



Metamorfosis de la forma (Goethe)¹

Andreas Gailus

Traducción de Paola Piacenza

En una escena enigmática de la novela de Goethe *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* —cuya importancia se vuelve evidente por el hecho de que está ubicada exactamente en la mitad de la obra— el protagonista recibe una dolorosa lección:

[Aurelia] Hizo con su mano derecha un movimiento con el que parecía iba a estrechar la mano de Wilhelm. Mas, con rapidez inusitada, esa mano se introdujo en un bolsillo del que salió armada con la daga que ya conocemos y pasó la punta y el filo del arma por la mano de nuestro amigo. Este la retiró de inmediato, pero la sangre corría ya abundante.

—¡A vosotros, los hombres, es preciso marcaros bien y con rudeza, para que no olvidéis vuestras promesas! — gritó con muestras de alegría feroz (...)

La incisión cruzaba de parte en parte la palma de la mano, yendo desde la base del pulgar hasta el dedo meñique.² (*Los años de aprendizaje* 355)

Cortar, marcar, observar – lo que aparece aquí a partir de la lección de Wilhelm —es no solo el carácter violento de la inscripción sino la necesidad de un quiebre en relación con su creencia en la unidad de la vida como

¹ Traducción de Part I *Life as formation*. 2. “Metamorphoses of form (Goethe)”. *Forms of life. Aesthetics and Biopolitics in German Culture*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2020.

² N. de la T.: En esta traducción las citas de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe han sido tomadas de la edición y traducción al español de Miguel Salmerón para la editorial Cátedra; 2000. En la referencia en el texto se menciona el nombre abreviado de la novela “*Años de aprendizaje*” y la página. El resto de las citas presentes en el original han sido traducidas al español del inglés en el original con independencia de su lengua de origen. En el caso de las obras de Goethe traducidas del alemán se han conservado las referencias que remiten a los títulos como se consigna en el texto original: **FA** (*Sämtliche Werke: Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 volúmenes. Editado por Friedmar Apel et al. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1989); **HA** (*Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Editado por Erich Trunz. Hamburg: C.H.Beck, 1981); **MA** *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. 21 volúmenes. Editado por Karl Richter et al. Munich: Carl Hanser Verlag, 1985).

biología y como escritura, que se expresa en la noción de línea de vida—. La expresión “línea de vida” procede del viejo vocabulario medieval de la quiromancia que sugiere que es posible predecir la fortuna y las disposiciones de las personas a través de la lectura de las manos. El cuchillo de Aurelia opera a partir de esta creencia. A diferencia de la forma biológica, el pasaje sugiere que la vida humana no es ni intrínseca ni orgánicamente un asunto que pueda leerse en términos biológicos sino, por el contrario, es el producto de una incisión —una marca de los signos y su artificio en la naturaleza—. La acción de Aurelia, de este modo, corta a través tanto de la línea de la vida de Wilhelm como de su creencia en el sentido intrínseco de su cuerpo. De esa manera, su marca lo obliga explícitamente a advertir (*zu merken*)³ —a volverse consciente— del sistema de inscripciones y representaciones que han señalado su vida desde el comienzo.

Al leerla, la escena presenta, de una forma resumida, el asunto central de la novela de Goethe. La novela sugiere que la vida humana es tanto desgarrada como compuesta, lo que equivale a decir que su unidad es la unidad de una multiplicidad heterogénea, conformada y atravesada por las fronteras más o menos incongruentes entre formas y dimensiones de vida superpuestas. Por un lado, la novela destaca constantemente la determinación biológica de la vida humana, su naturaleza irreductiblemente orgánica y corpórea. Las imágenes de heridas, sangre y enfermedad se repiten a lo largo de *Wilhelm Meister* y no menos de cinco de los personajes principales mueren, la mayoría en forma violenta y dramática. Por el otro lado, la muerte y el daño físico en las novelas de Goethe están siempre en relación con factores psicológicos y sociales. Así en la escena anterior, el ataque de Aurelia, el cual está motivado por celos, reafirma en lugar de negar la unidad de cuerpo y biografía implícita en el modelo quiromántico. El encuentro con Aurelia, un acontecimiento importante en la vida de Wilhelm

³ N. de la T.: Todas las aclaraciones en traducciones o textos citados en alemán proceden del original.

se imprime en su cuerpo, pero el signo impreso de este acontecimiento ya no es innato y orgánico, sino contingente y artificial. La incisión de Aurelia de este modo llama la atención no meramente sobre la vulnerabilidad biológica de la vida humana sino fundamentalmente sobre su carácter histórico y plástico; esto es, su apertura a otras formas (social, psicológica, política, estética).

