamental para el prerromanticismo alemán. *Original* en el sentido de lo primigenio, de lo característico, primigenio en el sentido del Origen, de donde surgen las cosas y también característico en el sentido de lo diferente a los demás no sólo por diferenciarse sino también por algo orgánico, por una diferencia orgánica. Herder también fue de los primeros en fomentar la identidad alemana y ello influye directamente en Goethe.

Para Walter Benjamin este periodo permite comprender la primera parte de sus obras, los jóvenes Klinger, Bürger, Leisewitz, Claudius, Lenz, Holtei, Schubart, Müller, Schiller, Christian y Fritz von Stolberg de distintas regiones, se congregan y “trabajan juntos para encumbrar por un camino ideológico lo “nuevo” en Alemania. Pero la debilidad fatal de este movimiento revolucionario específicamente alemán fue no poder reconciliarse con las divisas originales de la emancipación burguesa, del iluminismo. La masa burguesa, los “iluminados” estaban separados de su vanguardia por un inmenso abismo. Los revolucionarios alemanes no eran iluminados, los iluministas alemanes no eran revolucionarios. Unos agrupaban sus ideas en torno de la revelación la lengua, la sociedad; los otros, en torno de la doctrina de la razón y del Estado”⁷⁶. Y continua sosteniendo que “Goethe adoptó más tarde lo negativo de ambos movimientos: con el iluminismo se oponía a la revolución, con el *Sturm und Drang*, al Estado”. Por esos años ya estaba apareciendo la antología de los cantos populares de Herder que tanta influencia

⁷⁶ Op. Cit. Benjamin. p. 140.

tuvo sobre Goethe.

Aunque no logra doctorarse, en Estrasburgo consigue el título de licenciado en derecho y regresa por segunda vez a Frankfurt, pero esta vez convencido de su gusto por la poesía y dispuesto a dedicarse a las letras. Su estancia dura poco, pues su padre decide que su educación práctica debe ser completada en la Suprema Corte Imperial de Wetzlar.

Enamoradizo desde la infancia, la lista de mujeres con las cuales se relaciona de una u otra manera es larga, así que sólo vale la pena poner énfasis en aquellas que se consideran trascendentes en tanto se relacionan con la obra Fausto sin que por ello se pretenda la asociación directa con el personaje. Esas historias comienzan cuando Goethe vivió la experiencia idílica a los 14 años con Gretchen de Frankfurt, quien trasciende debido a que pertenecía a un grupo de amigos “de mal vivir” a quienes les escribía versos y acompañaba a beber cerveza, lo incitan a salir a escondidas por la noche hasta que los chicos van a dar a la cárcel y aunque Wolfgang se encontraba en la lista de los inculpados, Gretchen se encarga de declarar librándolo de toda culpa y en ello es asociado por los críticos como una clara influencia en el perfil del personaje Margarita.

De acuerdo con Reyes aparecen otras “aventurillas” hasta que en 1768 se enamora de Kätchen quien opta por la fortuna de un abogado llamado Kanne, pero lo que queda claro es que el joven Goethe intenta enamorar hasta a la hija de su profesor de dibujo Oeser. Durante su estancia en Estrasburgo Federica Brion funge como su amor aunque aún no se siente listo para el matrimonio, pero a ella dedica el poema *Saludos y adioses* el poema en el cual da el salto del asombro por la naturaleza hacia una mujer, para investigadores como Sala Rose este poema inaugura el *Sturm und Drang*, se vuelve más impulsivo a también ella asocia a

Brion con la imagen de la Margarita del Fausto y se dice que probablemente Goethe tuvo relaciones sexuales con la joven, lo cual deshonoraba a la chica y ello es algo que se ve reflejado en el Fausto, recordemos que Margarita asesina al niño recién nacido con tal de ocultar su vergüenza, es descubierta, encerrada y castigada. Y esto era algo que sucedía constantemente en aquella Alemania. Este sentimiento de culpa se proyecta en el Fausto, Federica es en gran medida Margarita.

Después de su primer regreso a Frankfurt, tiene claro que choca con la *mojigatería de las muchachas* de su tierra. Ya para mayo-septiembre de 1772 en Wetzlar se enamora de la novia de su amigo Kestner, Carlota Buff el motivo inspira en gran medida la realización del Werther. En su vejez pronunció una frase que nos permite comprender la sensación de saltar de un amor al otro: *Es grato ver salir la luna cuando aún no se pone el sol.*

De vuelta en Frankfurt su amor llega a Lili Schönemann, esa relación no sucede por varias razones; destaca la diferencia de religión, de ambientes y la desaprobación de su familia. La pena lo consume, pese al intento de alejarse de ella viajando a Suiza, el drama en el cual se sumergió fue completamente trágico, con una inestabilidad emocional al borde de la locura y emocionalmente devastado. Johann declaró mucho más tarde que Lili fue su amor más verdadero. En aquel 1775 Goethe no puede escapar más a lo evidente que resulta lo incomodo de permanecer más en casa de sus padres y la falta de reconocimiento de parte de sus padres a la relación con Lili se convierte en la gota que derrama el vaso y para noviembre de ese mismo año parte hacia Weimar. Alfonso Reyes considera que después de esta etapa “Nunca más podrá rehacerse de esta sangría poética y sentimental” pero ya ha escrito algunas de sus mayores obras.

III.2. El Goethe de la primera etapa

Cabe hacer una primera pausa en este recorrido contextual para especificar que existe el consenso, entre los biógrafos e intelectuales que han revisado tanto para extraer la información como para rescatar y obtener las conclusiones, de que hasta aquí, hasta sus 25 años, la etapa de la infancia, sus estudios, experiencias sentimentales, se ve a Frankfurt como su principal escenario con intermitentes viajes que se han comentado. Se puede hablar de un primer Goethe que se caracteriza por ese genio que surge de la narración de ver suceder el mundo; es la etapa del inquieto que descubre el lenguaje y trata de describir cuanto ve, a través de las palabras; es el universo de emociones que confluyen de un lado hacia el otro, que se cruzan y explotan en la existencia del joven que sólo registra su rastro en versos; durante los primeros 25 años, el ansia de describir la belleza de la vida lo aleja de la universidad y lo convierte en poeta; su capacidad de asombro agudiza sus sentidos y lo convierte en un manojo de emociones; la pasión por la vida lo lleva a los brazos del Dios cristiano para después expandirlo a un concepto más amplio y sin límites morales que llega hasta el panteísmo.

El joven Werther representa este periodo; el vínculo de Goethe con el prerromanticismo es indirecto, se da por medio de *Sturm und Drang* y, se comienzan a sentar las bases del resto de sus textos, principalmente del primer Fausto. Cabe recordar que el Fausto lo acompaña durante 60 años de manera intermitente, lo cual no es de extrañar cuando se sabe que el poeta alemán “Todo lo comenzaba a la vez, todo lo dejaba a medio hacer ante nuevas incitaciones... Y mientras más de prisa escribía, más seguro estaba de haber atrapado la instantánea

poética”⁷⁷. De modo que Wolfgang comienza a escribir su mayor obra durante esta primera etapa.

Para Reyes, “el Werther y el primer *Fausto* son la historia de una catástrofe de la persona. La acción –allá la víctima, acá el victimario– es, más que acción, estado de ánimo y, por mucho, un monólogo del autor, más que un desarrollo externo y teatral como sucede en Shakespeare. Y en uno y en otro poema, oímos la voz del desorden, del desorden de la adolescencia –sea juvenil o sea “senil”–, de la adolescencia que no encuentra su redención: ¡Perezamos juntos!”⁷⁸. Por lo tanto no es de extrañar que ante tal abandono racional para dejarse llevar por las emociones, “la estructura lógica” de los poemas de Goethe caiga en contradicciones, en el mismo Fausto se le puede leer tanto bendiciones como maldiciones a la creación.

También se puede leer como Goethe se deja dominar por la imaginación, el amor y alegría por la vida, características que siembra su madre y se aleja de la filosofía racionalista que predominaba en aquel momento en Francia e Inglaterra, se aparta del conocimiento universitario, metódico y disciplinar del padre.

De la disciplina para el estudio le queda un título universitario en derecho que hasta entonces no piensa en ejercer en tanto que la labor poética es mucho más demandante, y el aprendizaje de los idiomas inglés, francés, italiano, latín, griego y un acercamiento al hebreo que le permitió leer la biblia.

Con base en anécdotas de la infancia en las cuales no reparé para ganar espacio, Reyes destaca que desde corta edad está presente su sentido de la belleza, sentimiento de dignidad personal e imaginación poética y, adquiere el gusto por la

⁷⁷ Op. cit. Reyes. Obras completas. p. 268.

⁷⁸ *Ibidem*. Reyes. p. 272.

enseñanza, el instinto religioso y la afición a observarse a sí mismo y a observar el mundo que le rodea.

Esta última característica permea el resto de su vida, la cantidad de referencias que existen sobre el tema de conocerse o dominarse a sí mismo son bastas y en distintos ambientes, por no dejar menciono dos, la primera cuando niño tenía una obsesión por mantener la espalda recta, ello llegaba al punto de darle una postura que le distinguía más por rígida que erguida, pero la decisión de hacerlo era consciente y el niño Goethe gustaba de que se le diferenciara del resto de sus compañeros. La otra es ya en la madurez, cuando aprende que para no ser gobernado por las mujeres, un hombre debe aprender a gobernarse.

El tema no es ajeno en tanto que Goethe afirma que *Al paso que cada individuo se corrige a sí mismo, va anulando, en maravillosa proporción, el problema social*, máxima con la cual es fácil comprender porque concebía que *una ciudad será limpia cuando cada uno de sus habitantes barra la entrada de su propia casa*, ideas ligadas directamente a su forma de concebir una mejor sociedad.

Cabe agregar otra característica, es la ya mencionada en la primera cita que hice del texto de Thomas Mann, en la cual al final habla del compromiso que siente Goethe para con su pueblo alemán como el personaje que lleva la bandera de la civilización a los reinos germanos, tal compromiso le obligó (según Mann) al renunciamiento. Desde esta perspectiva, Goethe renunciaba a las relaciones estables, al matrimonio, porque consideraba que su papel era mucho más trascendente en su libertad que con una esposa e hijos. De tal forma que los nombres que he mencionado sobre los distintos amores, no se concretaron porque sería negar su propio deber.

Desde la perspectiva propia el llamado renunciamiento puede entenderse

con referencia hasta lo que Goethe ha vivido amorosamente a sus 25 años y si el hombre no deseaba casarse es más comprensible por las ideas que en aquel momento dominan en él que por asumir un compromiso con la construcción de la naciente Alemania, es decir, desde el punto de vista del *Sturm und Drang*, el casamiento es la propia negación del amor, el matrimonio copta la libertad del individuo, contra ello aparece el amor idílico, el amor platónico que son los que alimentan el alma del poeta a lo cual aspira Goethe.

Para el sociólogo alemán Georg Simmel, esta primera etapa, correspondiente al periodo jovial es descrita como un estado amoroso que caracteriza la época juvenil, tiene un desbordante corazón adolescente, *que quería incorporarse todo el mundo y entregarse a todo el mundo*. Toda la realidad encendía su pasión. Simmel nos recuerda que “A los veintiséis años de edad – Goethe– escribe que el artista no sólo atisba y expresa con especial vigor y eficacia las bellezas *que se muestran en toda la naturaleza, el poder de esta magia que sopla a través de la realidad y de la vida. El mundo se halla ante él como ante su creador que, en el momento en que se alegra de lo creado, goza aún de todas las armonías con que él lo creó y en que el mundo existe*⁷⁹. Me parece indudable: en esa época no ama la realidad porque le presente la idea y el valor, sino que los ve en ella porque la ama”⁸⁰.

Para éste Goethe joven el arte no surge de un impulso eudemonístico (entendido éste como aspiración a alcanzar la felicidad) sino del afán creador. Dice Simmel “que sitúa al Eros en el afán de nuestra esencia, más allá de toda apetencia

⁷⁹ Las cursivas las uso como recurso para señalar que son palabras de Goethe retomadas por Simmel.

⁸⁰ SIMMEL, Georg. (2005). *Goethe*. [1913]. Ed. Prometeo. Argentina. p. 98.

de goce: crear y en hechuras fuera de nosotros mismos, corpóreas y anímicas, mantener generador nuestro ser”⁸¹.

Según Simmel: La Naturaleza es entendida como algo que mana, pero no todavía como unidad de configuraciones, todavía no como lugar de la *idea*. Más adelante afirma que la juventud de Goethe “estaba saturada de un ideal del ser personal como un todo, de la totalidad humana como unidad”⁸². El compromiso social de Goethe deviene de la idea del cuidado de sí mismo, de esa intención de gobernarse a sí mismo. Con este principio es con el cual decide formar parte de la corte de Weimar y asumir su compromiso social, es entonces cuando sucede el primer encuentro con la realidad, con el cargo que ocupa en Weimar.

III.3. Goethe a partir de Weimar

En el mes de noviembre de 1775 sucede el primer viaje fuera del cobijo y las decisiones del padre, es el viaje al pequeño estado de 6000 habitantes, Weimar. Donde atiende a la solicitud del duque Karl August a formar parte de la corte, y con 26 años cumplidos conoce “la acción pública, el estudio de las ciencias naturales, – y– la lenta domesticación que opera en él aquel idilio con la baronesa de Stein. La acción pública rompe su enfermizo subjetivismo y lo convence de los deberes sociales, lo arrastra a la verdadera vida de los hombres. La misma acción pública, las empresas de minas, aguas y carreteras, lo llevan a los estudios científicos. La baronesa de Stein, la dama ortodoxa y aristocrática, suavemente va redibujando al estudiantón desmelenado según las líneas del caballero: diez años de idilio y mil

⁸¹ *Ibidem* p. 99.

⁸² *Ibid.* p. 99.

quinientas cartas. Saludable aprendizaje de acción, deber y renunciamento: las armas que hasta entonces faltaban a su verdadera libertad”⁸³.

En aquellos años no es cosa extraordinaria lo que le sucede a Goethe, los nobles gustaban de contar con un poeta o filósofo en su corte, sin lugar a dudas había de contar con meritos para aspirar a ello, pero el Werther ya le había dado al poeta lo suficiente para que el noble duque quisiera tenerlo cerca. Recordemos que Federico II contaba con Voltaire, Herder había formado parte de la corte del conde Schaumburg-Lippe y desde el renacimiento el nombre de Thomas Moro como asesor de Enrique VIII y Nicolás Maquiavelo entre los Médicis y Cesar Borgia nos hacen tener presente la vieja costumbre.

Durante estos diez años Goethe aplicará el principio de la acción con la cual inicia el primer Fausto y son sus obligaciones administrativas las cuales ofrecen el bagaje con que va conformando poco a poco la metamorfosis entre la primera y segunda parte del Fausto, entre el joven hasta los 25 y el adulto que llega a los 82 años, entre el Goethe del *Sturm und Drang* o prerromántico y el Goethe clasicista, la transformación entre las emociones y la razón, quizá mejor dicho la integración de esas dualidades.

En Goethe comienzan a aparecer más los valores de considerar lo social sobre los intereses personales, se acerca al racionalismo, al pensamiento moderno avivado por los descubrimientos de la era industrial que inicia en Inglaterra y siente que se encuentra en un segundo Renacimiento, Goethe se siente más cerca de Paracelso, Copérnico, Galileo y discute con Newton. Aquella admiración por la naturaleza que se expresaba en su poesía se comienza a convertir en la llama que aviva el fuego del conocimiento con una estructura lógica, ya sea propia de la

⁸³ *Ibidem*. Reyes. p. 103-104.

magia, de la alquimia, pero con una clara intención de comprender los fenómenos naturales. El hambre de conocimiento racional comienza a profanar el altar de la naturaleza que construyó con oraciones poéticas. Ahora es la imagen del padre la que domina sobre aquella emotiva de la madre. Los parajes mutan de hermosos paisajes a materia prima y es la ciencia la mejor herramienta para concretar las obras públicas.

De acuerdo con Alfonso Reyes, Goethe se percata que el conocimiento científico está dotado de un empirismo egocéntrico e interesado, el hombre piensa que la naturaleza creó todo en vista de él. Goethe trata de encontrar respuesta no al porqué de las cosas, pues considera que ello es bastante limitado, si no a la pregunta cómo suceden, y dice “El buey se defiende con los cuernos, porque los posee en forma adecuada”. Una vez que se ha superado esta etapa, entonces se alcanza el empirismo desinteresado y el hombre se puede acercar a descubrir lo que es y no sólo lo que le conviene.

Posteriormente remite a la experimentación como la posibilidad de repetir una experiencia a fin de observar los mismos resultados y por último la idea de que en la naturaleza no ocurren hechos aislados, sino que siempre pertenecen a una cadena de sucesos de acciones y reacciones que están ligadas entre sí, por lo tanto, para la realización de un experimento es necesario reproducir la mayor cantidad de factores que se involucran en el fenómeno.

Cabe señalar que nunca estuvo vinculado con el romanticismo, de hecho le parecía que esa corriente era una enfermedad y que trataban de hacer las cosas a la inversa de cuando él escribió el joven Werther pues había hecho poesía con la vida y aquellos dolientes hacían vida con la poesía. Pero Goethe es un hombre de su época y sabe que de joven concebía ideas que estaba en el aire, en el ambiente,

como la de la naturaleza, el panteísmo, el pietismo, entre otras de las tantas con las que se vio influenciado y con las cuales discutió.

Mann considera que el renunciamiento de Goethe no es sólo para con las mujeres y el matrimonio, sino que también renunció a la escritura, renunció a la poesía cuando decidió partir a hacer labores administrativas en Weimar; Ortega y Gasset habla de él como *el hombre que renunció a su vocación de literato* “En la vida de Goethe –señala Ortega– hay demasiadas fugas. Comienza por huir de todos sus amores reales, que son los de su juventud. Huye de su vida de escritor para caer en esa triste historia de Weimar... luego huye de Weimar, que era ya de por sí una primera fuga, y esta vez la huida tiene hasta la forma material, policíaca de tal: huye del consejero áulico Goethe al comerciante Jean Philippe Möller, que luego resulta ser un cuarentón aprendiz de pintura en Roma”⁸⁴.

Para Ortega y Gasset, Goethe plasma en sus obras *Werther*, *Fausto* y *Wilhelm Meister* la misma actitud que él practica en su vida, van por el mundo procurando su destino íntimo, o tal vez huyendo de él. Inclusive sostiene que “Es casi risible la mala inteligencia que ha habido sobre Goethe. Este hombre se ha pasado la vida buscándose a sí mismo o evitándose –que es todo lo contrario que cuidando la exacta realización de sí mismo. Esto último supone que no existen dudas sobre *quién* se es o que, una vez averiguado, el individuo está decidido a realizarse; entonces la atención puede vacar tranquilamente a los detalles de la ejecución... En este sentido me permito mostrar superlativa extrañeza ante todo el hecho de que se considere lo más natural del mundo que un hombre de desarrollo tan prematuro como Goethe, que antes de los treinta años ha creado ya, aunque no

⁸⁴ ORTEGA y GASSET, José (1933). “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en *Goethe desde dentro*. Ed. Revista de Occidente. Madrid. p. 33-34.

terminado, todas sus grandes obras, se encuentre en el friso de los cuarenta preguntándose todavía por los caminos de Italia si él es poeta, pintor u hombre de ciencia, y que en 14 de marzo de 1788 escriba desde Roma: «Por vez primera me he encontrado a mí mismo y he coincidido felizmente conmigo». Y lo más grave del caso es que también entonces se trataba, por lo visto, de un error y durante decenios va a seguir peregrinando en busca de ese “sí mismo” con que ilusoriamente creyó tropezar en Roma. [...] Los profesores alemanes han hecho esfuerzos hercúleos para cohonestar lo que esas obras de Goethe *son* y las ideas de Goethe sobre la vida, sin conseguir, claro está, su convencional propósito. Mucho más fértil fuera lo inverso: partir de la contradicción evidente entre esa concepción optimista de la naturaleza, esa confianza en el cosmos que inspira todas las relaciones de Goethe con el universo, y la constante, afanosa preocupación por su vida propia, por sí mismo, que le hace no abandonarse un momento”⁸⁵.

Jaques Lacan dice a propósito de la relación de Goethe con Federica Brion y con mucho más expertiz que Ortega que “Goethe actúa así debido a que en ese momento tiene miedo, como lo manifestará luego, pues esa relación irá declinando. Y parece que, lejos de que el desencanto, el desembrujamiento de la maldición original se haya producido, después de que Goethe osó franquear la barrera, muy por el contrario, en todas las clases de formas sustitutivas, y la noción de sustitución está incluso indicada en el texto de Goethe, han sido siempre crecientes los temores de la realización de esta unión, y de este amor, y que todas las formas racionalizadas que pueden darse a ello para preservar el destino sagrado del poeta, incluso la diferencia de nivel social que vagamente podía obstaculizar la unión de Goethe con esa joven encantadora, todo ello no deja de ser, en apariencia, la

⁸⁵ *Ibidem*. p. 407-408.

superficie de la corriente infinitamente más profunda que es la de la huida, de la ocultación ante el objeto, el fin deseado, en la que también vemos reproducirse esa equivalencia de la que les hablaba hace un instante, desdoblamiento del sujeto, alienación en relación con sí mismo a la cual provee una especie de sustituto sobre el cual deben dirigirse todas las amenazas mortales, o muy por el contrario, cuando reintegra en alguna medida en sí mismo ese personaje sustituto, imposibilidad de alcanzar el fin”⁸⁶.

Con lo que entra en discusión un nuevo tema que sugiere el mismo Trías, y nos brinda una herramienta más para la comprensión, la actitud de Goethe respecto a la muerte, respecto a cuanto le sugiera negatividad; la clave para entender su curioso vitalismo antiheroico, salpicado de huidas y deserciones. “Si algo le producía espontáneamente náusea a este magnífico vividor era la muerte de los otros. Por eso, cuando tal circunstancia desagradable sobrevenía, procuraba no verlos, procuraba ausentarse del cadáver. Se olvida de Schiller cuando muere. No quiere tener trato alguno con la muerte”⁸⁷.

Por otro lado, Trías lee en Goethe la enfermedad de la indecisión, "Su enfermedad, su defecto, por él reconocido, estribaba en su parálisis vital, en su indecisión congénita: en que todo se le ofreciera en forma de alternativa vital, creándole lo que más debía angustiarse y horrorizarle, la *duda*"⁸⁸. De tal forma que podemos leer que Goethe era de aquellos viajeros que al momento de hacerse al andar se encomendaban a Hermes rogando que no se apareciese en las encrucijadas

⁸⁶ LACAN, Jaques. (2010). *El mito individual del neurótico*. [1956]. Consultado en la página web: www.con-versiones.com/textos/nota0443.doc el día 25 de febrero de 2013.

⁸⁷ TRÍAS, Eugenio. (2006). *Prefacio a Goethe*. [1980]. Ed. Acantilado. España. p. 30.

⁸⁸ *Ibidem*. p. 47.

para no desviar o cuestionar las intenciones de dirigirse hacia su destino, más valía dejar una ofrenda en alguna de las esquinas en un cruce de dos caminos que someterse a la incertidumbre de la duda.

Pero Goethe no dejaba ofrendas, a juicio de Trías resuelve el dilema postergándolo, dejando que sea el tiempo el que con su marcha lo haga reposar y que encuentre su solución en otro momento, no importando cuanto se postergue, sin presiones, sin obsesiones, con paciencia. De ahí la importancia de decir que Goethe vivió el tiempo que quiso, vivió el tiempo necesario para concretar sus obras sin importar que le acompañase por 60 años, como es el caso de Fausto. Y esto es sumamente importante, pues a diferencia de aquellos que consideran que renuncia, como Mann u Ortega y Gasset, Trías nos recuerda que no dejó obras inconclusas. Y lee en la propuesta de Mann y Ortega y Gasset (aunque él no se refiere a Mann pero yo se que dice lo mismo y por tanto aplica para ambos) una visión que no es que sea falsa, pues los hechos a los cuales refieren son verdaderos, su problema está en que esa no es *toda la verdad*.

Es en ese periodo en el cual su formación es más intensa, muestra de ello son las cartas escritas a Charlotte von Stein entre los años 1776 y 1786 en las cuales se aprecia cómo va dejando atrás la prosa revolucionaria y sobre todo en aquellos años comienza a escribir el *Wilhelm Meisler*, *Stella*, *Clavigo*, *Cartas de Werther desde Suiza*, *Tasso*, los poemas: *Viaje al Harz en invierno*, *A la luna*, *El pescador*, *Sólo quien conoce el anhelo*, *Por encima de todas las cumbres*, *Secretos*. Escribía el *Fausto* e inclusive algunas partes del segundo *Fausto*. Y cabe agregar que defiende su estilo hasta imponerlo en Weimar, es decir, no se somete al gusto del duque Karl August quien inclusive vestía al estilo del *Werther*.

Después de diez años, Goethe considera que Weimar ya no tiene más que

ofrecerle y se va a Italia por dos años, sale de madrugada y con un nombre falso para que nadie le reconozca, huye con la clara convicción de recuperar al poeta y dejar de lado al político, decide ir en busca de sus afinidades clásicas. En Italia afirma que *Cada día aprendo algo nuevo*. La península Apenina ofrece nuevos bríos, colores, arquitectura, hábitos, aborrece a la iglesia y su suntuosidad pero admira el poder de la fe en el pueblo. Practica la geología y desarrolla su gusto por la mineralogía, sube hasta el Vesubio para admirar la ebullición de la lava, busca la “planta originaria”, se recupera a sí mismo y ese placer por experimentar la vida.

Comienza el regreso a Weimar en junio de 1788, pero ahora viaja rejuvenecido, con nuevas ideas y experiencias, pero sobre todo ha recuperado la capacidad de asombro. Regresa pero ha dejado de lado al *Sturm und Drang*, ese prerromanticismo de la adolescencia y con ello a sus contemporáneos, inicia su tendencia al clasicismo. Comienza una nueva etapa en la cual deja de volcar sus emociones en cartas a sus amigos, *ahora consulta consigo mismo*.

En julio de 1788 conoció a Cristiana Vulpius una chica de 23 años que fabricaba flores artificiales y que lo impacta por su belleza física, al año siguiente tuvieron un hijo y ella se hacía cargo del servicio de cocina y alcoba, hasta que en 1806 se caso con ella. Su relación duró hasta 1816, año en el cual ella fallece después de haber sido mal vista y juzgada moralmente por la sociedad, el romántico Schiller evita mencionarla en las cartas a su amigo, y Thomas Mann habla de la “penosa relación” después de más de cien años de haber sucedido.

Ya en Weimar se encuentra solo en un grupo de escritores que decidieron mantenerse lejos del clasicismo, para Eugenio Trías es en este momento donde inicia su segundo periodo grande como literato, una vez que se ha olvidado de sus compromisos administrativos de Weimar y comienza a concretar al *Wilhelm*

Meister y avanza fuerte con el *Fausto*, empieza a escribir *Poesía y Verdad*, conoce a Schiller y ello trae una bocanada de aire que le dejará respirar nuevamente, su amistad se mantendrá durante diez años hasta que en 1805 fallece el amigo que acompañó y con quien compartió el cuarentón Johann.

Esta amistad fue fructífera para ambos ya que fue un periodo en el cual regresaron al quehacer poético, el más joven se encontraba dedicado al estudio de la belleza y obsesionado con hacer sus propios planteamientos sobre estética, en medio de ello un periodo largo de trabajo entre el estudio histórico de la guerra de los treinta años y tres años dedicados al estudio de Kant lo habían alejado de la poesía. El otro, el hombre maduro, había hecho lo propio sumergido en un Weimar que aún seguía en el romanticismo, el mismo Schiller estaba en este movimiento, aunque fue justo esa diferencia la que unió a la famosa pareja de amigos.

Sobre el tema se ha escrito demasiado así que por no redundar en él, sólo menciono la influencia que tiene Schiller en Goethe y doy pie a la cita de la primera carta donde Schiller opina sobre Goethe lo siguiente:

“Usted procura percibir lo que hay de necesario en la naturaleza de las cosas, pero para ello emplea el método más difícil de manejar y de que con razón se abstienen los espíritus menos templados que el suyo. Considera usted la naturaleza en conjunto, en su totalidad, y a ese conjunto pide la explicación de los detalles particulares; pide a la infinita multiplicidad de las existencias fenomenales que dé cuenta del individuo. Partiendo de la organización más pobre y humilde, se eleva gradualmente hasta las más complejas formas, para construir al fin, por síntesis genética, la más elaborada de todas, el hombre, mediante los materiales que le ha dado el edificio entero de la naturaleza. Y así, creando en cierto modo al hombre por usted mismo y según el tipo de la creación natural, trata de desnudar los

resortes ocultos de su estructura y de su vida. Concepción grandiosa y verdaderamente heroica, que demuestra hasta la saciedad hasta qué punto se armoniza estrechamente en su espíritu –hermosa unidad– la cosecha entera de sus ideas. Sin duda usted nunca se ha figurado que el espacio de su vida pueda bastar para dar término a tamaña tarea; pero mil veces vale más haber empezado este camino que haber acabado otro hasta el fin, sea el que fuere; y usted, como Aquiles en la Ilíada, ha escogido entre la inmortalidad y una cómoda vida mortal en Ftía. – Si hubiera usted nacido griego, o siquiera italiano, y si desde la cuna, se hubiera usted visto rodeado de una naturaleza admirable y un arte idealista, la tarea que se ha impuesto le hubiera resultado muchísimo más leve y hasta innecesaria. Desde la primera intuición de las cosas, les hubiera usted impuesto la forma de la necesidad, y desde sus primeros ensayos, hubiera sentido crecer en sí mismo el estilo del arte excelso. Pero ha nacido usted alemán, y su esencia helénica fue fundida en moldes septentrionales: no le quedaba más que resignarse a ser un artista del Norte... o crearse una Grecia íntegra mediante un acto de la razón, proyectándola desde dentro hacia fuera”⁸⁹.

Se podría decir que con esta carta fechada el 23 de agosto de 1794 inicia la amistad del Goethe clásico con el Schiller romántico, pues a partir de ella, el primero invita al segundo a pasar algunos días en su casa y a discutir la opinión que se había vertido en 15 páginas.

Para el objetivo que se persigue, la carta de Schiller es importante en tanto que deja ver lo que Goethe tiene en la cabeza cuando escribe y, por tanto, ayuda a comprender la forma en la que lo hace. Deja claro como trata de integrar el todo en un caso específico, como reduce el macrocosmos al microcosmos.

⁸⁹ Op. cit. Reyes. Obras completas. p. 345-346.

Este Goethe maduro deja de aspirar a ser como Dios, se vuelve más humilde pero ansía perfeccionarse en su propio rol de hombre, es un poeta científico que considera que *El artista no aspira a producir una obra natural, sino una obra de arte perfecta*. Este Goethe resuelve el dilema de la idea y la experiencia a través de la práctica, a través de la actividad que nos guía de un punto a otro. Y el valor de actuar radica en sí mismo, es decir, el actuar es válido en tanto útil y el carácter de útil lo adquiere de acuerdo a los fines que persigue la acción pero la finalidad de la acción es la acción en sí misma, el movimiento.

Dice Simmel: “Si por decirlo así reduce la práctica al mínimo de contenidos puesto que para él la actividad como tal es ya el valor propiamente dicho, ello se debe a que para él la actividad es el modo en que vive el hombre, y la vida misma es el valor definitivo de la vida”⁹⁰. La actividad es el medio por el cual se llega de un lado al otro de las dualidades. Es lo que une a la idea con la experiencia y el valor de la vida está en las experiencias adquiridas. En esta etapa de la vida de Goethe, Mefistófeles deja de ser el personaje fundamental de la primera parte, en la segunda, en la que refleja el Goethe adulto, se puede prescindir de él porque la dualidad exterior se ha interiorizado, Fausto se ha volcado hacia sí mismo.

⁹⁰ Op. cit. Simmel. p. 124.

CAPÍTULO IV Tópicos para conformar el concepto de individuo en el *Fausto*.

Después del recorrido realizado por los tres ejes que construyen los argumentos y otorgan herramientas conceptuales, históricas y biográficas para el análisis, podemos iniciar el proceso de interpretación y discusión con otros autores sobre los valores que distinguen la versión fáustica de Goethe. En lo particular se han elegido motivos precisos en los cuales confluyen las principales tesis del poeta alemán quien sin duda organizó la obra bajo dos premisas, la principal de carácter pragmático consiste en dividir la obra por el periodo de aparición, es decir, una primera presentada en su versión final en 1808 y una segunda parte que le acompaña hasta el resto de su vida y que publica poco antes de fallecer en 1832.

También pudimos percatarnos de lo cambiante del carácter en cada uno de los periodos de la biografía de Goethe, motivo por el cual sólo se puede extraer ese mismo recorrido por el mundo de las ideas aceptando su relatividad y evitando lo condicionante que pudiese ser el afirmar que cada una de ellas se expresa claramente en algún pasaje de su obra. Es común en algunos críticos afirmar o hacer el vínculo directo entre algún pasaje biográfico con la obra, tal cual se pudo notar en la obsesión por encontrar el perfil del personaje de Margarita en aquella Gretchen de cuando sus 14 años o el amor por Lili Schönemann pero estamos lejos de ello. Si bien el saber de la existencia de esos amores ayuda a comprender el personaje, de ninguna manera se puede limitar el análisis e interpretación a ello.

Recordemos aquella idea de lo difícil, por no decir imposible, que resultaría esa asociación, inclusive cuando el mismo Goethe escribe su autobiografía abre dos formas de acercarse a su lectura; según Juan Valera, la primera como poeta “*subjetivo*, si se atiende a que, por declaración propia, no hay una sólo de sus

fábulas que no forme parte de su autobiografía”⁹¹, sabe y está consciente de la posibilidad de reinventarse, de crear un personaje, de darle valor a la fantasía y a las ideas, a las impresiones que permiten y generan los recuerdos, la memoria; más que limitarse a la absurda testificación o constatación de lo acontecido, los hechos se vuelven verdaderos por lo que significan para quien los vive. Si bien la famosa cita *Todas mis obras son fragmentos de una confesión general*, nos permitiría imaginar aquella obsesión, la continuación de ese extracto nos limita nuevamente: *no existe nada en ellas una sola línea que sea reproducción exacta de mi vida*. No por nada ese hermoso ejercicio llevó tantas páginas donde cada palabra trata de convertir una autobiografía, una vida en obra de arte. La segunda forma de leer ese texto es desde el Goethe objetivo, porque él mismo se ponía como objeto de su observación, y, con otro yo independiente, creaba la obra”⁹². Se podría pensar que es un ejercicio soberbio pero aunque así lo fuese, en realidad sólo aprovecha su contexto, tan distinguido por la aparición del *Yo* al cual contribuyó enormemente con el Werther y se permite un lujo que sólo pocos se pueden dar. Wolfgang Goethe inició con ello un gesto que logra llevar su carácter burgués por encima de los deseos de la nobleza a la cual aspiró por algún tiempo.

Por otra parte, las pautas a analizar fueron elegidas de acuerdo a las sugerencias de los críticos a los cuales me remití, esas pautas son los motivos principales de escenas específicas que trascienden por su valor literario, filosófico e histórico en la conformación del mito fáustico como referente de los valores de la denominada modernidad, en aquel momento naciente.

Se presenta la secuencia de estas pautas de acuerdo al orden en que aparecen

⁹¹ VALERA, Juan. (2007). *El Fausto de Goethe*. [1878 y 1896]. Ed. Biblioteca ELR. España. p. 145.

⁹² *Ibidem*. p. 145.

en la obra de Goethe, sólo se saltan la dedicatoria, que no se tocará; el preludio y el prólogo se dejan de lado durante el inicio debido a que cobran sentido a partir de otro acto en la historia, de tal forma que esos dos apartados se abordarán en el momento del pacto. Por supuesto que hay actos en los cuales aparecen varios motivos a desarrollar, tal es el caso de la primera escena del primer acto. Siendo así, iniciamos con el llamado *Taedium Vitae* que aqueja al Fausto del primer acto.

IV.1. El cansancio

Goethe inicia su versión del Fausto con el siguiente monólogo:

Fausto.- Con ardiente afán ¡ay! Estudie a fondo la filosofía, la jurisprudencia, medicina y también, por mi mal, la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro, me titularan hasta doctor y cerca de diez años ha llevo de nariz a mis discípulos, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón. Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos, doctores, maestros, escritoruelos y clérigos de misa y olla; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo... pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda clase de goces.⁹³

En esta cita se puede leer claramente la descripción del personaje principal, un anciano que ha dedicado su vida entera a los libros, al conocimiento de las áreas que predominaban hasta finales del siglo XVIII y que se pregunta por la trascendencia de su vida, longevo que de pronto hace una pausa en su espacio de estudio en donde ha invertido su tiempo, para preguntarse el sentido de su existencia. La crisis existencial que aflige a *Fausto* conjuga el cansancio que genera

⁹³ GOETHE, Johann Wolfgang von. (2001). *Fausto*. [1832]. Ed. Cátedra. España. p. 121.

la avanzada edad y la frustración de no ver que su conocimiento haya trascendido en el mundo en que vive.

Pierre Chartier rescata un elemento más de la escena del anciano solitario y dolorido que sólo aparecerá en la primera escena y escribe: “Es cierto que el hombre de pensamiento, acostumbrado a las profundas ensoñaciones del saber, tentado u obligado a aislarse del siglo, puesto que, desde el mundo griego, se ha situado o ha sido deportado a la vertiente, noble, de la teoría, sucumbe con mayor facilidad que otro a este «humor negro» misantrópico, ya conocido por los antiguos con el nombre de *acedia* o *taedium vitae*, la falta de ganas de vivir o el «tedio» clásico –tal vez hoy, a falta de mejor denominación, diríamos «depresión»: pérdida del gusto, del sentido y de los puntos de referencia corrientes que nos unen a la vida. Fausto, mejor que Alceste, ese otro atrabiliario sublime, aunque no se dedique al estudio, recupera la alianza antigua, fatal, entre la meditación y la desesperanza; él, que, por otra parte, aparece como el hombre del deseo exacerbado, de la *hybris*–, aunque, si sucumbe, es para transformar los datos de manera decisiva, para revolverlos, para ponerlos de nuevo en tela de juicio. Goethe, desde esta primera gran escena, lo entendió de un modo admirable”.⁹⁴

Este *taedium vitae* es una característica que también reconoce Carlos París y de hecho la desarrolla con ejemplos sobre Descartes, Nicolás de Cusa, Luis Vives y asume que él también conoce esa sensación sin importar que sólo este reproduciendo el cliché del tipo de genio. Esta característica que le atribuye como un intelectual deprimido, parece fuera de lugar para el carácter del personaje principal, es verdad que al inicio de la obra Fausto se encuentra deprimido, pero en el resto de la obra nunca aparece con esa característica ni sufre de ese *tedium vitae*,

⁹⁴ Op. Cit. CHARTIER. p. 197.

me parece que Chartier se deja llevar por un cliché del intelectual incomprendido porque sus ideas se encuentran en otro tiempo y espacio al cual los mortales no acceden. Pienso que la principal comprobación de que este cliché está fuera de lugar es la misma vida de Goethe, quien pese a ser uno de los intelectuales más importantes del periodo era muy activo y se encontraba rodeado de personas, así que era muy sociable. Ahora bien, salvo por la primera parte de la primera escena, Fausto lo que comienza a buscar es la experiencia, es vivir, nada que ver con el carácter depresivo que le atribuye Chartier. El concepto griego de inteligencia que promueve la grandeza de espíritu, cuerpo y razón no puede permitir que un sujeto se quede pasivo sólo pensando o en las profundas ensoñaciones del saber.

Solares sostiene que “Fausto abomina la frustración que lo invade ante su capacidad de adquirir posición, fama, fortuna y reconocimiento”⁹⁵. Cita que refleja una interpretación sesgada, pues no hay motivo para pensar o leer frustración en Fausto por no obtener esas cuatro “capacidades” (como las llama Solares). De continuar con la línea que plantea Solares en este párrafo estaríamos negando la idea de la búsqueda de conocimiento (para unos), la experiencia de vivir la vida después de sólo haber conocido el mundo a través de los libros que sostengo. No niego la frustración de Fausto, pero los motivos que lo llevan a ella son muy distintos, pues la posición, fama, fortuna y reconocimiento están más vinculadas a la lectura del segundo Fausto que al primero y es un tanto inadecuado extraer una frase del comienzo de la primera parte y llevarlo a los deseos del personaje de la segunda parte pues ello implica negar lo acontecido en el resto del texto.

Esta primera escena no sólo remite al *Taedium vitae* de los eruditos, sino que también suele ser asociada desde el judeo-cristianismo con la vanidad y la

⁹⁵ *Ibidem*. Solares. p. 103.

soberbia, no es para menos, pues el tema es discutido desde tiempos inmemoriales y el acercamiento de Goethe a esta vertiente tanto en su carácter religioso como cultural debió de haber conocido pues la analogía del *Fausto* con el libro sagrado de la religión judeocristiana; es este caso específico, con el libro de *Eclesiastés*⁹⁶ del Antiguo Testamento Bíblico y resulta inevitable evocarlo cuando recordamos los versículos que van del 13 al 18 del primer capítulo:

¹³ Y dediqué mi corazón a investigar y a explorar con sabiduría todo lo que se hace debajo del cielo. Es una penosa tarea que Dios ha dado a los hijos del hombre, para que se ocupen en ella. ¹⁴ He observado todas las obras que se hacen debajo del sol, y he aquí que todo ello es vanidad y aflicción de espíritu. ¹⁵ Lo torcido no se puede enderezar, y lo incompleto no se puede completar. ¹⁶ Yo hablé con mi corazón diciendo: "He aquí que yo me he engrandecido y he aumentado mi sabiduría más que todos los que fueron antes de mí en Jerusalén, y mi corazón ha percibido mucha sabiduría y conocimiento." ¹⁷ Dediqué mi corazón a conocer la sabiduría y el conocimiento, la locura y la necedad. Pero he entendido que aun esto es conflicto de espíritu. ¹⁸ Porque en la mucha sabiduría hay mucha frustración, y quien añade conocimiento añade dolor⁹⁷.

Las semejanzas entre el texto atribuido al hijo de David, rey de Jerusalén, y el del poeta alemán son enormes. De hecho podría pensarse que el libro *Eclesiastés* es la base de la estructura del poema fáustico, pero poco a poco se remitirá a las distintas partes en las cuales se relacionan.

⁹⁶ El libro *Eclesiastés* es también conocido como de *Cohélet* porque en hebreo se escribe *Qo·hé·leth* que significa "El congregador" o "Eclesiasta". Se atribuye la autoría del texto a Salomón porque comienza diciendo que pertenece al hijo de David, más no se tiene certeza sobre el autor del poema.

⁹⁷ SANTA BIBLIA. Antigua Versión de Casiodoro de Reina, Revisada por Cipriano de Valera. (1989). Libro *Eclesiastés*. Capítulo I Versículos 13-18.

Cabe aclarar que de ninguna manera se apela a la condenación que este mismo libro hace en su famoso capítulo I versículo 9 *Nada hay nuevo debajo el sol* y no está de más recordar que el análisis es, hasta ahora, al primer monólogo de la obra de Goethe, pero es importante resaltar la enorme cantidad de referencias religiosas. De hecho, por decirlo de manera breve y burda, la historia de Fausto es famosa por ser el personaje que vendió su alma al diablo y al final se salva y va al paraíso ¿Qué mejor máxima cristiana que la del Dios que lo perdona todo?

Pero por ahora resulta más importante destacar que pese a que es bien sabido que el libro Eclesiastés se encuentra dedicado a la vanidad y que desde esa perspectiva la crisis por la que está atravesando Fausto se debe a la frustración que expresa cuando dice: “No me figuro saber cosa alguna razonable, ni tampoco imagino saber enseñar algo capaz de mejorar y convertir a los hombres”⁹⁸ y no es para menos pues parece que el personaje de Goethe persiguió de manera irreflexiva el deseo de transformar la humanidad, esa ambición vehemente maquillada de racionalidad que en términos religiosos se encuentra más cerca de la soberbia no dista mucho de siglo en el cual nace la primera versión de Goethe sobre el Fausto, el conocido siglo de las luces.

Podemos ver como hasta este momento la vanidad permea en Fausto y de ahí que resulte importante vincularlo directamente con el texto bíblico, pues sigue buscando el conocimiento pese a que no sea el construido desde la razón. De hecho Carlos París lee en este monólogo *El hastío como punto de partida*, enunciado en el cual reduce su tesis sobre el comienzo de la obra, el comienzo del viaje y las transformaciones de Fausto. Sobre tal sentimiento París sostiene “Y ahora no es el fácil hastío de la monótona vida lugareña sino otro hastío más grave, el del saber, el

⁹⁸ Op. Cit. GOETHE.

que posee a Fausto. Un hastío que choca con la tónica exaltación de la vida intelectual como la máxima realización humana. –continúa más adelante–. Y aunque Fausto no habla de dolor, sí afirma haber perdido la capacidad de gozar. Por añadidura su saber le parece inútil”⁹⁹. Con esta idea, París afirma que Fausto siente hastío por los conocimientos que ha acumulado hasta esa primera escena, pero considera que es el momento necesario para poder acercarse a un conocimiento distinto, dice “punto de partida hacia un viaje «ligero de equipaje», desprendiéndose su protagonista del lastre constituido por un falso saber. Y, entonces, veríamos reflejado en este repudio de Fausto la iniciación de la modernidad”¹⁰⁰. José Gaos concuerda con esta opinión, donde Fausto representa el remplazo del espíritu medieval por el moderno, el hastío por lo medieval y el afán de novedad o modernidad, aunque este sentido se representa claramente hasta el último acto de la segunda parte de la obra.

IV.2. Conocimiento

Mucho se ha escrito sobre el conocimiento como el motivo que incita a Fausto a firmar el pacto con Mefistófeles, y la asociación no es banal, en la obra existen distintas razones para argumentar sobre ello, pese a que sean pocos quienes e tomaron con seriedad la propuesta epistemológica de Goethe planteada en su versión del fáustica, las tesis al respecto inician por considerar que el poeta alemán nos lleva al complejo mundo de transición entre los siglos medievales y la modernidad, Carlos París destaca que el protagonista no está hastiado de la vida,

⁹⁹ PARÍS, Carlos. (2001). *Fantasia y razón moderna. Don Quijote, Odiseo y Fausto*. Ed. Alianza. España. p. 232-233.

¹⁰⁰ *Ibidem*. P. 233.

sino de los saberes medievales, lo que suena bastante interesante en tanto las nuevas formas de conocimiento que surgieron durante el siglo XVIII, en ese sentido sería justo pensar la obra como una propuesta epistemológica del nuevo pensamiento, del que está iniciando con el siglo XIX en que aparece su versión final.

Aunque desde nuestra posición esa transición entre el oscurantismo y el iluminismo es cierta, no basta con reducir sólo de una era a otra. Diferimos de París y su interpretación kantiana de la división que genera la obra porque ello implica negar procesos intermedios de racionalidad como el Renacimiento, la Reforma Protestante, el Clasicismo hasta llegar, después de varios siglos, a la Ilustración. Tan es así, que la sugerencia es poner especial ahínco en el regreso a la magia, por tanto no hay una negación del conocimiento medieval, sino una incorporación de éste a la racionalidad; por ende, el conocimiento generado en esas dos eras (la medieval y la ilustración) funcionan en Goethe como una dualidad que se integra.

Es importante reconocer la razón y la magia como formas de conocimiento; ambas construyen argumentos, cuentan con una larga tradición y explican el universo; la primera predominó durante el siglo XVIII y la segunda había hecho lo propio durante la Edad Media con mayor ahínco, pero ya hemos revisado en apartados anteriores como la tradición viene desde inicios de nuestra era. Y ambas se encuentran simbólicamente en la escena por comentar.

Así es como aparece la primera dualidad de la obra entre el conocimiento racional y el mágico, un referente de ello se expresa en la concepción de naturaleza, sobre lo que dice el mismo París que Fausto “Anhela *naturaleza activa*, experimentarse miembro de un todo, cuyas partes se *entretejen, obrando y viviendo lo uno de lo otro*. Es la imagen de una naturaleza animada, poseída por la consciencia y el espíritu la que busca, añora nuestro héroe, frente a la imagen

mecánica. En ella el afán de vida que le posee y la contemplación de la naturaleza se unen. Y será el punto de partida de la navegación fáustica, hasta que, finalmente, como si su viaje resumiera la trayectoria de los iniciales siglos modernos, pase a ver la naturaleza como un enemigo, como una realidad que hay que dominar imponiéndole nuestro poderío”¹⁰¹. Aquí se puede leer como hay una confusión en el filósofo español, quien reconoce la búsqueda de un conocimiento integral de la dualidad pero asume que uno niega al otro y ello lo representa con la diferencia entre el primer y segundo Fausto, donde efectivamente hay un cambio contundente pero ello sucederá hasta el quinto acto de la segunda parte, donde el personaje se obsesiona por el dominio de la naturaleza, pero insisto en que esa postura sólo aparece en ese acto y no puede ser una conclusión, pues el resto de la obra expone otros motivos a los cuales estamos dando cabida.

De hecho la postura de esta investigación difiere de París y Gaos en lo correspondiente a que esa sensación de repudio refleje el inicio de la modernidad, pues aunque es evidente el cansancio o hastío, la frustración de Fausto remite a un tipo de conocimiento específico y si continuamos con la cita del monólogo inicial podemos percatarnos de que el personaje está buscando otra alternativa por medio de la cual asirse al conocimiento, otra posibilidad para explicar el mundo que diste de la racionalidad, y lo expresa de la siguiente manera:

Por otra parte, carezco de bienes y caudal, lo mismo que de honores y grandezas mundanas, de suerte que ni un perro quisiera por más tiempo soportar semejante vida. Por esta razón me di a la magia, para ver si mediante la fuerza y la boca del Espíritu, me sería revelado más de un arcano, merced a lo cual no tenga en lo sucesivo necesidad alguna de explicar con fatigas y sudores lo que ignoro yo

¹⁰¹ *Ibidem*. París. p. 236.

mismo, y pueda con ello conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido al universo, contemplar toda fuerza activa y todo germen, no viéndome así precisado a hacer más tráfico de huecas palabras¹⁰².

Así que Fausto encuentra en la magia la posibilidad de comprender lo que hasta ese momento la filosofía, jurisprudencia, medicina y teología no han podido explicarle. De hecho la escena continua con el ejercicio de los conocimientos mágicos, Fausto invoca con un poema panteísta la aparición de *El espíritu*, personaje que se encarga de mostrarle que no se encuentra listo para acercarse más al conocimiento oculto mágico, al conocimiento del macrocosmos; porque aún sigue obsesionado por el microcosmos, es decir, que no ha sido capaz de concebir el universo y sólo remite a una perspectiva desde la cual el punto de fuga es él mismo. Aunque el hecho de no estar listo no significa para nada el rechazo o repudio por la magia.

Goethe es un hombre que pertenece a su época y pese a su carácter clásico, hay posturas románticas en su comportar y pensar, él está involucrado en las grandes discusiones de su tiempo y hará sus propios planteamientos, de entre ellos destaca Fausto, con carácter y ejercicio herderiano retoma un personaje medieval con lo cual refleja el gran interés compartido con el *Sturm und Drang* por ese periodo histórico sobre todo por la forma en la que se habían constituido sus instituciones, por las costumbres, la poesía y, por la arquitectura gótica, que había sido juzgada de manera peyorativa durante el neoclasicismo, es en este periodo histórico en donde se encuentran las principales tesis estéticas en contra del clasicismo y también, los franceses encuentran en el trovador de la Edad Media ciertas características que fomentan su espíritu romántico.

El rescate que hace Goethe de la figura medieval fáustica surge de la intención de contar con elementos que dan unidad a los reinados germanos, rescata

¹⁰² Op. Cit. GOETHE.

de la narración oral el mito del walpurgis, aquel que versa alrededor de las brujas que danzan sobre el fuego que guarda la sabiduría y la magia y que sólo puede ser interpretado con el conocimiento que escapa a la racionalidad. El mismo Mefistófeles muestra con su excentricidad las particularidades de cada mundo lingüístico y el rompimiento de las leyes de la naturaleza y de los hombres.

A finales del siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX existía la intención de editar textos antiguos de poesía o cancioneros que fueran colaborando con el espíritu nacionalista por medio de la evocación al pasado, y marcando cierta influencia en la literatura. El periodo clásico no permitía que la sensibilidad y la imaginación prevalecieran sobre la razón, que había sido la principal característica del pensamiento humano desde la ilustración. El alma de los clásicos también se caracterizaba por la aceptación de la vida y la sociedad, a pesar de sus imperfecciones y buscaba el perfeccionamiento moral en términos de la virtud cristiana. Pero para finales del siglo XVIII, la religión ya no era la misma y no tenía la misma fuerza, la fe cristiana sólo representaba una forma tradicional que no podía evitar que llegara una nueva sustituta, fuese la ciencia o el progreso. De tal forma que el periodo clásico está viviendo su decadencia junto con el final del siglo de las luces.

Se sabía que el periodo estaba terminando por que había un sentimiento de insatisfacción en el mundo contemporáneo, de inquietud ante la vida, de tristeza sin motivo, o tal vez era la sensación que dejaba la revolución que pretendió el cambio y la concreción de los sueños del hombre con el uso de la peor de las “consignas”, la guillotina. El *taedium vitae* inundaba el ambiente europeo, pero también pareciese como si existiera la sensación de –como decía Larra– un *anhelo de otra*

cosa mejor, un anhelo que la razón no había resuelto y que podía encontrar en la sensibilidad y la imaginación una posible solución.

Durante la ilustración, la razón se había encontrado con su principal contrincante, la fe; de esta batalla salió airoso la primera y comenzó un periodo de crisis de las creencias religiosas, pero para finales del siglo XVIII y principios del XIX, la imaginación y la sensibilidad comienzan a mostrar un mundo diferente al expuesto, aprendido y explicado por la razón; quien había encontrado en la ciencia su principal exponente y el progreso, su mayor concreción. Durante este periodo de alrededor de 50 años, la gente se comienza a abandonar a sus sueños y pasiones, considera que “... la sensibilidad es guía más segura que la razón, pues el espíritu del hombre se modifica con las épocas, pero su corazón no cambia”¹⁰³.

La imaginación resulta ser la herramienta perfecta para aquellos soñadores que están fastidiados de la realidad, para aquellos que quieren escapar de ella o transformarla, pero que saben que en un principio necesitan liberarse tanto de ellos mismos como de la sociedad para poder vivir libres y comenzar a actuar a partir de su libertad que deriva en egocentrismo.

Reyes considera que este desdén por la ciencia racionalista se puede leer en ese monólogo inicial donde “oímos la queja del titán ante las vanidades de todo saber abstracto, libresco y muerto, tal como se adquiere en las escuelas. El titán que no aspira a la erudición, sino a una ciencia intuitiva que pueda explicarle los misterios de la vida, que le permita penetrar en la esencia misma de seres y cosas y le revele la naturaleza en su más íntima estructura. Y el titán se desespera a la idea de que «no podemos saber nada». Desprecia el pasado, está asqueado del presente, tiene miedo del porvenir y, consciente del vacío de su existencia, penetrado de

¹⁰³ VAN TIEGHEM, Paul. (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México. p. 204.

ansia devoradora por el conocimiento vivo, abandona la ciencia y vuelve la mirada a la magia; rechaza las tiranías de la adusta razón para entregarse al sentimiento, a la pasión y a la acción, a la vida en suma”¹⁰⁴. Es hasta el segundo Fausto cuando la historia cambiará, Goethe se aleja de aquella fascinación juvenil por el conocimiento que genera la magia y el personaje da un vuelco con toda la nueva tendencia del poeta alemán y su gusto por la ciencia y la razón que Mefistófeles ya proclamaba como “el más alto poder concedido al hombre”. Pero esa es otra historia, la del progreso. Por ahora regreso y me limito sólo al tema del conocimiento para poder alcanzar el objetivo que persigo en este apartado.

No olvidemos que el *doctor* Fausto ya domina distintas ciencias, ninguna le ha satisfecho, sus expectativas van más allá, con lo cual tendríamos que pensar lo que esperaba conseguir, cuál es su concepción de la sabiduría, y Goethe lo explica noblemente a Eckermann el 13 de febrero de 1829 en una de sus tantas charlas compiladas por el joven escucha: “El hombre ha de ser capaz de remontarse hasta la razón suprema para entrar en contacto con la Divinidad. que se nos revela en los fenómenos primordiales, tanto físicos como morales, que proceden de ella y tras los cuales se esconde. Pero la Divinidad actúa en lo vivo, no en lo muerto; se encuentra en lo que deviene y se transforma, no en lo que ya ha sido y ahora está petrificado. Así la razón, en su tendencia hacia lo divino, sólo ha de ocuparse en lo que deviene y vive, mientras el entendimiento debe aplicarse a lo que ha sido, a lo inmóvil, para usarlo en su provecho”¹⁰⁵.

Para Goethe el conocimiento está en la posibilidad de experimentar la vida. Privarse de la posibilidad de sentir lo vivo es privarse de la posibilidad de conocer

¹⁰⁴ Op. cit. Reyes. Obras completas. p. 50

¹⁰⁵ La cita viene de las conversaciones con Eckermann en la charla del 13 de febrero de 1829.

lo que simplemente “es”, porque para su concepción del mundo todo ser es vida, toda vida es para él simplemente “ser”. Al fin poeta, tiende a valorar más la subjetividad que generan las propias percepciones de la experiencia corporal.

De hecho el Goethe que Simmel plantea, concibe la objetividad como la integración del conocimiento subjetivo, sobre todo porque critica la idea de la construcción de la objetividad que se vale de herramientas que cuantifican durante los experimentos. Según el sociólogo alemán, Goethe define “Por conocer se entiende una postura total del hombre: aquella fecundación y estímulo del conjunto por un pensamiento, aquel adherirse y juntarse entre representaciones anteriores y nuevas. En consecuencia, si el estar de acuerdo consigo mismo no es un estar unido lógico sistemático, de contenidos, sino una función vital del hombre, una función que lo unifica y aproxima al sentido de su existencia, en seguida se pone de manifiesto en ella o por ella la relación del hombre como conjunto con la existencia como conjunto. La relación armónica con el objeto está supeditada al recto funcionamiento del espíritu. En ocasiones alude Goethe a que el objeto, siempre variable y moviéndose en aparentes contradicciones, sólo puede ser conocido por un espíritu igualmente móvil: como el investigador de morfología *ve los órganos formativamente, también tiene que recibir formativamente el modo de ver*”¹⁰⁶. Definitivamente el fenómeno depende completamente del observador, de la individualidad y subjetividad del observador. De hecho para Goethe resulta pretencioso pensar que alguien puede descubrir tal o cual cosa, cuanto y más si se considera la posición de la realidad constituida desde la subjetividad. Así, resulta que entender significa *desarrollar sobre la base de sí mismo aquello que otro ha formulado*.

¹⁰⁶ Op. Cit. Simmel. p. 49.

Según Simmel: “Es, en el aspecto formal, la antigua sabiduría de Empédocles: que conocemos lo igual por lo igual, y hasta los elementos de la naturaleza en derredor nuestro gracias a que éstos existen en nosotros mismos. Y esa casualidad se corrobora por el hecho de que vale también en sentido inverso. El hecho de que en el sujeto y en el objeto haya un idéntico contenido de ser lleva nuestro conocimiento no sólo sobre el sujeto al objeto, sino también sobre el objeto al sujeto: la felicidad del descubrir e inventar consistiría en que *con motivo de un fenómeno exterior nos damos cuenta de nuestro interior mismo y: El hombre adquiere la certidumbre de su propia esencia reconociendo como semejante suyo, como legal, el ser situado fuera de él.* Ahora bien, el motivo: el ser individual determina el conocimiento de la realidad exterior, encuentra réplica y apoyo en otro: la realidad exterior determina el autoconocimiento del individuo, se revela como la más honda justificación del primero que sujeto y objeto tenga en común su raíz en un ser más definitivo, en una última legalidad; en tanto también el ser individual está llevado por éste y entrelazado con él, comprendemos que pueda determinar totalmente según él el conocimiento y con ello, sin embargo, guardar al objeto plena fidelidad. Precisamente en eso se hace visible una última encrucijada de todos los caminos del espíritu de Goethe, de toda su imagen de la verdad concentrada en estos aspectos. El conocimiento humano no es para él un producto ideal que flote libremente, que tenga su habitáculo en un “espacio extraño”, o más bien que no tenga habitáculo alguno, sino que es él mismo realidad, crece del conjunto del ser y sigue morando en su esfera”¹⁰⁷. Goethe afirma: *Uno puede decirse que nadie hace a la naturaleza una pregunta que él no pueda resolver,*

¹⁰⁷ Ibídem. Simmel. p. 52.

puesto que en la pregunta se encierra la contestación, la sensación de que sobre ese punto cabe pensar algo, cabe presumir algo.

IV.3. Cuidado de sí

Ahora bien, este conocimiento no sólo se debe a la relación del sujeto con el objeto exterior, sino que alcanza un nivel de interioridad, de introspección en el mismo sujeto que implica o remite a la inversión en el conocimiento de sí mismo, denominada por Goethe, objetivación del sujeto. Bien es conocida la introspección de Goethe desde temprana edad, generalmente mal asociada con vanidad, soberbia o egocentrismo, quizá el primer gran testimonio de esa reflexión es el propio Werther, que leído desde esta perspectiva, deja ver “la gran máxima de contemplar y vivir toda subjetividad de la existencia como realidad objetiva, incluida en las categorías del mundo suprasubjetivo”¹⁰⁸. Él estaba muy lejos de *querer encaminar la nariz de todos por la dirección en que creció la nuestra*. “La objetividad que consideraba que el otro yo estaba situado en un estado legítimo igual al propio es asimismo la propensión de un constante balance de nosotros mismos, como es también su consecuencia”¹⁰⁹. De ahí que calificara a sus obras de confesiones personales.

Ahora bien, el camino por medio del cual encuentra la objetivación constante es el de la *renuncia*. Renuncia entendida como el gusto de “superarse constantemente para que pudiera hacerse objetiva la intensidad, la corriente directa, bienaventurada-desventurada, de su vida. La superación de sí mismo y la

¹⁰⁸ Op.Cit. Simmel. p. 154.

¹⁰⁹ *Ibíd.* p. 155.

objetivación no eran una sucesión de dos actos, sino un solo acto visto desde los dos lados”¹¹⁰.

Dice Simmel: “El que Renuncia es el hombre que da a su existencia subjetiva la forma con que propiamente puede acoplarse al orden subjetivo de la sociedad o del cosmos; o, visto en otra dirección, en cuanto el hombre saliendo del mero desbordamiento de su existencia quiere darse una forma en que se contemple a sí mismo como objeto, como elemento del mundo, tiene entonces que renunciar”¹¹¹.

Simmel recupera de Goethe la idea de que es el Anheló lo que incentiva la acción, el motor de esa transformación constante, el porqué del movimiento, ese anhelo se direcciona hacia algo inalcanzable. Yo diferencio entre Anheló y Deseo de la siguiente manera:

El Anheló es una construcción meramente sociocultural, es decir, la propia forma en que percibo la experiencia de un suceso que va determinando y conformando mi vida, pero es un proceso completamente racional, el anhelo resulta una propia elección, yo deposito (de manera subjetiva) mi anhelo conscientemente en un objeto determinado (generalmente no es una representación material, o podría ser en la pobreza del consumismo).

Mientras que el Deseo, es una pulsión (entendida como fuerza biológica), por ende, mucho más inconsciente. No es una elección consciente ni estrictamente voluntaria, en tanto que el objeto de deseo no es elegido con plena conciencia racional, sino que tiene detrás una parte instintiva, la parte animal del ser que

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 159-160.

¹¹¹ *Ibíd.* p. 160.

constantemente se oculta inclusive a nuestros propios ojos y proceso de objetivación.

Para Goethe, según Simmel: “El anhelo real, aun cuando no pueda satisfacerlo el mundo, nos une, sin embargo, a él de algún modo; el anhelo ideal nos arranca del mundo, porque sigue siendo una contingencia meramente subjetiva, y eso naturalmente, a modo de aspiración a lo absoluto, lo siente y presenta por decirlo así saltando por encima del mundo dado como objetivo”¹¹². De ahí que Goethe no se pueda considerar romántico, pues la diferencia es abismal cuando se considera que el romanticismo concentra sus energías en el anhelo ideal, donde los sujetos giran en torno a sí mismos y pese a saber que existe el infinito fuera de ellos, se conforman con contemplarlo. Es estático y contemplativo, el sujeto elige un punto en el universo y desde ahí sólo mira la creación. El romántico contempla la niebla desde el peñasco como en el cuadro Caspar David Friedrich, *Caminante ante un mar de niebla*. Se obsesiona por el estoicismo de David o Delacoix. El anhelo real, el que propone Goethe implica una interacción permanente del sujeto con el infinito, con ese infinito de posibilidades que ofrece ser diferente constantemente.

IV.4. La dualidad

El primer acto de la primera escena, al que hemos referido por el extenso monólogo, tiene como tercer eje de reflexión la acción como resultado de ese proceso de emersión de la crisis por medio del conocimiento dual que integra lo medieval y lo racional. No es para menos, sobre todo cuando pensamos al Fausto de

¹¹² *Ibíd.* p. 163.

Goethe que pretende llenar el vacío de su pensamiento, ese *taedium vitae*, por medio de la acción, contrario al Hamlet de Shakespeare que busca comprender el misterio de su inacción valiéndose del pensamiento. Aquí inicia la segunda de las grandes dualidades del Fausto y que resulta en sí misma una gran tesis de Goethe sobre teoría y acción.

Autores como Juan Valera buscan en Goethe diferenciar entre su inclinación por sólo una de éstas dos posturas, de hecho el pensador español asume que el poeta alemán opta por lo teórico sobre la acción porque considera que las cosas sólo adquieren sentido cuando quedan en el pensamiento, las demás sólo existen sin más.

La postura que se contrapone y otorga mayor peso a la acción sostiene, como es el caso de Nicolás Bujárin, que Goethe prefiere la acción y lo argumenta con citas del Fausto: *No es verdad más que lo que es fecundo. La práctica es la piedra de toque de toda teoría. En principio fue la acción (y no el Verbo, no Logos, Razón). Más exactamente “Acto”, “die Tat”: la ciencia no debería actuar sobre el mundo exterior sino por práctica intensificada. Pensamiento y actividad, actividad y pensamiento, he aquí el balance de toda sabiduría.* Hasta esta última frase es que encontramos un punto de acuerdo, pues insisto en la integración de ambas partes.

Más adelante Bujárin reconoce que en Goethe se encuentran los rudimentos de la dialéctica y también se vale de las siguientes citas: *La razón conoce lo que se hace, el juicio, lo que se ha hecho. Modo dinámico de representación, lo que se hace, lo que actúa, lo que excita, lo que se mueve hacia delante, lo que produce. La oposición de los extremos, obrando en cierta unidad, crea por sí misma la posibilidad de una síntesis. La dialéctica desarrolla el espíritu de contradicción dado al hombre, para que aprenda a conocer la diferencia de las causas. Todo es*

semejante; todo es diferente; todo es útil y todo es perjudicial; todo habla y todo es mudo; todo es razonable y todo carece de razón. Y lo que se afirma de un objeto definido es frecuentemente contradictorio.

Con esta dinámica Bujárin se permite leer al Fausto como: “un poema filosófico concebido como una tragedia, en el que todo lo patético interior es la lucha, el conflicto de principios opuestos o el desarrollo de estos conflictos... El principio de la polaridad es aplicado en bosquejo de tipos contrarios en su desdoblamiento, torturado en sus dolores atracción recíproca. El Señor y Mefistófeles, Margarita y Marta: tales son –bajo cierto ángulo–, los polos magnéticos, los portadores vivos de la lucha interior”¹¹³. Desde esta perspectiva se ve a Mefistófeles como “una mitad, separada y dotada de suprema independencia, de Fausto mismo; mitad con la cual se sitúa en incesantes conflictos interiores a causa del problema angustioso de la historia de la cultura y de la cultura histórica... La primera parte del Fausto expresa la busca trágica de la verdad y del amor, considerado, en primer lugar, desde el punto de vista del sujeto creador”¹¹⁴.

Esta polaridad, dualidad o dialéctica es el motivo del movimiento en la versión del Fausto que hace Goethe y que, en principio, la diferencia del resto de sus antecesoras. De tal forma que si pensamos en la acción como movimiento concreto la raíz de ese movimiento es la dialéctica. Mefistófeles es entonces la dualidad de Fausto que no sólo otorgará juventud, sino la posibilidad de mover ese polo aislado, esa parte recluida en el estudio es activada por el encuentro de su contraparte integral que tampoco puede existir sin él. Es así como la tragedia comienza a ser dinámica, cuando se concreta su posibilidad de existir. A ojos del

¹¹³ Op. Cit. Bujárin. p. 67.

¹¹⁴ *Ibídem.* p. 68-69.

pintor Eugène Delacroix quien dedicada una famosa serie de litografías a la principal obra de Goethe, apela a que esa dualidad ente Fausto y Mefistófeles llegará al extremo de ir igualando el aspecto físico del protagonista con el de su demonio.

La imagen gráfica ideal a la cual remitirse para comprender esta dualidad es la del dios Jano, aquel que tiene dos caras, una al frente y otra detrás, una que ve el pasado y otra que mira hacia el futuro, una que cierra y otra que abre un nuevo proceso, pero que son una unidad, que sucede en un mismo momento, dos caras en una sola cabeza. Así es como lo concibe Goethe, hay un todo donde las partes que interpretamos como contrapuestas no hacen más que afirmarse una a la otra pero también y sobre todo, definir a la unidad suprema. Uno de estos conceptos supremos o absolutos, como vimos en su momento, es el de Naturaleza.

Simmel plantea que “Para Goethe hay un normal supremo que incluye a la vez lo normal y lo anormal –la “metamorfosis de los animales”– enseña una suprema legalidad que abarca capricho y ley, excelencia y defecto. “En la vida orgánica”, dice, “aun lo inútil, y hasta lo nocivo, es aceptado en el necesario círculo de la existencia, para que actúe en el conjunto y como esencial medio de enlace de singularidades dispares... Aun lo antinatural es naturaleza”¹¹⁵.

Es en esta dinámica de pensamiento en el que se encuentra un todo por encima de lo demás que Simmel recupera el pensamiento de Goethe quien incluso se preguntaba *¿Acaso no es lo bueno malo y lo malo bueno?* Recordemos aquel verso en el que Mefistófeles dice que él es quien *siempre tratando de hacer el mal sólo hace el bien*. Así podemos entender aquellas referencias de Goethe que celebran que el cristianismo *haya reconocido como divinas la humillación y la*

¹¹⁵ Op. Cit. p. 38.

pobreza, la burla y el desprecio, el oprobio y la miseria, el sufrimiento y la muerte, y hasta adora el mismo pecado y el crimen y se encariña con ellos, no como obstáculos sino como estímulos del santo. Ante tal propuesta máxima sólo se encontrará un regulador cuando se piense en lo adecuado.

Antes de cerrar este apartado, cabe destacar que la dualidad genera simetría, al menos Goethe se ocupa de construir un poema simétrico valiéndose técnicamente de la dualidad y Fausto es su mayor obra al respecto, un par de ejemplos de ello son: la escena en el jardín en la cual mientras Fausto y Margarita aparece como los personajes nobles y enamorados que juegan y hablan del amor, Mefistófeles y Martha se insinúan cosas vulgares y deshonestas. Otra muestra de esa dualidad está en la sugerencia de Ernst Osterkamp de reparar en la relación amor/violencia a partir de la rima que Goethe hace 11 veces de Gewalt/Gestalt (Violencia/Forma)¹¹⁶.

¹¹⁶ Cabe señalar que Osterkamp considera que Fausto tiene una obsesión por dominar a la naturaleza desde la primera parte de la obra y lo asume debido a la cantidad de veces que aparece la rima en ambas partes. Él cuenta siete rimas que fortalecen su argumento y nunca especifica cuales son, sin embargo en la revisión de su conteo logré encontrar las once a las cuales refiere de las cuales sólo hay tres en el primer Fausto y las ocho restantes aparecen en la segunda parte. Con lo que la base de su argumentación se desvanece aunque ello ayuda para diferenciar, en tanto que por lógica, la rima no tiene el mismo valor en ambas partes. Por supuesto que ello no le quita el merito y belleza con la cual describe el sentido de cada una de esas cuatro rimas que él contó en la segunda parte del Fausto y se supone que dedicó un texto completo al tema que trasciende por sus reflexiones aunque partan de un mal conteo.

Las once rimas de Gewalt/Gestalt (Violencia/Forma) encontradas en el texto original en alemán las enlisto en su orden de aparición y cada una con el número de verso correspondiente: 1- 70/72; 2- 1251/1252; 3- 3395/3397. Sólo encontré estas tres rimas en la primera parte, y de hecho la primera está en el Prologo en el teatro. Las siguientes se encuentran en la segunda parte: 4- 6560/6561; 5- 6871/6873; 6- 7438/7439; 7- 7863/7864; 8- 8174/8175; 9- 9323/9324; 10- 10433/10434. En este caso no están las palabras Gewalt/Gestalt tal cual sino Gewalten/Gestalten. 11- 11426/11427.

IV.5. La acción (*In principium erat verbum*)

Esta investigación parte de la tesis de considerar el inicio de las aventuras de Fausto en el momento en que opta por la acción. Recordemos que después del monólogo que nos llevó a la discusión sobre el *taedium vitae* el personaje decide iniciar una obra monumental que otorgue sentido a sus conocimientos y ve en la traducción de la biblia un buen reto, la primera frase del prologo del evangelio de Juan, *In principium erat verbum* es arrasadora para quien se encuentra *impasse*. Fausto se cuestiona sobre el término más adecuado a la traducción del *verbum*; ¿fuerza?, ¿palabra?, opta por la tradición griega y se aventura por *acción*. La lección es contundente, las palabras del apóstol revolucionan su pensamiento y encuentra la llave a esa crisis existencial en que sentía cerca el final de sus días, necesita actuar y la acción en Goethe se opone al racionalismo, para él la vida se desarrolla sobre la base de contenidos, éstos son los que otorgan fuerza y razón. El poeta se aleja de los hombres realistas y de las reflexiones teleológicas porque no le interesa en lo más mínimo a donde llegará, el propio Goethe sostiene: *El hombre tiene importancia duradera no en cuanto deja algo a la posteridad, –dice– sino en cuanto actúa y goza y mueve a otros a actuar y a gozar. Es notorio que lo importante en la vida es el vivir y no el resultado que éste tenga.*

Haciendo paráfrasis del la propuesta de Georg Simmel sobre la acción en Goethe, la definición remite a tres formas distintas de concepción, ordenadas sin que alguna tenga más valor que las otras:

- a) Las primeras acciones son exteriores y resultan de las particularidades de la cultura a la que pertenecemos, no surgen plenamente de la conciencia individual del sujeto, sino que son interiorizadas a través del

sentido de pertenencia a un grupo social, lo cual no excluye de ninguna forma la responsabilidad de su ejecución para con los otros. En este rubro se encuentran la coacción social y las tradiciones. Con este sentido comunitario queda claro que son acciones que no parten solamente de nosotros, es más, generan la sensación de que lo comunitario actúa a través de nosotros.

- b) El segundo tipo de acción ya remite a nuestro entendimiento y voluntad y son realizadas por nosotros pese a que no exista coherencia con nuestra personalidad, suceden en el plano de lo anímico y de manera accidental o contingente pero que no están en el centro del yo auténtico sino al derredor de ese centro. El punto de culminación u objetivo de esa acción no somos nosotros mismos, sin que por ello deje de ser valiosa o significativa en un orden objetivo exterior. No son acciones con referentes materiales o físicos.
- c) El tercer tipo parte del principio de asumir que el yo también es un hecho objetivo y las características que particularizan a ese yo, es decir, la propia forma de construir y apropiarse de la realidad se desliza paralelamente a esa objetividad, de tal forma que el plano subjetivo (la propia forma única de concebir y relacionarnos con la realidad) y el objetivo (la forma en que asumimos la realidad consensada por la comunidad) se acompañan en la acción. El sentido de esta acción radica en la dimensión subjetiva y resulta inoperante para lo social. Sin embargo puede ser importante para lo social en términos del cuidado de la homogenización de los valores morales sin que exista la posibilidad de cambiarlos, sino sólo de someterse a juicio de estos. Así nuestros

propios actos adquieren significado a partir del logro o fracaso de sí mismos medidos por las escalas de valores objetivos ordinarios como buenos o malos, suficientes o débiles, y demás valores del mismo estilo.

La posibilidad de que suceda algo que no está contemplado en la relación existente entre nuestros actos, como meros hechos del principio de la actividad humana y como valores dentro de las series reales, tiene, por consiguiente, su continuación entre los anímicos y la forma en que adquieren significado en la formación del yo como personalidad objetiva que es la imagen que proyecta para el grupo social. Luego entonces, el yo es el resultado de los actos que se realizan socialmente, que son reconocidos socialmente, y hay tres tipos de actos, aquellos que asimilo por pertenecer a una cultura y que reproduzco en automático, como la nacionalidad; aquellos en los que decido pero en los que mi acción no es determinante para la reproducción de ese fenómeno, como la lluvia, donde puedo decidir mojarme o no, pero de cualquier forma la lluvia cae. Y los actos que son fundamentales para la concreción de un plan, si quiero llegar a algún lugar tengo que dirigirme hacia él. Lo que determina el rubro en el cual se encuentran los actos es la significación que se otorgue a la acción tanto por el sujeto como por lo social.

Así es como Goethe asume que la acción implica aprovechar las vivencias, generar experiencias, la fantasía pierde su interés y trascendencia en la experiencia subjetiva, pues resulta intrascendente en tanto que no es sometida a la objetividad de la realidad reconocida y asumida por el consenso comunitario, de tal forma que lo comunitario termina siendo de mayor interés que el plano interior de la subjetividad, en todo caso lo que atrae de la subjetividad es la exterioridad de ésta. Simmel dice que: *A Goethe no le parecía que su crear estuviera separado de su vivir, porque su vivir era ya un crear.* Para el autor de esta versión fáustica lo

trascendente está en construir una vida que parta del centro interior, determinada solamente por las fuerzas y necesidades de ella misma y en quien la obra que surge como resultado de ésta es sólo el resultado de sí mismo pero no por ello sea la finalidad del obrar, Goethe se ocupa de su propio obrar, al margen de lo que los demás realizan, considera que quien obtiene la fuerza motriz de la obra tiene como referente a otras que invitan a la comparación, por lo que es muy probable que derive en envidia. “Pero quien tenga como fin en sí el desarrollo activo de la fuerza propia, ése se sitúa de antemano en lo incomparable; para él no hay ocasión de envidia, pues el objeto que pudiera provocarla, la obra, es sólo, por decirlo así, mero accidente de la existencia activa. Por eso precisamente le importaba tan poco que la gente reconociera su valor, pues ese reconocimiento afecta siempre a la obra, y él hallaba su recompensa, no en la obra, sino en el obrar mismo –uno de los más puros ejemplos de aquella beatitudo spinoziana que no es *virtutis praemium* sino *ipsa virtus*^{117,118}. Simmel considera que la aversión a la profesión y al “gremio” es nada menos que un extremado individualismo. De ahí que Goethe se vanaglorie del cómo consiguió en la vida un camino áspero, de cómo después de 50 años de estudio geognóstico considera que ninguna montaña era demasiado alta.

IV.6. La libertad y el pacto

La lectura clásica del Fausto de Goethe plantea que la narración sucede en términos de dualidades donde todo el tiempo se tiene que elegir entre una u otra posibilidad,

¹¹⁷ En esta cita Simmel refiere al famoso texto de Spinoza “*beatitudo non virtutis praemium, sed ipsa virtus*” (la dicha no es el premio de la Virtud, sino la Virtud misma).

¹¹⁸ *Ibidem*. Simmel. p. 21.

Sigmund Méndez piensa desde la lógica básica, que elegir a una significa, definitivamente, renunciar a la otra. Plantea que la libertad es el tema trágico que predomina en la literatura dramática, y la asocia directamente a la libertad de elegir, considera que la libertad se expresa por medio de la capacidad de elección, sin embargo lo que plantea mi interpretación es que la libertad de Fausto llega en el momento en que sabe que depende de él mismo o que él mismo decide o elige el momento de su muerte. La elección de mantenerse vivo o morir no es trascendente en tanto tiene dos posibilidades y elige una de ella, es trascendente en tanto que logra superar la única “cosa” que es inevitable.

La postura de esta tesis es que Fausto elige una opción, la que le propone Mefistófeles, porque sabe que tiene garantizada la otra, la salvación divina y eterna. Desde mi punto de vista, Fausto alcanza un nivel de abstracción que trasciende la dualidad en tanto que se permite ver a la necesidad de elección desde lo alto y sabe que puede ir de una a la otra sin problemas y su único límite es su imaginación o su capacidad de imaginar.

Esta perspectiva permite diferenciar el pacto de la versión goethiana del resto de sus antecesores comentados en el apartado histórico sobre lo fáustico, donde de acuerdo con el intelectual italiano Giovanni Papini, la idea de los pactos con el diablo hace ver al diablo como un imbécil desde el libro aquel de Mira de Amezcuá hasta el Fausto de Goethe plantean que el diablo es un imbécil, porque asumen que el diablo necesita un alma y la pone a prueba como si fuese necesario, como si el mismo diablo no pudiese disponer de ella en cualquier momento. Resulta claro que el diablo puede obtener las almas que quiera, pues las tentaciones con las cuales seducir a la humanidad son muchas, basta mencionar dos, poder y riqueza. Pero ellas no están en las ambiciones del sabio Fausto que opta por rejuvenecer a

cambio de su alma, ese es un bien tentador para el canoso doctor que se encuentra en la experiencia del *taedium vitae*, ávido de experiencia sensorial perceptible más allá de la razón. ¿Qué puede ser mejor que recuperar el ímpetu jovial con tan sólo beber un elixir? Parece única la oportunidad de recuperar tiempo para poder experimentar aquello que se dejó de lado por haber elegido el conocimiento de los libros, tiempo para vivir el deseo, el poder no de dominio sino de poder hacer, el disfrute, el amor, la pasión, inclusive tiempo para saber más. Tiempo para dejar de ser el Fausto racional, dejar el Fausto parecido al Hamlet y volcarse sobre el Don Juan de la experiencia y los excesos mundanos.

Papini escribe con tono molesto “Unas cuantas curiosidades satisfechas, algunas jovencitas seducidas, uno que otro efímero prodigio ¿Pueden valer aún a los ojos del más ávido de los intelectuales la pérdida de una dicha inefable y perenne? –aunque él mismo se contesta y contradice al afirmar que–. En la tierra hay hombres que por el deleite de una hora o de un día pierden la libertad para toda la vida, pero casi siempre se les considera víctimas de un furor invencible o de una naturaleza incurablemente perversa”¹¹⁹. Inclusive otro autor, más contemporáneo, Oskar Negt se indigna por la forma en que Goethe justifica los crímenes de Fausto, recordemos su participación en la muerte de Valentín en la primera parte y de Filemón y Baucis en el famoso quinto acto, pero considera que el pacto es el *leitmotiv* porque con él lo único que Mefistófeles hace es ampliar las posibilidades de acción. No es para menos, porque a sabiendas de que Fausto lo puede llegar a olvidar el pacto o a arrepentirse, le pide que lo firme por escrito con tinta sangre; gesto que Negt también lee como un contrato laboral de estilo calvinista y ello lo fundamenta con la asociación de los argumentos de Max Weber sobre el espíritu

¹¹⁹ PAPINI, Giovanni. (2011). *El Diablo*. Ed. Backlist. España. p. 182.

del capitalismo, aunque se refiere sólo a que el contrato de Fausto se escribe en la época en la cual está naciendo el capitalismo y como la metamorfosis religiosa participa de la constitución del hombre moderno en la época de transición del feudalismo al capitalismo. Como principal elemento puritano, el pacto leído desde el calvinismo promueve la capacidad de gozo y motiva al ganar constante. Propone un modelo de joven emprendedor dinámico: él está siempre destruyendo y, si es posible, construyendo al mismo tiempo. Es individualista porque sólo hace algo por lo demás hasta el quinto acto de la segunda parte en la cual ofrece trabajo a los que trabajan en el canal. Aunque difiere de la dinámica de Negt de invertir la idea de que el quinto acto es el que muestra el carácter moderno, concuerda con la tesis del *leitmotiv* del pacto y lo que asume como la perspectiva calvinista del estímulo de fruición, sobre lo que además agrega: “Lo que se formula aquí es un trabajo de contrato calvinista. Con todos los elementos puritanos: «Si alguna vez yo le digo al instante: ¡detente, eres tan bello! » esto es, la fruición, la capacidad de fruición o, por lo menos, la capacidad de fruición duradera, no la momentánea, es colocada en cuestión”¹²⁰.

Para Negt Fausto hace todo lo que Goethe no haría. Esto es importante porque aunque se refiere a la posición pacífica de Goethe y su apuesta por no armar a Weimar a fin de mantener una frontera pacífica que no dé pie a agresión alguna de los franceses, Fausto lo realiza. Negt agrega que mientras Goethe supera y conserva las experiencias, Fausto las deja pasar sin darse cuenta de que “Cada nivel de consciencia, que se coloca en lugar de otro anterior, es más rico. Fausto no conserva ninguna experiencia en el siguiente nivel. Él no aprende nada de un nivel

¹²⁰ NEGT, Oskar. (2010). “A carreira de Fausto”, en GALLE, Helmut e MAZZARI, Marcus. (Orgs), *Fausto e a América Latina*. Ed. Humanitas. Brasil. p. 44.

de consciencia a otro. Y al final el hilo del pensamiento es cortado, como él mismo dice, y aborrece todo conocimiento”¹²¹. Para Negt la historia de Fausto es una historia moderna del olvido, una historia donde sólo importan la aplicación de las cosas en el presente, su transformación en presente, en actualidad.

En cuanto al mantenerse joven o rejuvenecer, Mefistófeles sugiere el trabajo en el campo. En esa lógica de leer al Fausto con un perfil empresarial, la crisis individual que vive la trata de enfrentar adquiriendo propiedades y con ello la posibilidad de obtener autoridad. Negt lee en el Fausto el perfil de un personaje completamente deprimido, con todo el cuadro clínico de un depresivo, en el quinto acto Fausto queda ciego y eso en la lógica de pensamiento goethiano es el peor castigo, pues para el poeta la vista es el principal sentido, el que permite la contemplación.

El académico Michael Jaeger agrega que ese pacto obliga a Fausto a nunca detenerse y aunque así sucede, en nuestra interpretación, también libera. Justo porque en ese momento Fausto alcanza la libertad al adquirir la posibilidad de decidir cuándo va a fallecer. Si acepto que Fausto es moderno en tanto su intención por dominar a la naturaleza, sería a partir de la victoria que representa el poder decidir el momento de su muerte, con ello rompe el primer y el mayor sometimiento a la condición natural, la incertidumbre que genera el tener conciencia de la muerte. Sería así como Fausto se libera del miedo, del miedo a la muerte y ello le permite vivir intensamente el presente en tanto que el futuro lo puede construir como él quiera en tanto cuenta con los recursos que le brinda Mefistófeles y el tiempo que requiera para consumir lo inimaginable.

¹²¹ Ibídem. Negt. p. 46.

Es importante esclarecer que Fausto ya sabe que va a ganar el pacto desde el primer momento, la misma aparición de Mefistófeles confirma la existencia de Dios en tanto contraparte y entonces apela a su bondad. Sabe que bastará con su arrepentimiento para poder alcanzar el perdón porque prefiere tratar con el Dios del nuevo testamento. Así Goethe elige nuevamente desde un plano superior entre las posibilidades acordar con el Dios de la tradición judía o la cristiana.

En el análisis de Jas Reuter que hemos mencionado en la parte histórica, la autora inicia desde una tesis de Eduardo Nicol llamada el método de *La teoría fáustica* y consiste básicamente en sugerir que “*El hombre es el ser de la alternativa* lo cual conlleva a considerar al hombre como un ser limitado en todos sus aspectos, se encuentra no obstante (o precisamente por ello) con que a lo largo de su vida se le van presentando posibilidades de acción entre las cuales elegir. Estas posibilidades humanas constituyen en cada caso los términos de una alternativa vital igualmente constante. El hombre, que puede elegir uno de estos términos, se ve forzado además de hacerlo: goza de libertad para la acción, pero esta libertad es necesaria en la medida en que el hecho mismo de la elección es forzoso, o sea que forma parte de toda acción humana como elemento imprescindible. Es así como debe entenderse el paradójico concepto de “libertad necesaria”. El hombre, en cuanto ser limitado que puede y tiene que elegir entre múltiples posibilidades de vida, elige una sola –precisamente la que está viviendo–, y evidentemente deja de vivir todas las demás posibilidades; en una palabra, tiene que renunciar a las otras”¹²². Más allá del hecho de que Reuter sólo cita a Nicol para después hacer un recorrido histórico en el que se olvida de su objetivo, retomamos esta cita por lo curioso de la propuesta metódica de Nicol que si bien

¹²² Op. Cit. p. 11.

defiende el derecho a la libertad de elección, no hay forma de vincularlo al Fausto de Goethe, al menos desde nuestra perspectiva en la que el pacto que ofrece Mefistófeles a Fausto parte de la propuesta de poder realizar aquello que por elección de una opción pareciese negado. Es decir, la recuperación de la vitalidad jovial de Fausto es una nueva oportunidad de vivir lo que dejó perder por haber elegido el conocimiento que ofrecen los libros. Es una segunda oportunidad para adquirir experiencia que había desdeñado en su primera juventud. Con la firma del pacto Goethe expone una de sus principales tesis sobre la modernidad, Fausto protesta contra el presente que resulta mortalmente amenazador y garantiza la emancipación del hombre frente a sus limitaciones de orden natural, supera la muerte y da una nueva dimensión a la libertad. La libertad que llega con dejar de lado el miedo, inclusive si pensamos está tesis en términos de John Locke para quien el motivo de la acción no es el placer sino el miedo al dolor, al sufrimiento, a la muerte y al castigo más allá de ésta, Goethe libera a Fausto de ese miedo a la muerte y encuentra la treta por medio de la cual garantiza su ascenso al paraíso.

IV.7. La experiencia

Una de las bases de la propuesta de interpretación de Fausto es el concepto aristotélico de *pathos* entendido *como todo lo que se experimenta o se siente*, y como se ha comenzado a vislumbrar en el apartado sobre el pacto, lo que Fausto quiere es experimentar la vida. La sabiduría, el reconocimiento, la riqueza ya los tiene, los conoce, lo único que Mefistófeles le puede ofrecer es la posibilidad de volver a ser joven para hacer lo único que no hizo en la vida, vivir.

Una característica moderna del Fausto es el *pathos*, ello es lo que impulsa al individuo a actuar, la constante búsqueda e insatisfacción se debe al *pathos* y la necesidad de experimentarlo todo, lo moderno sería el ansia de vivir, el anhelo intenso de sentir la vida frente a la incertidumbre que genera el no saber cuando llegara la muerte. En el momento en que Fausto decide cuándo acabará la aventura, en el instante en que él mismo puede elegir el momento de la muerte la incertidumbre de los mortales culmina y puede dedicarse sólo a vivir en el experimentar, Fausto se libera de la única condición irrefutable y conoce la única verdad, que todos en algún momento vamos a morir, con la libertad de dejar de sentir la incertidumbre de cuándo sucederá, así se libera también del tiempo.

París considera que Fausto es llamado a *Asumir la plena experiencia de lo humano*. Fausto se propone “asumir en su propia vida con plenitud de conciencia y experiencia toda la múltiple y contradictoria riqueza de lo humano. Desarrollar su yo y, al mismo tiempo, dar cabida en él a la más variada alteridad. Un ego antes aplastado por el convencionalismo académico y el aislamiento, ahora aspira a dilatarse hasta comprender en sí todo lo humano. ¿Todo y sólo lo humano? Podríamos añadir que incluso lo inhumano que alienta, en la humanidad, más allá del uso convencional del término. El hastiado sabio y ahora entusiasta y joven aprendiz vital quiere experimentar la total de las posibilidades humanas, rompiendo las barreras de lo lícito y lo ilícito, del gozo y del dolor, del éxito y del fracaso”¹²³. Y la siguiente cita del Fausto lo confirma: “Escúchame, el gozo no es la cuestión. [...] Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en el futuro a ningún dolor, y en mi íntimo ser quiero experimentar todo lo que de la humanidad es patrimonio. Abarcar con mi espíritu así tanto lo más alto como lo más bajo, hacinar

¹²³ Op. Cit. París. p. 242.

en mi pecho sus bienes y sus males y dilatar así mi propio yo hasta el de la humanidad y, finalmente, como ella misma, estrellarme yo también (I Parte, acto único, escena IV, «Gabinete de estudio»).

Es aquí donde Fausto muda completamente de personalidad y tiene claridad y plena consciencia de su nueva vida en la que el *pathos* es la guía. Es en este momento que se logra vincular la idea del microcosmos con la del macrocosmos renacentista, con la sensación de Fausto de conocer a la humanidad a través de conocerse y experimentar todo lo humano Goethe encuentra la unidad, la integración. Para la antigüedad griega lo infinito es considerado lo imperfecto debido a que carece de límite pero “Fausto aspira a trascender los límites, mas no renunciando al yo sino dilatándolo –Esta idea la desarrolla basándose en la tesis de Meyer sobre Unamuno al considerar que en su obra hay un– “doble y dialéctico impulso de «serse» y «serlo todo», en la dialéctica de la autoafirmación y la apertura hacia lo otro, cuyo resultado es la expansión del yo”¹²⁴. Y París considera que este es el anhelo que guía a Fausto durante toda la primera parte, pues en la segunda lo sustituirá por el dominio de la naturaleza.

La idea es muy bella, sobre todo la figura literaria del *yo dilatado*, un yo que se constituye a través del tiempo y no con un solo patrón, sino que se va conformando de la experiencia y la capacidad de ser receptivo a lo que la vida va ofreciendo, pero nunca pasivamente ni esperando a un destino, sino en la plenitud integral de disfrutar el presente, sin la incertidumbre del futuro y mucho menos un apego al pasado.

Esta tesis de la experiencia la defenderá Goethe de distintas maneras, vale recordar la máxima del botánico normando Turpin de la cual se valió el poeta para

¹²⁴ *Ibidem*. París. p. 244.

desarrollar su tesis epistemológica: *Ver acontecer las cosas es el mejor modo de explicárselas*, y desde ella es que se acerca al estudio del arte y de la naturaleza. Vale entonces recordar que para Goethe el artista no sólo percibe con los sentidos no sólo es un ente que recibe y experimenta pasivamente, sino que su percibir es al mismo tiempo creador y lo afirma de la siguiente manera: “Decir que la idea reside en la realidad inmediata de las cosas y es perceptible, no es más que la expresión objetivadora de la productividad del artista cuyo ver es ya un configurar. Si sólo viera, en la significación ordinaria de la sensibilidad, no sería productivo sino receptivo”¹²⁵.

Georg Simmel define *Intelectualidad intuitiva* a la capacidad por medio de la cual el sujeto pensador capta su objeto sin mediación de los sentidos, es decir, *no en el fenómeno determinado por la peculiaridad subjetiva de los sentidos*. Por ende el artista es aquel que logra captar la realidad del ser y del ser-así porque su intelecto no está vinculado a una función sensible, su sensibilidad es una función intelectual de suerte que a diferencia del *filósofo que ve lo ideal porque lo sabe, el artista lo sabe porque lo ve*.

Esta es la base de la discusión que establece Goethe que parte de la figura con Alexander von Humboldt que basa sus observaciones en el *elemento*, este entendido como el motivo que ocupa a la ciencia físico-química y que trata de explicar el fenómeno por el fenómeno mismo y donde las leyes naturales sólo explican la forma en que se relacionan los fenómenos evidentes a la percepción. Mientras que la antítesis del elemento es una *idea*, que no es un fenómeno, que no es lo que se desarrolla lógicamente. Mismo aparato conceptual que permite a Goethe exponer su síntesis donde define *Figura* como la revelación directa de la

¹²⁵ Op. Cit. Simmel. p. 61.

idea. De ahí que Simmel considere que *para el racionalista la razón es un instinto, para Goethe su instinto es una razón*. Y esta concepción racional del conocimiento que excluye la experiencia deviene en que *Todas las tentativas para resolver los problemas de la naturaleza, son propiamente meros conflictos de la facultad de pensar con la intuición* y el punto en el que se encuentran ambas es en lo artístico.

La secuencia de las acciones en las aventuras de Goethe, por ejemplo la de la taberna se explican así con un sentido no otorgado a las acciones en sí mismas, sino en la trascendencia en la constitución de un yo futuro, el mismo Goethe reconoce hay cosas que hubiese preferido no haber hecho, sin embargo, de haber sido de otro modo se habría dejado de producir un bien indispensable, el poeta lo expresa de la siguiente manera: “Examinando con rigor mi marcha propia y ajena en la vida y en el arte, hallé a menudo que lo que con razón podría calificarse de falso anhelo, era para el individuo un rodeo totalmente indispensable en dirección a la meta. Todo retorno del error desarrolla poderosamente al hombre en particular y en conjunto”¹²⁶, otorgando así un peso invaluable a la experiencia. La experiencia de pertenecer a un mismo todo es el medio por el cual se logra la unidad de las distintas vertientes, las dualidades encuentran en la experiencia el punto de convergencia e integración.

Otorguemos orden a esta tesis fundamental para comprender el pensamiento de Goethe expuesta en el Fausto y que nos sugiere el sociólogo alemán Georg Simmel: Primero hay que comprender que *el mundo* para Goethe es siempre un plural y al igual que *lo vivo, el mundo* es la unidad de ese plural. Esta pluralidad incluye la idea y la acción que se imponen sobre todo lo singular. Así, toda parte

¹²⁶ Ibídem. Simmel. P. 68.

singular e individual está determinada por el todo y dice Simmel *la vida de cada parte no es sino la vida del todo que en ella se consume*.

La *unidad orgánica del mundo* es una “sensación o imagen de la existencia, que sólo en el organismo logra su formulabilidad, tal vez sólo su símbolo. El incesante devenir, el constante configurar y transfigurar, que sólo la vida es capaz de hacer visible en sí, es la única mediación entre los polos a que, como principios del mundo, se atiende por igual Goethe: la unidad del ser y la consistencia y valor de lo individual. Pues sólo siendo un devenir puede lo uno ser diverso”¹²⁷.

Goethe a diferencia de Spinoza logra la unicidad que va de lo plural a lo singular por medio del *devenir perseverante*, del *desarrollo*, del concebir el proceso de *vida como transformación constante*. Así la *metamorfosis* es deja de ser un concepto exclusivo de la transformación física de un organismo, y se eleva a un concepto de vida, a un sinónimo de vida; “sinónimo que significa la formación última de lo uno en lo plural, es decir, en la libertad de la configuración más diversa, más individualizadora”¹²⁸. De tal forma que las particularidades de la individuación son posibles en tanto cada ser tiene la capacidad de apropiarse, relacionarse, asirse al todo. Para Goethe *Todo lo a su manera perfecto tiene que ir más allá de su manera*. “De esta suerte, la perfecta unidad interna de un fragmento del mundo es la razón de conocimiento o la condición o consecuencia de que exista también unidad entre ese fragmento y lo que está más allá de él”¹²⁹.

Esta tesis es fundamental para entender que la acción no se reduce sólo o específicamente con la idea del progreso, sino con la de metamorfosis y deriva en la

¹²⁷ *Ibidem*. Simmel. p. 74.

¹²⁸ *Ibidem*. Simmel. p. 75.

¹²⁹ *Ibidem*. Simmel. p. 78.

de la vida en sí misma. Para Goethe no se trata de progresar, sino de vivir y vivir es la expresión u experiencia del ser que deviene de esa unidad con el todo. También ayuda a explicar que entre los dilemas de la filosofía se encuentra el de la representación de lo macro sucedido igual que en lo micro, es decir, el cosmos es igual en lo macro como a lo micro. Por supuesto también ayudan a conformar el concepto de individuo como particularidades o unidades independientes que conforman un todo, singularidades asidas al todo.

Estos elementos de unidad y metamorfosis ayudan a comprender que Goethe dista mucho de la interpretación que se ha hecho del Fausto como su principal tesis sobre el carácter de eterna insatisfacción, de ese deseo que impulsa y fortalece al discurso del progreso tan común en el siglo XIX; por el contrario el poeta propone la dignidad de cualquier vida vivida siempre que integre su conciencia de ser vivida así y no de otra forma, siempre como resultado de una elección y no de una secuencia de sucesos que envuelvan al sujeto en una ola que termina por devorar su libre de elección. Una cita que retoma Simmel de Goethe fundamental para argumentar a favor de esta interpretación es la afirmación del propio Goethe “Nada experimenta y goza el hombre sin convertirse al propio tiempo en productivo. Ésta es la propiedad más intrínseca de la naturaleza humana. Más aún, puede decirse sin exageración que es la naturaleza humana misma”¹³⁰. Según esta cita, la experiencia es productiva. Pero ¿producir refiere precisamente a progreso o al sentido económico? Me parece que no, me parece que tiene que ver más con un ser constituido por experiencias de vida que no tienen como referente el éxito. Parte de ello está fundamentado en el principio de que para que las cosas puedan ser verdaderas necesariamente tienen que ser bellas.

¹³⁰ *Ibidem*. Simmel. p. 91.

Ahora bien, para entender la capacidad de transformación en sí misma como fin de la perfección y sin que haya un interés en el progreso (entendido como estar mejor o ser mejor) sino sólo en la capacidad de mutación en sí, hay tres conceptos claves en el pensamiento de Goethe: continuidad, polaridad y equilibrio.

La continuidad es definida en el sentido de la seriación de las figuras, es la capacidad de labilidad de una figura. “Esa seriación y sucesión de lo próximo sobre la base de lo próximo tendríamos que aprenderla de la matemática, en la cual todo salto se revela en la aserción. En este caso, pues, la continuidad se convierte en un medio de conocimiento: cuando no se obtiene ni cabe obtenerla, no se aprehende la realidad. La imagen del mundo así lograda –o acaso presupuesta– se caracteriza por su antagonismo con respecto a toda *sistemática*”¹³¹. Efectivamente, no se puede realizar una seriación sin la base de asumir expresiones que dan por ciertas las cosas tal cual sucede en la matemática, donde que cada uno de los supuestos o resultados de ecuaciones entre esos supuestos se asumen ciertos y ello permite continuar avanzando y es así como se construye el conocimiento y con ello una imagen específica de la realidad que se opone o conjuga con otras. En el caso de la de Goethe se enfrenta a la concepción sistemática de la naturaleza porque para él: “La naturaleza no tiene sistema, tiene vida, es vida y sucesión que arranca de un centro desconocido, hacia un límite que no es posible conocer. De ahí que el estudio de la naturaleza sea infinito, lo mismo si se procede dividiendo hasta lo más singular que si en conjunto se sigue la huella en amplitud y elevación”¹³².

Por Labilidad se entiende la capacidad de ser lábil, que en química es la capacidad de un compuesto de transformarse en otro más estable. Esta palabra lábil

¹³¹ *Ibidem*. Simmel. p. 80-81.

¹³² *Ibidem*. Simmel. p. 81.

otorga justamente la posibilidad de escapar a la idea del progreso debido a que la transformación no es para estar mejor sino sólo más estable. Goethe se distancia de la definición común de lábil que también significa que una persona es poco estable, poco firme en sus resoluciones y por supuesto, dista mucho de la interpretación de continuidad en el sentido móvil en constante fluir porque ello implicaría que la figura se mueve a través del tiempo sin precisamente alterar sus contenidos, sin transformarse o sin pasar por metamorfosis alguna.

Para Goethe la *experiencia* es la posibilidad de concretar la *unidad* por medio de la *continuidad*. Las figuras, fenómenos y belleza se integran en el espíritu como un engranaje en que se define la verdad por encima de la realidad. De tal forma que los contenidos de cada uno de esos fenómenos o de fases del mundo van remitiendo uno a otro constantemente. Esto es lo que define como *polaridad*. Goethe usa recurrentemente una metáfora para explicarse, la aspiración y expiración, a lo cual agregó que estas dos partes forman la respiración, una no niega a la otra, son complementarias y forman parte de un mismo proceso integral. Todas las cosas viven en una polaridad, en un dualismo consigo mismas y con las demás, es esa misma polaridad la que permite que suceda la metamorfosis y a cada transformación que sucede en ellas se encuentra con otras que la reintegran en las dualidades, todo reclama su antítesis y ese reclamo es la vida misma. Así la polaridad *es el fenómeno de lo dual, y aún plural, en una decidida unidad*. El fenómeno que mejor representa esta concepción es el magnetismo.

Esta forma de concebir el mundo es lo que permite comprender las discusiones internas de sus personajes, en específico y para nuestro interés, en el Fausto. Hay una primera dualidad que se da en el propio Fausto, en ese inicial monólogo, la cual podríamos definir como dualidad interna y otro nivel de

dualidades, por llamar externa, dadas en la relación entre personajes, como la dualidad Fausto-Mefistófeles, Margarita-Marta. La misma primera y segunda parte de la obra. Así el primer Fausto encuentra su antítesis, su dualidad con Mefistófeles y para la segunda parte la encontrará dentro de sí mismo. En otras obras de Goethe las dualidades externas se dan entre Werther-Albert, Egmont-Orania, Tasso-Antonio.

El Goethe que Simmel propone y al cual no afiliamos, asume que existe una polaridad en el individuo mismo, al interior de cada uno de nosotros existe una luz que no puede existir sin las tinieblas, un bien y un mal, grandezas y miserias entre otro sin fin de tesis y antítesis de las cuales depende la naturaleza humana. Ahora bien, estas dualidades necesitan encontrar un *equilibrio*, mismo que se da cuando esa fuerza vital de la vida logra distribuirse entre las propiedades y las actividades.

Este equilibrio es intrínseco a la vida y en cada fenómeno o ser tiene sus particularidades, de tal forma que no es medible, pues todo aquello que pudiésemos considerar defecto de una especie termina conformando parte de su propio equilibrio para él mismo. Para el caso de la ética, sugiere que el hombre siempre se encuentra en medio de dos posibilidades, donde lo adecuado será actuar en el justo medio, la justeza está en el punto medio entre un polo y otro y dice: *Mécete en equilibrio entre la frialdad y la exaltación*, en otro verso *El grave secreto de nuestra dolencia se halla entre la precipitación y la demora*.

IV.8. Margarita

Margarita encarna la posibilidad de purificar el corazón de Fausto; conducirlo hacia el disfrute de las emociones, por ende es el principal motivo del anhelo de

experiencia; el eterno femenino; y al final de la obra, en la intercesora. Por lo tanto la inmanencia de Margarita en la obra requiere que maticemos su representación.

Inicio este apartado retomando la tesis del francés Pierre Chartier porque, hablando de las aportaciones de Goethe al mito del Fausto, señala lo siguiente: “[La primera] es el personaje de Margarita, una joven pobre, pura y cariñosa, virgen y madre al mismo tiempo (está criando a su hermano menor), símbolo del pueblo alemán y de las cualidades domésticas, sensata aunque espontánea, confiada y, por este motivo, seducida y abandonada por un viajero de paso, un erudito al que admira sin comprender ni aprobar en todo, ni mucho menos... la Margarita de Goethe, encarnación de la feminidad, guardiana del hogar y de las virtudes ancestrales, en su simplicidad, comienza ese acercamiento, que la Alemania actual aún necesita de verdad, entre las fuerzas vivas del pueblo y las élites académicas, puesto que ese gran país, desde un punto de vista histórico, no ha podido cimentarse sobre un movimiento político democrático, como lo ha hecho Francia, por ejemplo... ella es quien goza del privilegio de la inteligencia del corazón y de la fuerza intacta de la fidelidad”¹³³. Cita en la cual se pueden leer dos perspectivas del mismo personaje, la primera que simboliza una figura humana propia de la confrontación entre los sentimientos “naturales” y los valores tradicionales que sostienen la figura femenina bajo los auspicios de la prudencia y obediencia. Margarita opta por la fuerza de los sentimientos e impulsos del corazón. Ella expresa tan vigorosamente el poder de los sentimientos que Mefistófeles declara sentirse impotente frente a esa explosión de emociones. La razón que domina a *Fausto* durante toda su vida, se ve atrapada en una telaraña confeccionada con hilos de seducción, pasión, emociones, locura, entrega, fe y admiración.

¹³³ Op. Cit. CHARTIER. p. 198-199.

A raíz de lo dicho, es representativa la escena de cortejo en el Jardín de Marta, pues Margarita al recibir los regalos de Fausto, sugeridos por Mefistófeles, intuye el “mal”. La argumentación de Margarita se fundamenta exclusivamente en el campo de las emociones, de las sensaciones y no desarrolla hipótesis bajo una fundamentación razonada, su intuición resulta mejor guía que la razón. En contraposición, Fausto reconoce el “mal” en Mefistófeles a través de la interpretación de símbolos y asociaciones con el diablo, como la irregular forma de caminar.

En este sentido, la perspectiva desde la cual sugerimos se vea a Margarita dista mucho de la segunda perspectiva de Chartier y que Solares comparte al escribir que “La relación de Fausto con Margarita es la prototípica relación desventajosa entre un ‘hombre de mundo’ y una ‘inocente flor’”¹³⁴. Me opongo contundentemente, pues Fausto está buscando vivir la experiencia del amor y Margarita es quien hace nacer ese sentimiento en él; considerar que es un viejo aprovechado es excluir toda la tesis sobre el amor romántico que encarna esa relación, la posibilidad de la salvación por medio de las emociones e incluso en la visión menos romántica representaría excluir toda la idea del ansia de sabiduría que tiene Fausto.

Coincido con lo que Solares plantea cinco líneas después de la cita anterior, en la cual regresa al tema de la mujer en la obra y señala que “Goethe, por el contrario, ha ido entrelazando su historia con el tema emocional y psicológico fundamental de la historia occidental, con la mujer como representación simbólica de la entrega, la receptividad, el alimento, la paz y la compasión, es decir, con

¹³⁴ SOLARES, Blanca. (2003). “Fausto o la desnaturalización del mal”. En Solares, Blanca y Flores Farfán, Leticia. (Coordinadoras). *Mitogramas*. Ed. Los Reyes. México. p. 110.

valores opuestos a la racionalidad patriarcal de dominio”¹³⁵. Y pone atención en el final de la obra cuando Margarita es quien intercede en el cielo a favor de Fausto y considera que “Margarita simboliza aquí el amor redentor por Fausto”¹³⁶. En definitiva, es esta idea de mujer la que otorga las fuerzas que necesita su amado para consumir su misión moral, su compromiso con la sociedad y con la política, por medio de acciones que no emanan de la racionalidad. Fausto enaltece esa mujer que opta por la muerte, en lugar de abdicar de sus creencias.

Bajo este espectro, no podemos dejar de resaltar la escena en la prisión, en que Fausto trata de rescatar a su amada que se encuentra dilapidada en las alucinaciones derivadas de la culpa y de la tajante sensación de exclusión social, experimentadas después de la muerte de su madre, hermano e hijo.

Margarita sólo desea ser liberada espiritualmente, de forma que el tiempo en el que el amor guiaba sus acciones se queda en el pasado. Su gran prisión no está en las paredes detrás de los barrotes entre las que se encuentra físicamente, sino en la inmensa culpa que la acoge. La decisión por la muerte está asociada al fin de la angustia que no le permite vivir. Con la consumación de la muerte física, con el pago de la penitencia venida de la conciencia del error, Margarita es perdonada y llega al paraíso.

Aquí nos interesa rescatar lo trascendente del destino de Margarita, pues al no ajustarse a las concepciones morales tradicionales¹³⁷, no se edifica un futuro punitivo. El personaje de Margarita simboliza el conocido mito que identifica la

¹³⁵ *Ibidem*. p. 115.

¹³⁶ *Ibidem*. p. 116.

¹³⁷ No desarrollaremos los diversos matices que abarcan el término “concepciones morales tradicionales”. Sin profundizar y apelando a la generalidad, nuestro abordaje se limita a una asociación con valores vinculados a la iglesia católica.

mujer como el género que pauta sus acciones por los sentimientos, al contrario de la concepción masculina que contempla la racionalidad. En Fausto posicionarse en el mundo por medio de la emoción es digno. De hecho, es el amor el que salva a Fausto, el amor que Margarita le tiene es lo que redime, lo que lo purifica.

El español Urbano González considera que “Margarita es un tipo cuya creación, propia de la juventud y del sentimiento, hija del amor humano, recuerda mucho la Magdalena cristiana, perdonada, porque si pecó mucho, también amó mucho. Nueva Magdalena, redimida por la magia del arte, con su ingenua candidez, cual primera y más delicada personificación de lo inconsciente, con la carga de sus inmensos dolores, abandonada de su amante, causa ocasional de su orfandad y de la muerte prematura de su hijo (alusión, según algunos, al Romanticismo¹³⁸), lleva Margarita el Jordán que ha de lavar sus culpas. Concisamente formula la confesión de todas ellas e indica, pecadora arrepentida, que merece la absolución, cuando, con prístina y paradisiaca inocencia, exclama «¡era tan bueno y tan amable todo lo que me ha seducido!»¹³⁹.

Carlos París aporta un elemento más que en realidad discute con Marshall Berman, el de las relaciones amorosas y la concepción de la familia a inicios a inicios del siglo XIX. Su principal argumento sostiene que a finales del siglo XVIII los jóvenes estaban practicando formas de relación que se oponían radicalmente al concepto tradicional de familia, inclusive el fenómeno migratorio a los espacios

¹³⁸ Agregando un pequeño paréntesis debido a que está fuera del tema que en esta ocasión me lleva a esta lectura, pero interesante es la asociación que hace González, aunque, sólo lo menciona pero no lo desarrolla, sobre la representación de lo romántico simbolizado por medio de la relación de Fausto con Margarita y lo clásico con la unión de Fausto con Helena en la segunda parte. El otro simbolismo que no se desarrollará en este trabajo es el de Eufurión (hijo de Fausto con Helena) asociado a Byron y la poesía moderna.

¹³⁹ GONZÁLEZ Serrano, Urbano. (1892). *Goethe. Ensayos críticos*. [1878]. Ed. Económica de Luís Carrión. España. p. 337.

urbanos liberales obligaban a repensar el núcleo familiar, estableciendo así el núcleo familiar móvil propio del mundo industrial y que da nueva forma al “patriarcalismo burgués”. Este argumento es asociado con la tesis de Hauser y de Van Tieghem en la cual sostienen que el romanticismo es una propuesta que se enfrenta a los patrones establecidos y donde la bandera del amor representa la reestructuración total de la sociedad al romper con las relaciones por conveniencia o matrimonios pactados que se practicaban hasta ese entonces.

Dülmen agrega al respecto que para los grupos urbanos de la Europa central con educación y definidos con base en la artesanía, desde la Reforma no toleraban el sexo antes del casamiento, motivo por el cual se distinguían explícitamente de la nobleza “sin moral” y del pueblo simples “frívolos”.

El tema de la sexualidad está directamente vinculado a la historia de Fausto y Margarita y comprender su sentido es fundamental, para profundizar en este objetivo que ayuda a trascender la lectura romántica y de clase, Klaus Eggensperger subraya la importancia de los versos que van del 3690 al 3697, los cuales integran *la canción moralizante* que interpreta Mefistófeles: Tened mucho cuidado,/ Una vez consumado/ ¡adiós!, Os habrá echado./ ¡Pobres presas de un pillo!/ Evitad tanto duelo,/ No mordáis el anzuelo/ que os echa el ladronzuelo/ Si no os da antes anillo. Y explica: “El ladrón, –Fausto que acaba de robar la virginidad de Margarita– aquí en un estatus formulado para la regulación de la sexualidad antes del casamiento, que fue válido por cerca de 400 años y sólo recientemente perdió su significado de “canción moral”. Todavía así, la dupla moral dominaba: era comprensible que el hombre joven debiese desfogar sus apetitos sexuales de alguna forma; las mujeres, al contrario, eran clasificadas en el esquema de “santas o “putas”. El principal modelo de la familia burguesa pertenecía la valorización moral y la desvalorización

sexual, o sea, la desexualización de la mujer. Por otro lado, había una gran cantidad de mujeres que no podían llevar una vida decente, por ejemplo, no se podían casar por ser totalmente destituidas de pose”¹⁴⁰. A partir de esta concepción es que Eggensperger sugiere leer la dualidad en el nombre del personaje femenino más importante de la primera parte, Margarete/Gretchen. Así se representan los dos lados de la polaridad moral con respecto a la mujer, donde Gretchen hace de puta y la Santa es Margarete. De hecho Valentín, el hermano de Margarita, a partir del verso 3736 declama: Empezaste con uno en secreto/ Y pronto otros muchos le seguirán,/ Y una vez que haya sido de una docena/ Serás ya sin más de toda la ciudad. Con esta fuerza dentro del monólogo de su agonía, acusa a su hermana públicamente de prostitución y con ello declara el motivo de su enfrentamiento con Fausto, pues trata de defender la “honra de la familia”, sin duda un asunto de vida o muerte en un contexto donde “Sabemos que en Europa hasta el siglo XVIII dominaba la estructura europea antigua de la señoría, en la cual el padre es responsable de sus propiedades, entre las cuales sobre sale, a saber, la casa y bienes, mujer, hijos y empleados. Las representaciones burguesas de propiedad y familia prosiguen esta estructura. Peter von Matt apunta: En el organismo moral-económico de la “casa”, el poder adquisitivo del padre, la virginidad de la hija y la felicidad de la esposa son categorías complementarias y ligadas unas a las otras. Ellas constituyen, juntas, el concepto de honra burguesa”¹⁴¹. Bajo estos principios, es que a falta del padre, Valentín asume el rol de defensor de los bienes del apellido.

¹⁴⁰ EGGENSPERGER, Klaus. (2010). “Gretchen y Gabriela”, en GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). *Fausto e a América Latina*. Sao Paulo: Ed. Humanitas. p. 363.

¹⁴¹ *Ibíd.* p. 364.

Retomando el análisis de Gretchen, el amor de la protagonista no surge espontáneamente, sino que atiende a una serie de insistencias de Fausto, cabe recordar los caros presentes, lo cual, considerando la época, era una promesa de matrimonio todavía no verbalizada, a lo cual ella asiente como amante apasionada.

Por otra parte, en Fausto se encuentra lo meramente sexual visto como satánico y es denunciada abiertamente por medio de la Noche de Valpurgis, en las nuevas versiones del Fausto aparecen textos en los cuales Goethe consideraba *Sexo y oro mezclado con horror*. Klaus considera que los comentaristas del Fausto explican que el Valpurgis es el *peligro de la sexualidad que se torna autónoma*. Un Valpurgis es la libidinosidad desenfrenada, avidez animalesca que debe ser humanizada y por tanto controlada y sublimada.

En el Blocksberg, Margarita conjuga dos dimensiones de Eros, por un lado la humana noble y del otro la materialista vulgar. “El amor carnal posee, así, legitimación cuando es penetrado por el amor espiritual por un único objeto de amor”¹⁴². Después de consumir el encuentro sexual, Fausto se siente arrepentido, su conciencia lo conduce al conflicto más fuerte con Mefistófeles en toda la obra. *Así, el drama del hombre moderno se muestra, también, como drama de la sexualidad.*

Importante el papel de la vecina de Margarita, Martha le aconseja estar atenta de la posibilidad de ascender social y económicamente. Este conflicto se da en la escena de la catedral, donde el coro representa el poder ideológico de la religión católica, desde el punto de vista psicoanalítico la instancia Superego del individuo y el Superego de la cultura se funden. Klaus retoma una cita de Lukács

¹⁴² *Ibídem.* p. 369.

que dice “todos los prejuicios y debilidades de una mujer burguesa de la clase media baja, tanto las mentales como las morales, están representadas en ella”.

Con estos argumentos Eggensperger sugiere que la primer parte de Fausto, en que se discute ampliamente la sexualidad y el amor, puede ser leído como un texto clave en el inicio de esta época. En el conflicto entre ley y deseo, la heroína sale mal librada; ella sufre un drama de pecado, culpa, sumisión y redención.

De acuerdo con lo expuesto, Goethe se une a la propuesta de contrarrestar el dominio de la razón y se acerca al público ávido de narraciones que dejen a un lado las abstracciones y figuras retóricas que los aristócratas habían practicado hasta antes del romanticismo sin que por ello se pierda lo eminente del pensamiento. El primer *Fausto* sugiere un cambio estructural en la concepción del amor. Así nuestra lectura nos permite inferir que la forma en que se asocia comúnmente el amor con el romanticismo es la expresión de una propuesta rebelde integrada en lo social a 178 años de historia construida desde aquel año de 1832 en que apareció publicada la versión completa de *Fausto*.

IV.9. Amor

Forma parte del sentido común la asociación entre el amor y el romanticismo, sin que se repare en el significado de esta vinculación. Por considerar la riqueza interpretativa de esta pareja indisociable, abordaré el significado del amor en el contexto del Romanticismo y las vicisitudes de la perspectiva amorosa plasmada en la primera parte de la obra *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe que aunque no es un autor romántico, en este tema va a generar influencias tremendas entre los poetas que obstinadamente refieren a la concepción de Goethe como perteneciente

al romanticismo aunque no lo sea de suyo. Por tanto, para el caso de este tema, vale hacer el recorrido de ambos conceptos como si fuesen de la mano.

Siendo así, el romanticismo como movimiento cultural rebelde fomentaba la estimulación de la expresión de las *emociones libres y espontáneas* en un contexto protagonizado por un discurso de exaltación de la razón. Subyace una coyuntura social, política y cultural marcada por los valores ilustrados avivados por la Revolución Industrial. En el período que comprende finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, los escritores románticos adoptan una postura disímil. Goethe no está involucrado en la propuesta romántica, con todo ese periodo donde escribe el joven Werther se encuentra dentro del *Sturm und Drang*, que es mayoritariamente reconocido por la crítica como un movimiento del prerromanticismo alemán y aunque su primer *Fausto* (1808) es un bastión acerca de la dialéctica razón-emoción, el personaje maneja con fluidez los corolarios racionales aunque carece de las experiencias derivadas de las pasiones.

Fausto imbuido en adentrar las idiosincrasias del desconocido “universo emocional”, se deja seducir por las promesas placenteras de Mefistófeles, el ente que simboliza la magia, los excesos, el que domina la burla e ignora la sabiduría teórica y el puente para adentrar el “mundo mágico”, desasido de la razón, es el amor. Amar se comienza a definir como opuesto a las concepciones que asocian el amor con un impulso sexual o a un capricho del cuerpo. Goethe se inscribe en la tradición de la literatura alemana que concibe el amor como un principio divino, bajo la argumentación que “dos seres a los que los hombres separan tienen derecho a unirse ante Dios; dos seres a quienes los hombres han unido sin amor tienen derecho a considerar tal unión como nula”¹⁴³. Vemos la disolución de la noción del

¹⁴³ *Ibidem.* p. 216

amor coligado a un pacto político. Para los románticos el amor no puede ser regulado por las leyes y la peor de las condenas es un matrimonio sin amor.

El profundo amor por Margarita enuncia la perspectiva pronunciada por el romanticismo. Margarita es una mujer desvinculada de las inquietudes teóricas y filosóficas de Fausto, lo que no imposibilita la vivencia de la experiencia amorosa¹⁴⁴.

Para los románticos, el amor es una virtud, una manera de posicionarse en el mundo, es la obra divina que propicia el acercamiento de los seres humanos con las deidades. De ese modo un sentimiento de tal magnitud, que ennoblece y purifica a los seres humanos, no puede ser detenido por barreras de orden económico o cultural.

El rol que ocupa el tema del amor en la leyenda fáustica es fundamental, desde la antigua tradición hasta la primera parte de la versión goethiana el amor es uno de los principales motivos que incitan o que convencen a Fausto de que la experiencia es un buen precio para el alma. De hecho no es de extrañar que las interpretaciones de origen latino, es decir, las italianas, españolas, portuguesas, francesas, brasileñas y mexicanas que se revisaron para este trabajo, siempre asocian en principio al amor como motivo del pacto y posteriormente al conocimiento, nunca la experiencia. De hecho las versiones españolas del mito fáustico, como las de Calderón de la Barca, Mira de Amescua y Moreto tienen como motor de la historia al amor.

¹⁴⁴ Para la segunda parte del *Fausto* el amor se convierte en uno de los múltiples caminos que aparecen en la búsqueda constante de sí mismo, una experiencia clave para la conformación del romanticismo como movimiento.

IV.10. Mefistófeles

Son bien conocidas las distintas formas de nombrar al representante del mal, Diablo, Satanás, Belcebú, Belial, Lucifer entre otros, importante aclarar que Mefistófeles no se encuentra en la lista debido a que no es el mal en sí, sino sólo un servidor de Satán, es decir, es un demonio menor que se encarga de recaudar almas para aquel a quien sirve y no ocupa lugar alguno en el libro del cual deriva tal concepción del mal. queda claro que debido al objetivo de esta investigación, no es preciso recorrer el rol del mal en la biblia, sino mejor aprovechar el espacio para dedicarse concretamente a este personaje. Cuanto y más si se considera que esa figura no se construye de un día para otro, sino que se hace con el transcurso de mucho tiempo y con adecuaciones culturales y geográficas, por ejemplo, es bien sabido que para las culturas mesoamericanas el fuego representaba la vida, pues es de ahí de donde emerge el sol y con ello la vida, mientras que el infierno cristiano europeo era representado con el fuego, por tanto cuando se les hablaba a los indígenas de un castigo perpetuo enviándolos al fuego eterno, pues ellos lo veían bien, porque estaban en lo que ellos consideraban el paraíso y hubo que hacer adecuaciones para poder encontrar la norma que castigase para la eternidad.

Lo que es válido es la función del Diablo como némesis, tanto para cristianos como para protestantes, pues Lutero se vale de él para achacarle todas las tentaciones a las cuales se enfrentaba. Y justo en enfrentarse a esas tentaciones es que fortalecía su fe, de tal forma que el mito del Fausto se desarrolla en un contexto en el cual el Cristianismo se había encargado de polarizar el mundo del bien y el del mal, el de lo humano y el de lo sobrenatural y con ello se fortaleció al Demonio de manera incomparable y sin precedentes.

Ya antes san Agustín hablo de la ciudad de Dios y la ciudad del Diablo, pero cuando en el siglo XIII los dominicos abanderados por Tomás de Aquino realizaron la interpretación de Agustín y enfatizaron la guerra eterna de Dios contra el Diablo; la magia y la brujería comenzaron a ser asociadas con Satanás y para 1229 el Papa Gregorio IX crea la Inquisición. Heinrich Krämer y Jacob Sprenger pertenecientes a la misma orden religiosa dominica, afirmaron que la brujería se había expandido por toda Alemania y en 1484 el Papa Inocencio VIII se propone erradicar la herejía y comienza la caza de brujas. Dos años más tarde Krämer y Sprenger publicaron el famoso *Martillo contra las brujas* que describía como apresarlas, reconocerlas condenarlas y quemarlas, ese libro llegó hasta 1520 con 14 ediciones.

Como se había comentado antes, Lutero menciona dos veces a Fausto en sus *Charlas de sobremesa*, Johannes Gast en 1548 también y posteriormente, en 1563 Johannes Manlius, asistente del sucesor de Lutero, Melanchton; habla de cómo Fausto predijo su muerte. Ahora bien, es a esta ala luterana a la cual se debe la trascendencia de Fausto, pues a diferencia de los humanistas que no creían en los poderes del nigromante y lo calificaban de charlatán, estos creían en sus poderes pero se los atribuían al demonio y a criterio de Ian Watt son estos los que inventaron el pacto con el diablo y la terrible muerte basados en las descripciones de Gast y Manlius.

Pero Mefistófeles dista mucho de la imagen del Diablo de la Edad Media cristiano, no tiene nada que ver con él. Más bien Mefistófeles es el compañero de viaje de Fausto, es la ironía ligera, el fútil escepticismo de la enciclopedia, hace de némesis, posibilita la dualidad, es el referente reflexivo del diálogo interior de Fausto. Encarna lo negativo y escéptico, es un personaje que todos llevamos dentro. Mefistófeles representa la parte de Fausto que se desdobla, lo inconmensurable de

su ser. Representa el elemento de la imperfección unido al destino humano, la oposición entre los deseos infinitos y las satisfacciones limitadas.

González Serrano sugiere pensar a Mefistófeles sin Fausto y resulta una “negación en el vacío, la negación sin nada positivo que negar, la negación devorándose a sí misma, algo que, por lo absurdo y contradictorio carece de palabra que lo designe” (González 321-322) y continua con el ejercicio pero ahora a la inversa: “Por el contrario, supongamos Fausto sin Mefistófeles, obtendremos un idealismo huero, una aspiración indefinida, caótica, una contemplación insondable y estéril, algo semejante a sima elevadísima, sin escala para ascender a ella” (González 322). Mefistófeles sería actualmente como un ignorante frente a la computadora con acceso a internet, tiene a la mano un universo de información pero no sabe que buscar, por lo tanto seguramente terminará viendo lo mismo que podría ver en la televisión.

¿Cómo es posible creer que el Diablo tenga la misma fuerza a finales del siglo de las luces que cuando la Edad Media? De ahí que se comprenda el porqué Goethe tome a un diablo menor, no al gran Belcebú, sino a uno de los sirvientes de este para enfrentar las tretas de Fausto. Sin lugar a dudas es uno de los símbolos que acompañan los nuevos tiempos del poeta alemán.

Para González, Mefistófeles “es la encarnación de un concepto metafísico, la nada, cuyo relieve se encuentra sólo en el contraste y en la relación, o en el lenguaje técnico y en términos escolásticos «la nada no es negación del ser virtual, sino del ser actual”, siempre imperfecto, comparado con el primero, y acercándose a él gradualmente. De suerte que Mefistófeles, la nada, que se separa para volver al todo, es el *stimulus* para excitar la actividad, es el agente universal del progreso humano. Este Mefistófeles es un diablo, en que creen las gentes de todos los

tiempos, es el diablo que somos y llevamos dentro de nosotros mismos” (González 324). González afirma que Mefistófeles es la personificación exacta del moderno pesimismo.

Mefistófeles es la paradoja y queda claro desde su propia autodefinition en la obra *principio que, queriendo negarlo todo, todo lo afirma*. Con ello se expresa también el aforismo de que los extremos se tocan. Es *el espíritu que siempre niega, que siempre desea el mal, que siempre hace el bien* estos versos son importantes porque permiten explicar que el final ya está anunciado desde el inicio, por tanto, también es una representación de ese aforismo. El final está claro desde el inicio, de ahí que lo trascendente sea todo el contenido del texto, pues ello es un reflejo técnico de la valoración del día a día, de suceso por suceso y no por el principio o el final.

Goethe aporta las particularidades del Mefistófeles como vasallo un poco impertinente aunque fiel, que reina en sus dominios, pero que se somete a quien es superior a él. Chartier agrega que con Goethe el Diablo “toma esa imagen estereotipada del Diablo con casaca roja, pluma en el sombrero, barba puntiaguda, burlón, escéptico aunque sensible a las penas de los humanos... Es el desafío dialéctico de una aventura del saber tan espiritual como sensual, la nuestra, que siempre nos empuja hacia adelante, como a nuestro pesar. –Continua– Nunca hay que decir al instante que se va: ¡detente, eres tan hermoso! La única consigna: ¡adelante, más allá de los sepulcros! La paradoja de la modernidad que inaugura Fausto, angustiada y exaltante al mismo tiempo, radica en el hecho de que el deseo siempre resulta más fuerte que el placer y que, a pesar de esto, la sensualidad,

saboreada de un modo ardiente, debe ceder el paso al ardor del devenir. Aceleración y huida hacia adelante”¹⁴⁵.

Por esclarecer la pasada cita, resulta mejor diferenciar entre el Mefistófeles del primer y del segundo Fausto, donde el primero continua con las características atribuidas por la tradición fáustica, que son burlón, maligno, cínico, seductor. Y las que obtiene del segundo *Fausto*, donde da un giro y se convierte en compañero de viaje. La relación, que en el primero es la que existe entre tentador y tentado, para la segunda parte se convierte en un diálogo de Fausto consigo mismo, Mefistófeles sólo es un referente de sí mismo, una voz literaria que desdobra el yo y evita extensos monólogos introspectivos. Ese segundo Mefistófeles expresa el carácter nihilista de Fausto y la exposición de la tesis de Goethe sobre el tema, plantea en una crítica de los valores existentes, de ahí que retome la leyenda, para comenzar a crear nuevos valores. El viaje de Fausto es un viaje al interior de sí mismo, a la valoración del conocimiento intelectual que ha acumulado para tratar de crear una nueva imagen de él mismo que le permita abrirse a la experiencia de vivir, de dar sentido a su existencia.

IV.11. El perdón

Es bien conocido el final de Fausto, el momento en que la belleza es tal que decide pedirle al instante que se detenga, el soplo en el cual logra alcanzar la integración con el cosmos y la experiencia llega a tal nivel de belleza que ya no se puede desear nada más; para entonces es el final del trágico quinto acto y es momento de saldar la deuda con su némesis Mefistófeles tan desdibujado durante la segunda parte.

¹⁴⁵ Op. Cit. Chartier. p. 202.

Pero cuando ese demonio menor se dispone a recibir su premio y llevar el alma deseada ante su amo, el destino final de Fausto cambia repentinamente y Dios decide perdonarlo, ¿a razón de qué? Para algunos es el amor de Margarita el que logra redimir los pecados cometidos en esa segunda oportunidad de vida del aventurero, así el amor redime, purifica el deseo mundano de la experiencia. Con ello, se asume la primera de las características de la salvación, los sentimientos; las emociones que dan sentido a la experiencia y con ello a la vida.

Pero la misma anécdota se interpreta también como la intercesión de la fémica por su amado.

Una tercera interpretación es que no es necesaria ninguna de las anteriores, pues el astuto Fausto ha logrado burlar al demonio desde el inicio, desde los mismos términos en los que estableció el contrato en aquella primera escena, y es que él sabe que su propia búsqueda es el motor que incentiva al movimiento y mientras el hombre destine su existencia a ser mejor no puede ser culpable y por ende no hay pena. Goethe afirma: *Todo en la naturaleza se reduce al movimiento*, por ende, condenarlo significa negar la existencia del propio Dios y su creación en tanto que implicaría la promoción del quietismo, de la contemplación en espera de que Dios disponga de la vida del sujeto para ejercer el poder sobre cualquier voluntad humana, castigar sería promover la pasividad y a lo largo de este texto hemos podido construir la argumentación de la concepción goethiana del movimiento constante como definición de vida, de hecho Goethe sentencia: *La libertad es como la vida, sólo la merece quien sabe conquistarla todos los días*. Y en esa última escena los ángeles afirman: *A quien siempre afanosamente se esfuerza, a ése podemos salvarlo*. No es para menos considerar que la clave de su

obra, su tesis a la cual reducen los críticos todo el Fausto sea: *es el afanoso esfuerzo sostenido lo inmortal del hombre.*

José Gaos propone que el motivo del perdón es la conjunción de la voluntad con el esfuerzo, misma que asume como la conciencia de la *Weltanschauung*¹⁴⁶ goethiana del esfuerzo con la de Fichte de la voluntad. La inquietud sólo puede tenerse por lo que no está *consumado* ya, mismo que genera expectación a futuro porque en caso de ser seguro remitiría a un presente e implicaría que ya estuviese consumado. Así se puede leer también una diferencia de tiempos en el que el presente remite a lo estático y el futuro obliga a pensar en el movimiento que al encontrar su motivo en la búsqueda perenne tiende al infinito en cuanto a su dimensión en el espacio. De ahí que Fausto pueda viajar al mundo de los dioses en la segunda parte y que ingrese un par de veces al Walpurgis, porque la dimensión de tiempo en la cual transita rompe los esquemas de espacio convencionales.

Referir a Gaos nos permite recordar la antigüedad del tema del movimiento y él asume que Aristóteles resolvió el problema del movimiento a partir de los conceptos de potencia y acto. El problema del “*movimiento*” no era el del mero movimiento *de lugar* que para los modernos, para quienes la palabra “movimiento” ya no tiene más sentido que éste. Era el problema, además, de todo proceso de aumento o disminución, alteración cualitativa o cambio de cualidad, como el blanquearse o ennegrecerse una cosa, y “generación” o “corrupción”, como dicen los términos técnicos tradicionales para el nacimiento o la muerte de los seres vivos, la fabricación o destrucción de los productos del arte o técnica humanos. El problema estaba en que todos estos procesos parecen implicar unos incomprensibles, unos imposibles, pasos del no-ser o del ser al no ser: del no ser el

¹⁴⁶ La *Weltanschauung* es la sustancia activa del universo, que para Goethe es el afanoso esfuerzo sostenido, inmortal.

ser vivo a ser, y de ser a dejar de ser, de no ser blanco a serlo y a dejar de serlo; incluso de no ser en tal lugar, o estar en él, a estar o ser en él, y a dejar de estar o ser en él. –Más adelante sostiene:– Aristóteles también: “Todas las cosas se generan del *no ser*, pero del *no ser* en acto, que es *ser* en potencia”¹⁴⁷.

Y dice: “En todo caso, es fácil ahora ver la correspondencia entre los conceptos de potencia y acto y los conceptos, también aristotélicos, de “materia” y “forma”, armadores de la idea medieval del mundo. El bloque de mármol es la materia de la estatua, y ésta, la forma dada a la materia. Por ser la potencia una materia, es por lo que no es un no ser absoluto, sino sólo un no ser relativo: el bloque de mármol *no es* la estatua, pero *es* algo, la materia que es el mármol. Y el acto, el ser pleno de la estatua, es la materia conformada –los filósofos prefirieron decir “informada”– por la forma, y primariamente ésta, la forma misma, en cuanto que ella, con su propio ser, pues una forma no es nada, sino esto, una forma, da el ser pleno de la estatua”¹⁴⁸. De tal manera que para Gaos: la filosofía de Aristóteles culmina en un ser estático, que constituye el término hacia el cual se mueven el mundo en general, a través del amor de las Inteligencias, en el caso del filósofo es el amor al saber. De ahí que “el hombre occidental moderno sería el primer hombre que siente no *necesitar* de un Dios trascendente –al movimiento, esencia de esta vida y de este mundo– porque ya no experimenta la *necesidad* de reposar, porque se cree infatigable aunque tras las fatigas de esta vida le aguarden las de la otra, indefinidamente. El sentimiento del infinito en el espacio, filosofado y poetizado por Bruno, se ha transmutado en el sentimiento del infinito en el tiempo, filosofado por Kant y Fichte y poetizado por Goethe. Y esto es, en fin, demoniaco, porque es

¹⁴⁷ Op. Cit. Gaos. p. 61.

¹⁴⁸ Op.Cit. Gaos. p. 61-62.

sentirse e idearse “demonio” capaz de aceptar la condenación al movimiento y despedir a Dios con un “gracias, pero ya no me interesa el reposo que me ofrecéis, ni por tanto, vos mismo”¹⁴⁹.

La apuesta de Goethe con la forma de culminar el Fausto resulta entonces en el intento de desvanecer la relación tradicional del tiempo y el espacio, donde el estar-aquí-ahora implica permanecer estático, implica la muerte. Mientras que el no estar en ningún lugar o estar en distintas situaciones a la vez remite a lo inasible, a lo fugaz, a lo efímero del tiempo y resulta una promesa más tentadora e interesante para quien niega permanentemente el estar-ahí fijo, dice Michael Jaeger resulta más atrayente lo que-todavía-no-existe. Para el analista de la universidad Libre de Berlín “Lo que de hecho caracteriza de forma precisa la comprensión de la modernidad es que ella aprehende el tiempo y la historia como proceso, y eso en el doble sentido de la palabra, como proceso jurídico y como movimiento, que se encuentra apuntando para una meta que siempre se desvanece en el futuro. En cada etapa del flujo del tiempo y del movimiento, el proceso se da contra los actuales estar-ahí y estar-aquí (*Hierseiende*), a cuya condenación se sigue ciertamente, en la audiencia subsecuente del gran proceso mundial, el próximo veredicto de culpa contra lo que todavía hoy triunfa. La determinación básicamente procesual del tiempo histórico confiere a la modernidad su trazo típico”¹⁵⁰. Desde esta lógica. La astucia de Fausto está demostrada desde el inicio cuando oculta a Mefisto la obligatoriedad a la fuga incesante de su ser actual rumbo al futuro. Ya no hay escapatoria, el movimiento será constante, los objetivos se moverán permanentemente, el pacto es la entrada a

¹⁴⁹ Ibídem. Gaos. p. 65.

¹⁵⁰ JAEGER, Michael. (2010). “A trajetória de Fausto e o processo da modernidade”, en GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). *Fausto e a América Latina*. Sao Paulo: Ed. Humanitas.

una cinta de moebius en la que Fausto se encuentra perpetuamente huyendo hacia delante.

Jaeger considera que la lógica de “siempre para adelante” del Fausto es una interpretación hegeliana que lo asocia con la tesis planteada en la Fenomenología del espíritu, donde el modelo de la historia universal de la consciencia que avanza hacia la libertad absoluta. Y Fausto siguió siendo un héroe para los herederos de la corriente hegeliana que ven en Fausto al modelo de la revolución francesa y el mayor ejemplo de ello es la postura de Georg Lukács que en sus “Estudios faustianos” lo considera el modelo universal del principio de movimiento subyacente a toda la modernidad y dice: “El camino de la especie como un todo no es trágico; el nos lleva, excusa, a través de incontables, objetivamente necesarias tragedias individuales. O: las tragedias en el microcosmos del individuo son la manifestación del progreso inevitable en el macrocosmos de la especie, y ese es el momento filosófico en la tragedia”¹⁵¹.

Jaeger sostiene al respecto: “En la tragedia, se manifiesta el reconocimiento objetivo del progreso y, como eso no basta, el progreso será formado en primer lugar por medio de la caída, del sacrificio del Ser individual, culpado. La congruencia de esa regla del proceso histórico con la apuesta de Fausto se revela, en verdad, evidente: la culpa del Ser individual consiste en su *Dasein* (ser-ahí), porque si algo se coloca en la perspectiva de un tiempo simultáneamente direccionado y juzgado, se torna culpable en tanto estar-ahí y estar aquí, acaba por ser devorado por el proceso, se transforma en combustible para el futuro movimiento de negación que, una vez consumado, se acumula en la forma del “Calvario del espíritu absoluto”, conforme la imagen final de Hegel en la

¹⁵¹ Citas extraídas de la página 147 de los estudios faustianos de Lukács.

Fenomenología del espíritu a observar en retrospectiva el terreno del proceso histórico”¹⁵².

IV.12. Naturaleza

Ernst Osterkamp sugiere leer los versos que van del 3217 al 3227 como la definición de Naturaleza de Goethe en el Fausto, ello por la claridad del concepto de naturaleza adorada donde la aspiración es a la integración del hombre con ella, herencia del Goethe panteísta que propone la contemplación más que su dominio, la escena es conocida como *Bosque y gruta* y son un primer momento en el cual Fausto podría decir la famosa frase con la cual terminar su vida, pues el éxtasis que se puede leer en ellos deja claro que ha alcanzado la integración total con la naturaleza por medio del amor, porque claro, la escena sucede una vez que se siente completamente enamorado de Margarita, enamorado de la vida, de la naturaleza. En esa escena, aparece inmediatamente Mefistófeles para romper esa integración y volver a la separación del pensamiento moderno. “La evocación enfática de Fausto de su armonía con la naturaleza permanece limitada a este único momento en el drama. No habrá en los próximos 9000 versos otro momento como ese, –en que Fausto supera su separación– con una importante excepción: la escena en lo alto de las montañas al final de la segunda parte de la tragedia, que por su topografía se aproxima mucho a la del *Bosque y gruta*; más, este pasaje, Fausto sabe que está muerto, o sea, de vuelta a la naturaleza”¹⁵³. Así que para Goethe la naturaleza se

¹⁵² Op. Cit. p. Jaeger. P. 25.

¹⁵³ OSTERKAMP, Ernst. (2010). “Fausto e a natureza”, en GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). *Fausto e a América Latina*. Sao Paulo: Ed. Humanitas. p. 517.

revela por medio del amor, tal cual los escribe en sus textos sobre las ciencias naturales: "Considerando el edificio del mundo en su extensión más amplia, en su última divisibilidad, no podemos nosotros defender la impresión de que haya una idea que subyace a todo, de acuerdo con Dios en la naturaleza, como la naturaleza en Dios, actúe y crea recíproca y eternamente"¹⁵⁴. Sin lugar a dudas, una perspectiva completamente panteísta que ve a Dios como el amor que se afirma en la legitimidad y armonía interna de la naturaleza, se revela entonces la naturaleza exclusivamente por el fundamento afectuoso en los fenómenos, por medio del cual se encierra la fractura entre la unidad de la naturaleza y el sujeto observador.

Esta es la situación de Fausto en la escena del *Bosque y gruta*, en que prueba los primeros tragos de la taza del amor. Goethe no entendió la naturaleza como objeto pasivo de una aprehensión científica distanciada, sino como un mirar afectuoso, repleto de respeto y regocijo: "No se conoce nada si no aquello que se ama, y cuanto más profundo y completo el conocimiento quiere ser desarrollado, tanto más fuerte, intenso y vivo debe ser el amor, hasta la pasión", escribió el 10 junio de 1812, para Friedrich Heinrich Jacobi.

Ernst sostiene que "donde el diablo está, la naturaleza no es amada, sino consumida y desgastada: este es el drama de Goethe el punto extremo de la desunión entre el yo moderno y la naturaleza"¹⁵⁵. Asume que esta noción de amor es la que impera en el Werther y se puede leer claramente la tensión entre amor y violencia.

Para la segunda parte del texto, Ernst sugiere que esa relación amorosa con la naturaleza sólo se encuentra en esas tres escenas (la del Bosque y gruta, la de

¹⁵⁴ *Ibidem.* p. 517.

¹⁵⁵ *Ibidem.* p. 518.

lo alto de la montaña y la de la muerte) porque por lo demás, la relación de Fausto o el hombre con la naturaleza siempre es violenta y para muestra remite a la escena de Filemon y Baucis y en el primer Fausto la del Espíritu de la tierra.

Por supuesto que esta versión de la naturaleza se aleja completamente de la intención científicista que somete a la naturaleza a mero objeto de conocimiento y está más vinculada con aquel primer viaje a Suiza emprendido el 15 de mayo de 1775 cuando aún tenía 25 años. Goethe salió junto con los condes de Stolberg y Kurt von Haugwitz disfrazados de Werther con destino a los Alpes, motivo perfecto para comprender la relación del joven Goethe con la naturaleza, una concepción generalizada en la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo marcada por la perspectiva que Rousseau expuso en su *Nouvelle Héloïse*. Es decir, “tras una época de imperante racionalismo se abrió camino otra en la que la naturaleza y todo aquello que tuviera matices de irracionalidad explotaron por doquier, y así, con la llamada rousseauiana «¡Naturaleza! ¡Volver a la Naturaleza!» se dio el paso para comenzar la revolución contra la Ilustración. El individuo iba a entrar en el reino de lo subjetivo a través de la búsqueda de la unión Dios-hombre-naturaleza”¹⁵⁶. Encuentro y motivos que en *Héloïse* tienen a Suiza como escenario. De ello destaca el rompimiento con la arquitectura del paisaje de estilo francés por representar el dominio de la naturaleza, rompimiento con el racionalismo que creaba formas rococó y que encontraba en el parque o jardín una clara intención a la sociabilidad. La balanza se inclina más hacia el estilo inglés que aprecia más la expresión de la naturaleza por sí misma, con este giro, los viajeros desdeñan las ciudades y tienden hacia la montaña, se busca la experiencia de sentir plenamente el efecto de la naturaleza exterior, se valora la soledad que, también,

¹⁵⁶ HERNÁNDEZ, Isabel. (2001). “Los viajes de Goethe a Suiza en el sentir del «Entusiasmo Helvético»». En *Encuentros con Goethe*. Ed. Trotta. España. p. 37-38.

genera un individualismo extremo. “Alejado del contacto con los seres humanos, el individuo se abandona a sus propios sentimientos, que, en el lenguaje de la época, se denominan con términos tan evocadores como «ensoñación», «delirio», «ensueño»”. También Rousseau disfruta de este estado de ensoñación, pero sólo puede llegar a él si se está en armonía con la naturaleza. El orden estricto del jardín rococó recuerda demasiado a las normas de la razón y su claridad visual mata los sentimientos. En lugar de líneas rectas se requieren líneas oblicuas, rocas, grupos de árboles sin forma puesto que estos incitan a la fantasía más que los llanos parterres. Cuanta menos forma, más naturaleza: éste es el principio formal”¹⁵⁷. Este es el espíritu que alienta la oleada de viajes a Suiza durante las décadas de los sesenta y setentas del siglo XVIII.

La naturaleza es concebida como la expresión de la perfección de Dios, es la obra divina que permite que los hombres puedan acercarse a la deidad, de tal forma que se convierte en el templo donde el ser humano puede adorar a Dios; la naturaleza es el templo donde se conjuga lo sagrado con lo profano, el espacio en el cual el hombre profano accede a lo sagrado, inclusive, para algunos autores como Byron, Shelley o Hugo, es tal la capacidad de adoración que se tiene a ella, que rayan en el panteísmo. Los sentimientos que provoca la naturaleza a los románticos tienen como base al amor, es decir, más que admirarla, la aman.

Pareciese que la naturaleza es la materialización de aquella abstracción que se había discutido entre la religión y la naciente ciencia, la visión concreta de Dios, a demás, se convierte en amiga, amante, confidente, en la musa que los hombres habían estado buscando para depositar en ella toda su energía y su quehacer, su fe y su vida, están lejos de querer dominarla, incluso más tarde Michelet exclama:

¹⁵⁷ *Ibidem*. Hernández. p. 39.

”Nada de la naturaleza me es indiferente; la odio y la adoro como lo haría con una mujer”¹⁵⁸.

La naturaleza es admirada y adorada en su propia constitución dual, tiene el poder para ser creadora y destructora, Goethe es seducido por esta religión del Dios-Naturaleza. Esta concepción de la naturaleza es la principal arma contra el racionalismo que se ha tratado de materializar este nuevo Dios con la ciencia que todo trata de explicar con leyes de la razón que niegan el misterio que permea a la creación.

En el Fausto se ve expresada esta concepción de la naturaleza en el “Espíritu de la tierra” al cual invoca Fausto, mismo que aterra y a la vez entusiasma al personaje, lo inmoviliza y su ignorancia de sí mismo le impide comprender lo que el *Erdgeist* le dice “Te pareces al espíritu que tú concibes, no a mí”. Es ahí donde Fausto se percata de la diferencia entre un mortal y un ser divino, cae en la cuenta de que no puede llegar a conocer la naturaleza como si fuese una deidad, toma conciencia de su condición de ser humano pero comprueba que existe un conocimiento más allá de los límites de la razón y sus métodos científicos desde los cuales se acerca a la divinidad.

Entre esos viajeros que emprendían la aventura hacia la Suiza de Rousseau se encuentran los pertenecientes al movimiento *Sturm und Drang* que también se oponían al racionalismo y que también apelan al encuentro del individuo con la naturaleza, aunque con una sutil diferencia; los jóvenes alemanes apelan más a los sentimientos que a la razón, “el joven del *Sturm und Drang* no se conforma tan sólo con desear esta nueva naturaleza, sino que la encuentra y la recrea como realización corporal del eterno espíritu creador que actúa por igual en el interior del individuo y

¹⁵⁸ Op. Cit. TIEGHEM. p. 211.

fuera de él. Esto será lo que haga que más tarde Goethe transforme y supere el ideal de naturaleza rousseauiano en su intento de alcanzar las cimas de los Alpes, sus valles solitarios y silvestres y, en definitiva, la naturaleza toda en su magnificencia y esplendor, y de conocer las sencillas costumbres de los campesinos y su sentido de libertad”¹⁵⁹.

Este es el espíritu que alienta a Goethe en su primer viaje por Suiza, a aquel joven del *Sturm und Drang* que lleva la pena del desamor que dejó Schönemann. Cabe señalar que posteriormente realizara otros dos viajes a los Alpes suizos, pero cada uno de ellos, como dice Hernández, representa distintas visiones de un Goethe en el cual el transcurso del tiempo no pasa desapercibido, pues otorga la oportunidad de la mutación.

¹⁵⁹ Op. Cit. Hernández p. 40.

Conclusiones

El mito fáustico se particulariza por distintos motivos entre los que destaca el haber surgido de la biografía de un hombre que aparece durante el siglo XV, ello de sí dice mucho en tanto que deviene no sólo de una narración fantástica, sino que se circunscribe en la tesis de que los mitos parten de la historia, existen datos y pruebas que lo constatan. Pero se va particularizando en tanto que la ambigüedad de aquel sujeto y su aparición en distintas datas y lugares, oficios, conocimientos y habladurías, enriquecen poco a poco una biografía que se convierte rápidamente en leyenda y al paso de algunos siglos en uno de los mitos modernos por excelencia. Interesante el asumir que un personaje no sobrevive más de 500 años sólo por lo que se cuenta sobre él sino que el propio protagonista va cambiando, las narraciones se van adaptando a los nuevos tiempos y continua haciendo sugerencias así que no sólo se mantiene vivo, sino también vigente y renovado, por ejemplo, la versión de Lessing planteada desde el iluminismo apela a que Fausto no puede ser condenado porque el hombre tiene la facultad de razonar; mientras que la versión medieval en donde predomina el pensamiento cristiano y quizá la tesis de la culpa planteada por santo Tomas de Aquino, lo condena por hacer un pacto con el demonio. Como vimos, el pacto para Goethe prácticamente no importa, sabe que el perdón le garantizará el paraíso, lo más trascendente es que el Fausto goethiano apuesta a que está dispuesto a pagar cualquier precio si es que Mefistófeles logra responder, satisfacer su pregunta sobre el sentido de la vida, de tal forma que el demonio atenderá los gustos e inquietudes del sabio a cambio de que éste le sirva después de la muerte. Inclusive la apuesta es un tema que aparece en el Prólogo en el cielo, donde Dios defiende la idea de que el hombre pretende alcanzar siempre

nuevos horizontes y Mefistófeles apela a que el hombre estará siempre dominado por su ansia de saber más que lo conduce a la infelicidad. Tanto Dios como Fausto saben que ganarán porque así como la creación, la acción es movimiento, pese a que Mefisto nunca es capaz de responder la inquietud del protagonista, la respuesta está presente en toda la obra, la búsqueda constante. Pero la obra no se limita a este detalle que quizá es el más popular, sino que a partir de considerar el momento histórico en que es escrita, vale recordar que es un periodo donde existen escritores que hacen propuestas teóricas y filosóficas que exponen sus análisis de lo social valiéndose de los recursos que ofrece la ficción y el género literario novelístico y poético. Estas propuestas tiene un primer auge histórico durante el periodo del Romanticismo y existieron movimientos y obras que permitieron que esa corriente se consolidase, entre ellas está el *Sturm und Drang* alemán donde destacan textos de Johann Wolfgang von Goethe.

En particular existe un texto que cumple con estas premisas, la versión fáustica de Goethe fue escrita en dos partes, la primera presentada en una versión ya acabada en 1808 y la segunda en 1832. La primera tuvo varias versiones que inician justo en el periodo en que el autor se encuentra más involucrado con el movimiento que él mismo inició con su novela *Las desventuras del joven Werther*, el espíritu jovial que alienta ese primer periodo dista mucho del clasicismo de la segunda parte donde nos encontramos un autor maduro. Aunque es importante aclarar que esa maduración es el resultado de un proceso en que las ideas sembradas en la primera parte del Fausto sólo comienzan a alcanzar mayores definiciones, como una obra en la cual la tesis principal es la experiencia y a lo largo de su recorrido Goethe se ve obligado a especificar la red de conceptos que implican su modelo de individuo.

El contexto del último tercio del siglo XVIII y el primero del siglo XIX está fuertemente marcado por la discusión entre la Ilustración y el Romanticismo, desde luego, Goethe no puede abstraerse de ella y de hecho es uno de los principales exponentes de ambas posiciones, en un primer momento que podría ser hasta 1775 en que tiene 25 años, acaba de escribir la principal obra del Sturm und Drang, *El joven Werther* y prácticamente vive de la fama que le da esa novela, pero sobre todo tiene un ímpetu jovial por el conocimiento religioso, la magia, las tradiciones, la introspección, teológicamente se siente atraído por el pietismo y panteísmo, el amor por las mujeres más allá de lo efímero de la imagen que construye alrededor hace de motor de sus acciones, es un primer periodo donde la influencia de Herder es fundamental para comprender su pensamiento y por supuesto es un perfil de un Goethe mucho más vinculado al Romanticismo no porque él pertenezca a esa corriente que inclusive desprecia, sino que es una movimiento que toma como referencia la obra del poeta pese a las fuertes críticas vertidas. Es decir, Goethe no es romántico aunque el romanticismo tome de él varias tesis, de hecho es desde ahí que se hace una crítica a la racionalidad de la ilustración que había alcanzado su mayor auge en Kant. Este Goethe es expuesto de manera más clara durante el primer Fausto, aquel que desdeña el conocimiento científico de los libros, de la estructura lógica, sin referentes empíricos, aquel que opta por la acción, por construir un sujeto a partir de la experiencia, quien elige entregarse a las pasiones, que reconoce lo que la naturaleza ha sembrado en él y se deja seducir por ella.

El segundo Fausto se atribuye al Goethe del clasicismo, no es gratuito, mientras que el primero cuenta con Mefistófeles para construir su reflexión, al segundo le basta consigo mismo porque ha aprendido el proceso de cuidar de sí, de la objetivación del sujeto por medio del cual se vuelve prescindible viajar

acompañado, puede ir al mundo de los dioses y enamorar al prototipo de la belleza porque encuentra la unidad entre el idilio y lo carnal, entre la construcción platónica y el deseo impulsivo del instinto, deja atrás el cortejo acompañado de presentes caros con que encantó a Margarita y su amor inocente para explorar la seducción, en la segunda parte la pasión que despierta Helena en el Fausto maduro es posible y se concreta porque sabe que puede poseer lo que se disponga. Así la transformación de la naturaleza no implica su dominio, sino su reconocimiento, con construir sobre el mar no pretende imponerse sobre el oleaje sino integrar la dualidad planteada por la ilustración; desde esta perspectiva, Mefistófeles refleja sus limitantes de pensamiento y conceptualización al no comprender la orden de Fausto de hablar con Filemón y Baucis, juzga de ambigua la orden y aprovecha esa característica para justificar el asesinato en nombre del progreso. Este Fausto viaja a través del poder de la acción, de la determinación y asume las responsabilidades de sus elecciones, sabe que no puede delegar a otro las decisiones y que no existe opción alguna que satisfaga a todos. Lo aprende en la guerra y es capaz de hacerlo, de aprender, porque ya conoce la culpa, la muerte, porque ya ha sentido desde la empuñadura, al mando de la espada, la hoja afilada que atraviesa el cuerpo de Valentín.

Es decir, así como las dos partes del Fausto son una misma obra, también el primer Fausto deja sembradas semillas que germinarán en la segunda parte, de tal forma que el proceso de crecimiento y desarrollo de las ideas de Goethe se ve reflejado en la obra y aquella decisión de optar por la acción desde el primer acto va creciendo y atravesando temas que van desde la experiencia banal de la taberna hasta la complejidad de la integración de la naturaleza durante el quinto acto de la segunda parte, cuanto y más con los cantos finales en que es la propia acción el

principal argumento para que Dios lo perdone y lo salve del castigo eterno. De la misma forma se puede leer el tema del amor y sus distintas facetas, la idílica, la pasional, hasta la de la intersección desde la cual se vale Margarita para abogar por él. La representación del poder más individualizado sucede con la decisión sobre su propia vida y la sobre el destino de los otros.

De tal forma que el sujeto en Fausto puede ser claramente definido como aquel individuo con el poder y la capacidad de elección sobre su propio destino, mismo que construye a partir de un proceso de reflexión introspectiva en la cual él mismo se convierte en sujeto de observación constante. Valora el tiempo en tanto refiere a un cúmulo de experiencias que bien valen tanto por el conocimiento adquirido a través de los libros (teórico) como por los oficios, banales y cotidianos (práctico). La integración de ésta polaridad genera unidad que incentiva constantemente al movimiento y por ende la acción es el principal argumento del Fausto. El individuo existe en tanto actúa, sus acciones definen su existencia. Los otros, lo social, sólo conciben al sujeto a partir de los referentes que tienen de él, y éste sólo puede actuar a partir de tres planos; el impulsivo vinculado a lo natural; el reflexivo venido de la introspección y objetivación de su propio yo; y el determinado por la cultura en la cual se formó.

Así, el Fausto de Goethe plantea un sujeto individualista, entendiendo por ello que parte de la idea de ejercer su propia libertad sin miramientos, sin referentes, sin consideración de los objetos comunes. Es un sujeto que busca sus propios límites y los enfrenta, los trata de superar, lo cual lo inserta en una dinámica de movimiento constante en una frecuencia de tiempo lineal en el cual no hay vuelta atrás. El tiempo existe en tanto refiere o remite a una secuencia de actos; es decir, las acciones en las cuales hay un alter que constata que hayan sucedido,

por tanto, un alter que se ve afectado, influenciado o en quien repercute la acción, esas son las que tiene un valor en esa secuencia del tiempo. Así, el pensamiento, del cual no existe un referente empírico de que suceda, no se encuentra contemplado en la línea del tiempo o en la dimensión de tiempo. El primer Fausto deja clara esta relación en tanto que la dualidad que va otorgando sentido a las acciones de Fausto es Mefistófeles.

Pero esa acción empírica o que podríamos llamar filosóficamente empírica, es la única que sucede en la dimensión temporal; sin embargo el tiempo no es la única dimensión posible y el referente de la existencia de otra es aquella acción que sucede con el propio pensamiento.

Esta dimensión que en términos filosóficos podría ser la atribuida al plano de la lógica, aquella en la que no existen los referentes empíricos sino sólo la secuencia argumentativa. Es en ésta en la cual Fausto encuentra su plan de acción ideal. En el primero acto de la primera parte así como en toda la segunda parte, Mefistófeles se desdibuja, va dejando de ser el alter del protagonista. Ahí es donde alcanza el mayor nivel de reflexión interpretativa, donde se ejerce la objetivación del sujeto. Así, el proceso de objetivación en el cual es el propio sujeto quien juzga las acciones empíricas tanto como las reflexivas permite que pueda suceder la posibilidad de enfrentar sus propios límites. De tal forma que la posibilidad de mantenerse en movimiento constante depende directamente de la objetivación del sujeto en la dimensión de las ideas, la de la lógica, al mismo tiempo que logra integrar los referentes empíricos resultados de la acción.

Fausto representa la posibilidad de construcción de secuencia argumentativa que, de acuerdo con el esquema filosófico de la lógica, no precisan de referentes empíricos. Es decir, en Fausto existe una posibilidad de construcción de

conocimiento partiendo de un argumento que se construye a sí mismo y del cual no existen referentes empíricos por más que las leyendas sobre los pactos con el diablo nos remitan.

De hecho aparecen así tres formas de construcción de argumentos lógicos:

a) Vemos el de la realidad histórica, aquel en el cual los referentes son concretos en tanto existen evidencias que son constatadas por los demás, por lo social y suceden física y temporalmente determinados, son estáticos. *b)* Basado en leyendas y mitos, asumiendo que éstas representan para los individuos verdades que de sí son verdaderas, que inclusive se asumen verdaderas en tanto que los creyentes actúan a partir de asumirlas como tal, por ejemplo, aunque existen distintas versiones de la leyenda del doctor Faustus, éstas dependen de la región en la cual se hayan obtenido, de tal forma que para una comunidad pequeña de una región Faustus se llamaba Georg y para otra región igual de pequeña se llamaba Johann, ambas coinciden en el apellido, pero de nombre no y a su vez ese nombre refiere a particularidades de cada uno que se diferencian, por ejemplo, uno podría ser el mago y otro estafador; pero en toda la región germana se diferencia de la italiana por asumir verdadera la leyenda del doctor Faustus. Y *c)* Un supuesto que no refiera a un hecho empírico pero que es en sí verdadero porque detona una secuencia de argumentos que ayudan a comprender un fenómeno, que para nuestro caso es el de los albores de la modernidad y la transformación de los valores del individuo. La posibilidad de vencer a la muerte a partir de elegir el momento en el cual partir, es decir, la muerte no sorprende al sujeto con su llegada repentina o después de una corta o larga agonía, la muerte deja de ser la que decide y cede ese poder al sujeto. Con ello el individuo se vuelve el empoderado de su propio destino y no tiene límites, sus deseos no tiene fin, no hay límite de tiempo, el tiempo se

relativiza porque no hay razón para apresurar el rumbo de las acciones, desaparece el temor a la muerte, la dinámica basada en la tesis de la vida y la antítesis de la muerte se rompe y obliga a redefinir el movimiento, la vida misma. De ahí que valga la pena hacer la revisión de las distintas concepciones y temas que atraviesan el Fausto, porque forman parte de una totalidad típica del pensamiento filosófico de la ilustración, la integración incluso venida del renacimiento del macro y micro cosmos, el sujeto está en el universo y el todo se expresa en el sujeto.

Por otra parte, si nos forzamos a hacer un ejercicio dialéctico, aquella crisis del primer acto en el cual Fausto siente que el conocimiento científico no le sirve y que intelectualmente se ha denominado el *taedium vitae* como asumiendo que sólo se debe a una crisis de creatividad, cansancio, de estatismo; resulta intrascendente cuando se piensa en que el Fausto de ese momento descubre que se encuentra agonizando desde hace tiempo, que no encuentra un sentido de vida que le pueda despertar en ánimo, descubre que ese conocimiento es intrascendente porque se encuentra construido desde la muerte. Así, la parte del *Sturm und Drang* del Goethe jovial construye una dualidad de la vida y la muerte donde si asumimos el modelo hegeliano de la lógica dialéctica la negación de la cual se parte para que exista el movimiento sería la agonía, es decir, el Fausto agonizante hace de antítesis. Como toda antítesis sólo puede existir a partir de la negación de una afirmación, de una tesis, misma que aparece en un segundo momento y que es representada como la vida, pero esa tesis de la vida es aquella vida vivida hasta el primer acto, concebida como el interés por la ciencia, la acumulación de conocimiento científico, la racionalidad de la ilustración, del enciclopedismo. El resultado del encuentro de estos dos momentos, según Hegel, general una síntesis que deviene de lo mejor de ambas premisas, por lo tanto, para el caso de esta versión del Fausto, la síntesis

sería reconocer la condición mortal pero decidir el momento en el cual se cumpla, con ello se asume la incertidumbre, el devenir de la acción constante y se diluye el temor a la muerte.

Desde esta perspectiva la discusión sobre la predominancia del romanticismo o del clasicismo en la creación e interpretación del Fausto se deja de lado en tanto que se asume como un proceso en secuencia dentro de un tiempo en espiral cónica creciente que atraviesa por distintas corrientes que no limitan la creación poética de Goethe, así como atraviesa estas dos; también atraviesa el cristianismo y sus alusiones constantes a pasajes bíblicos que sólo se podrían construir como resultado de un periodo disciplinado de práctica del pietismo. En esa espiral cónica que se va desarrollando hacia el exterior es indudable ver como el conocimiento referido en su biografía se va integrando poco a poco en su principal obra, la concepción de la naturaleza panteísta de un primer momento, la de contemplación, puede convertirse en la de transformación del quinto acto donde se integra el hombre a la naturaleza como una unidad cósmica del macro y micro universo. Desde esta dialéctica se construye un dinamismo en el cual el viejo Fausto tiene oportunidad de hacer un pacto para contar con el vigor jovial que necesitaba para otorgar sentido a la vida, no para la vida-agonizante, sino para permitirse embriagarse en la taberna, cortejar y enamorar a la virginal Margarita, darse el lujo de dejar que la pasión inunde la racionalidad que le hacía sentir decadente, de vivir esa mutación donde cuestiona la moralidad al grado de provocar la muerte de otros, con una poción, la espada o una orden ambigua; y no porque la vejez fuera su límite, sino porque estaba instalado en un rincón del pensamiento donde no había movimiento, donde había roto la dualidad, donde no hay acción que permita escapar de ese estadio de estatismo agonizante, esa reflexión del yo para sí,

diría el mismo Hegel, el momento del universal abstracto, ese ámbito del entendimiento donde sólo se abstrae y se fijan las abstracciones pero donde se puede perder el sujeto en su infinitud introspectiva. El límite al infinito se obtiene con la vida, el individuo de Goethe está vivo porque es dinámico deviene arrojado en tanto cualquier acción resulta mejor que estar inmóvil, es impávido ante la muerte.

Es un individuo que vive en un movimiento constante infinito existente más allá de él, ejerce su libertad al asumir su rol en esa espiral cónica creciente y por medio de la acción construye la finitud en tanto otorga un sentido social concreto y específico, así, el individuo sabe que es finito, que va a morir, que su libertad es finita, que su acción es finita pero que su transformación, su mutación, su metamorfosis es constante, por lo cual la finitud, la libertad y la acción también se redefinen, de hecho éstas tres son el principal argumento de la experiencia desde la cual es posible la reconstrucción constante del sujeto que atraviesa por distintas muertes y resurrecciones creando así su propia espiral cónica sin pasar por el mismo punto dos veces, la objetivación de su propia personalidad desde la cual se vuelve su propio observador le impide volver al pasado, le impide mantenerse en el presente, le impide pedir al tiempo detenerse, por ser tan bello, el poder máximo del ejercicio de la libertad se expresa en la elección del momento en el cual mudar al mundo de las esencias, así el individuo de la racionalidad acumulativa se ve obligado a pasar por la gran aventura de la experiencia y su riqueza de sensaciones y reflexiones, con ello logra acceder al paraíso.

Qué mejor final para quien se sabe capaz de enamorar desde a la más mortal Margarita hasta la misma idealizada Helena. ¿Qué Dios se atrevería a juzgar al hombre que a cambio del alma se libera de la muerte y obtiene una segunda

oportunidad para poder disfrutar de aquello que se había perdido por haber crecido en los ideales del siglo XVIII? De ninguna manera sería el mismo Dios del siglo XIX que sabe que al juzgar al actor, que al condenarlo detendría el transcurrir del tiempo, mejor contempla el crecimiento y transformación de Fausto y opta por aceptar su sugerencia de nuevos valores donde él mismo tendrá que reconstruirse ya no para mantenerse vivo en lo abstracto del pensamiento sino para expresarse en la cotidianidad y al interior de cada unidad, de cada microcosmos, de cada individuo.

Desde nuestra perspectiva la sugerencia de Goethe en el Fausto y a la cual los críticos han tomado como referente del sujeto moderno que se encuentra obsesionado por el dominio de la naturaleza y la búsqueda del poder, resulta bastante limitada en tanto es perceptible que el poeta alemán está sugiriendo un personaje que vive en la incertidumbre del tiempo presente porque el pasado representa apego, velar por los muertos; el futuro una esperanza vana, utopías que justifican barbaries y la experiencia de los decapitados igualmente en nombre de la libertad fue el desencanto brutal; esos dos tiempos inmovilizan la acción. Fausto no actúa pensando en enfrentar un problema del pasado ni mucho menos tratando de llegar a lugar o posición alguna, ya vivió una primer vida, la del anciano erudito donde construyó un personaje sabio reconocido y no lo satisfizo, no importa el futuro ni la testaruda idea de la trascendencia, no se interesa por construir congruencia a partir de un gesto pasado porque de ninguna manera puede condicionar las subsecuentes, el individuo goethiano se mantiene siempre cuidando de sí mediante la objetivación de su propia subjetividad y su personalidad se caracteriza por un constante movimiento en que una lección bien aprendida puede hacer mudar la concepción previamente construida. Así, la experiencia no es la acumulación de conocimiento empírico que va forjando antecedentes a partir de los

cuales se decida en lo futuro, sino el libre ejercicio de experimentar la elección en un universo infinito de posibilidades. De tal forma que lo que Fausto gana con el pacto es simplemente tiempo y libertad, un tiempo que sabe imposible de detener, por lo tanto no lo intenta dominar, y donde sabe que es él quien tiene que anquilosar, pero tiene la libertad de elegir ese momento y él opta porque ese instante sea el de la integración total de su particularidad con la universalidad.

Desde luego, la juventud que obtiene en aquella primera visita al aquelarre tiene en sí su propio valor, lo dota de la vida que ya no sentía el doctor de la primera escena en el estudio pero también la madurez y la vejez tiene su propia fuerza, lo importante es no olvidar que cada una de esas etapas sucede en su momento; el amor jovial que despierta Margarita dista mucho de la pasión íntegra con que seduce a Helena; su necesidad de reflexionar a partir de un alter ego Mefistófeles durante la primera parte, difiere del carácter introspectivo del Fausto de la segunda; por ende, es necesario aquilatar la obra completa a partir de asumir que cada escena expone un personaje distinto que enfrenta situaciones disímiles en circunstancias diferentes, desde luego no es gratuito, es una obra escrita en periodos interrumpidos durante 60 años. Como unidad, Fausto vive en una frecuencia de tiempo presente reflexivo introspectivo donde el cuidar de sí y tomar conciencia de sus emociones le permite hacer poesía con su vida. De tal forma que comprendemos porque Goethe prefiere escribir su tesis sobre el hombre nuevo en un poema 12,110 versos que podría resultar más esotérica y no en un tratado filosófico que apela más a la racionalidad como es concebida en su tiempo y mucho menos el romanticismo ya que ambas hubiesen resultado grandes limitantes.

Podemos cerrar las conclusiones afirmando que desde nuestra perspectiva, el concepto de individuo que sugiere Goethe en su versión del Fausto es mucho más

místico que ilustrado; con profundo ascetismo en el sentido del perfeccionamiento espiritual que encuentra la unidad clásica de las inteligencias griegas en el equilibrio de la intelectualidad y espiritualidad; hedonista siempre que se contraponga la culpa cristiana y terrenal en tanto asume que el perdón nos garantiza a todos el paraíso; por tanto cínico, intrépido, arrojado, pero siempre vigilante de sí mismo tanto para ejercer su libertad como para alcanzar y disfrutar del placer, ya que para ello también es necesario ser inteligente; el momento en el cual Fausto alcanza ese nivel se atreve a pedir al tiempo ¡detente, eres tan bello!

Bibliografía consultada

- ACOSTA, Luis. ESTEVE, María Luisa. HERNÁNDEZ, Isabel. (Coordinadores). (2001). *Encuentros con Goethe*. Ed. Trotta. España.
- BENJAMIN, Walter. (1996). Dos ensayos sobre Goethe. [1919-1922 y 1926]. Ed. Gedisa. España.
- BERGER, Morroe. (1979). *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginarios*. Ed. FCE. México.
- BERLIN, Isaiah. (2000). *Las raíces del Romanticismo*. [1965]. Ed. Taurus. España.
- BERMAN, Marshall. (2008). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. [1982]. Ed. Siglo XXI. México.
- BLOCH-MICHEL, Jean. (1967). *La nueva novela*. Ed. Guadarrama. España.
- BLUMENBERG, Hans. (1992). *La inquietud que atraviesa el río: ensayo sobre la metáfora*. [1987]. Ed. Península. España.
- BLUMENBERG, Hans. (1990). *Work on Myth*. [1979]. Ed. Massachusetts Institute of Technology. Estados Unidos.
- BRICOUT, Bernadette. (Compiladora). (2002). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. España. p. 15-24.
- BUJÁRIN, Nicolás. (La edición no indica el año). *Discurso sobre Goethe*. [1932]. Ed. Dialéctica. México.
- BURKE, Edmund. (1996). *Textos Políticos*. [1790]. Ed. FCE. México.
- BUTLER, Eliza Marian. (1979). *The fortunes of Faust*. [1952]. Ed. University Press, Cambridge. Gran Bretaña.
- BUTLER, Eliza Marian. (1997). *El mito del mago*. [1948]. Ed. Cambridge University. España.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. (2002). “La juventud de los mitos” en BRICOUT, Bernadette (Compiladora). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. España. p. 25-45.
- CHARTIER, Pierre. (2002). “Los avatares de Fausto” en BRICOUT, Bernadette (Compiladora). *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*. [2001]. Ed. Paidós. España. p. 185-268.
- CURTIUS, Ernst Robert. (1989). *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. [1948, 1949 y 1951]. Ed. Visor. España.
- DRI, Rubén. (2000). “La filosofía del Estado ético. La concepción hegeliana del Estado”. En Boron, Atilio. (comp.) *La filosofía política moderna: de*

- Hobbes a Marx*. Ed. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Argentina. p. 213-245.
- ELIADE, Mircea. (1991). *Mito y realidad*. [1963] Ed. Labor. España.
- ELIAS, Norbert. (2002). *Mozart. Sociología de un genio*. [1991]. Ed. Península. España.
- ELIZONDO, Salvador. (2000). *Teoría del infierno*. Ed. FCE. México.
- ERMATINGER, Emil. (Coord). (1946). *Filosofía de la ciencia literaria*. Ed. FCE. México.
- GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). (2010). *Fausto e a América Latina*. Ed. Humanitas. Brasil.
- GAOS, José. (1999). *Razón y realidad en la literatura*. [1973]. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- GRAS Balaguer, Menene. (1988). *El romanticismo*. Ed. Montesinos. España.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. (2001). *Fausto*. [1832]. Versión en prosa. Ed. Cátedra. España.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. (2010). *Fausto*. [1832]. Versión en verso. Ed. Abada. España.
- GONZÁLEZ, Manuel José y Vega, Miguel Ángel. (2001). Introducción a GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. [1832]. Ed. Cátedra. España.
- GONZÁLEZ Serrano, Urbano. (1892). *Goethe. Ensayos críticos*. [1878]. Ed. Económica de Luís Carrión. España.
- GUZMÁN Díaz, José Manuel. (2008). "Panorama de las teorías sociológicas de la novela". En *Cultura y representaciones sociales*. Año 3, núm. 5, septiembre 2008. p. 88-124. Consultado en la página web: <http://132.247.146.34/index.php/crs/article/view/16361> el día 3 de febrero de 2013.
- HAUSER, Arnold. (1979). *Historia social de la literatura y el arte*. Ed. Guadarrama/Punto Omega. España.
- HEGEL, Georg. (1985). *Fenomenología del espíritu*. [1807]. Ed. FCE. España.
- HUERTA Calvo, Javier. (1982). "La teoría literaria de Mijail Bajtín. (Apuntes y textos para su introducción en España)". En *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*. Número 1. Ed. Universidad Complutense de Madrid. España. p. 143-158.
- JAMES, Henry. (2001). *El arte de la novela*. México. [1875]. Ed. Ediciones Coyoacán. México.
- KANT, Immanuel. (1994) *¿Qué es la ilustración?* [1784]. Ed. FCE. México.

- KANT, Immanuel. (2014). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. [1785]. Disponible en: [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario/Escri... %20de%20la%20metafísica%20de%20las%20costumbres.htm](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Usuario/Escri...%20de%20la%20metafísica%20de%20las%20costumbres.htm) consultado el día 4 de marzo de 2013.
- LACAN, Jaques. (2010). *El mito individual del neurótico*. [1956]. Consultado en la página web: www.con-versiones.com/textos/nota0443.doc el día 25 de febrero de 2013.
- LUKÁCS, Georg. (1968). *Goethe y su época*. Ed. Grijalbo. España.
- MALINOWSKI, Bronislav. (1993). *Magia, ciencia y religión*. [1948]. Ed. Planeta-Agostini. España.
- MANN, Thomas. (La edición no indica el año de impresión ni de aparición del original). *Goethe y Tolstoi*. Ed. Ediciones Argentinas Cóndor. Argentina.
- MARTÍN, Rafael. (Sin fecha). “Las traducciones del Fausto de Goethe al español”. En *La crítica de las traducciones clásicas*. Hyeronimus. Núm 1. Ed. Centro Virtual Cervantes. Disponible en la dirección electrónica: http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_122.pdf consultado el 23 de abril de 2014.
- MÉNDEZ, Sigmund. (2000). *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Ed. Reichenberger. Alemania.
- MORÁN Quiroz, Hilda Mercedes. (2007). “Sociocrítica: ¿versatilidad, caos o complejidad?” En *Estudios sociales*. Número 1. Julio de 2007. Ed. Universidad de Guadalajara. México. p. 15-23.
- MOYA López, Laura A. (1996). “Vida cotidiana y mentalidades en la escuela de los Annales”. En *Sociológica*. Año 11, Número 31. mayo-agosto de 1996. Ed. UAM-Azcapotzalco. México.
- OLIVER, Gabriel. PUIGDOMENECH, Helena Y SIGUAN, Marisa (Coords). (1992). *Romanticismo y fin de siglo*. Ed. DCHyS Universidad de Barcelona. España.
- ORTEGA y GASSET, José. (1933). “Pidiendo un Goethe desde dentro”, en *Goethe desde dentro*. Ed. Revista de Occidente. España.
- PAPINI, Giovanni. (2011). *El Diablo*. Ed. Backlist. España.
- PARÍS, Carlos. (2001). *Fantasia y razón moderna. Don Quijote, Odiseo y Fausto*. Ed. Alianza. España.
- PICARD, Roger. (1947). *El romanticismo social*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- REUTER, Jas. (1985). *Fausto, el hombre*. [1965]. Ed. FCE. México.
- REYES, Alfonso. (1989). “Cuestiones estéticas”. [1911] en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Ed. FCE. México.

- REYES, Alfonso. (1964). *Trayectoria de Goethe*. [1954]. Ed. FCE. México.
- REYES, Alfonso. (1993). “Vida de Goethe, Rumbo a Goethe, Trayectoria de Goethe y Escolios Goethianos”. en *Obras completas de Alfonso Reyes*. Tomo XXVI. Ed. FCE. México.
- ROSSI, Miguel. (2000). “Aproximaciones al pensamiento político de Immanuel Kant”. En Boron, Atilio. (comp.) *La filosofía política moderna: de Hobbes a Marx*. Ed. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Argentina. p. 189-212.
- SACRISTÁN, Manuel. (1985). *Lecturas, panfletos y materiales IV*. Ed. Icaria. España.
- SALA Rose, Rosa. (2010). *Goethe y su tiempo*. Conferencia impartida en la Fundación Juan March, dentro del ciclo Goethe: su vida, su obra, su tiempo. El 26 de octubre de 2010. Consultada en la página web: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2688> el día 9 de septiembre de 2011.
- SALA Rose, Rosa. (2010). *La obra de Goethe*. Conferencia impartida en la Fundación Juan March, dentro del ciclo Goethe: su vida, su obra, su tiempo. El 28 de octubre de 2010. Consultada en la página web: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2689> el día 9 de septiembre de 2011.
- SALA Rose, Rosa. (No se especifica la fecha). *El clasicismo alemán y Goethe*. Conferencia impartida en Tenerife, España. Consultada en la página web: <http://www.youtube.com/watch?v=EHoIqNxx8jQ> Consultada el día 9 de marzo de 2014.
- SANTA BIBLIA. Antigua Versión de Casiodoro de Reina, Revisada por Cipriano de Valera. (1989). Libro Eclesiastés.
- SANTAYANA, Georg. (2009). Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe. [1910]. Ed. Tecnos. España.
- SCHÜCKING, Levin. (1950). *El gusto literario*. Ed. FCE. México.
- SIGUAN Boehmer, Marisa. (1988). *Romanticismo/Romanticismos*. Ed. DCHyS. Universidad de Barcelona. España.
- SIMMEL, Georg. (2005). *Goethe*. [1913]. Ed. Prometeo. Argentina.
- SOLARES, Blanca. (2003). “Fausto o la desnaturalización del mal”. En Solares, Blanca y Flores Farfán, Leticia. (Coordinadoras). *Mitogramas*. Ed. Los Reyes. México. p. 101-119.
- SPENGLER, Oswald. (1993). La decadencia de occidente. Tomo I y II [1917]. Ed. Planeta –Agostini. España.
- STEINER, Rudolf. (1910). *'Goethe's Faust' from the Point of View of Spiritual Science*. Disponible en <http://wn.rsarchive.org/Lectures/19100123p01.html>

y una versión abreviada y en español en la página:
<https://sites.google.com/site/storefabito/home/steiner-y-la-antroposofia>.

- STEINER, Rudolf. (1932). *Fausto y la ascensión espiritual de Goethe y Goethe y Schiller*, se pueden consultar en la página <http://eruizf.com/masonico/anexo/martinistas/steiner.html>. En original aparecieron en la revista *Teosofía* en el mes de agosto y septiembre de 1932.
- TIEGHEM, Paul van. (1958). *El romanticismo en la literatura europea*. Ed. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. México.
- TRÍAS, Eugenio. (2006). *Prefacio a Goethe*. [1980]. Ed. Acantilado. España.
- VALERA, Juan. (2007). *El Fausto de Goethe*. [1878 y 1896]. Ed. Biblioteca ELR. España.
- VEDDA, Miguel. (2010). “Fausto y la materia fáustica en el Heine tardío”, En GALLE, Helmut. y MAZZARI, Marcus. (Coords). (2010). *Fausto e a América Latina*. Brasil: Ed. Humanitas.
- WATT, Ian. (1999). *Mitos del individualismo moderno*. [1996]. Ed. Cambridge University. España.