Desde esta perspectiva, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* puede verse como un hecho crucial en el discurso alemán sobre la vida alrededor de 1800. Es bien conocido el hecho de que Goethe estuvo activamente involucrado en desarrollar una nueva concepción biológica de la “vida”. Durante los mismos años en los que reescribió la novela *Wilhelm Meister* (habiéndola abandonado en 1785) también estaba muy ocupado en revisar su teoría sobre la forma orgánica, cuya primera versión apareció en 1790 con el título *La metamorfosis de las plantas*. Los estudios botánicos de Goethe, que tuvieron una profunda influencia en Wittgenstein, los llevaron a ambos a pensar en el problema de la comprensión de los principios de la formación que subyacen al todo que es dinámico, aunque se muestre como una forma organizada: de los principios de formación no de los de la forma. Goethe subraya incesantemente el carácter dinámico de la vida, su impulso metamórfico, y su método morfológico está explícitamente diseñado para captar las leyes formativas no de las estructuras estables, sino de los procesos de automodificación. La pertinencia de estas reflexiones en el ámbito estético, que ya estaban claras para Goethe en 1780, se puso de manifiesto con la publicación de la *Crítica del Juicio* de Kant en 1790, que se centra en la pregunta por las relaciones entre la forma natural y estética; cultura y naturaleza. Y es esta pregunta, formulada por la articulación trascendental de Kant, que lleva a Goethe a volver a sus estudios botánicos anteriores a 1790 y al *Wilhelm Meister* y esto estará en la base de sus escritos literarios y científicos a partir de 1790. Aquí vemos su reflexión acerca de la tercera *Crítica* desde 1820:

Entonces la *Crítica del juicio* cayó en mis manos, y con este libro un maravilloso período arribó a mi vida. Aquí encontré mis más diversos intereses reunidos en uno solo; los productos del arte y de la naturaleza podían tratarse del mismo modo, el juicio estético y el teleológico se iluminaban mutuamente ...La vida interior del arte y de la naturaleza, sus efectos respectivos cuando actúan desde dentro - todo esto se expresaba claramente en el libro. (“Einwirkung der neueren Philosophie”, FA 24:444)

En lo que sigue, analizaré *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* como una investigación autorreflexiva entre las formas sociopolítica, biológica y estética. Nótese que la *forma* en la que Goethe explora esta relación —la forma de la novela— en realidad complica la imagen kantiana. El sujeto kantiano de la experiencia estética es una abstracción filosófica. Un locus genérico de capacidades sin existencia concreta; un constructo teórico sin género, familia e historia. La novela de Goethe, por el contrario, coloca al sujeto de la experiencia estética en una rica trama vital y lo carga de deseos, recuerdos y apegos. Wilhelm, también, se siente constantemente atraído por el arte y la forma estética, pero su experiencia de estos medios (teatro de títeres, pintura, tragedia épica, drama), lejos de ser una expresión de un “placer desinteresado”, es pasional y parcial; incluso fantasmática. Mientras que la *Crítica* de Kant plantea un modelo estético ideal de la experiencia estética, la novela de Goethe —la cual comienza, no casualmente, con la narración de los recuerdos de Wilhelm de su primera infancia— explora una dimensión primordial y arcaica de la respuesta humana a la forma estética, una que afecta a la propia formación de la subjetividad y el carácter. El hecho de que la biografía de Wilhelm está fundamentalmente modelada por su compromiso cargado de erotismo con el teatro, la épica y la pintura, apunta a lo que la novela de Goethe presenta como el rasgo definitorio de la vida humana a diferencia de la vida biológica: su vívido interés, dependencia y obsesión por las formas. Esta es la razón por la que la interrogación novelística de Goethe por la formación de la vida es simultáneamente una

exploración autorreflexiva de la vida de la forma y de la representación; es decir, una meditación sobre el papel vital de la experiencia estética.

Por supuesto no ha pasado desapercibida la reaparición de las cuestiones vitales en la novela de Goethe y el género en su conjunto. El *Aprendizaje de Meister* es una historia de madurez que traza la transición de su héroe de la infancia a la paternidad, ya señala a través de su trama su preocupación por articular una forma estética en sintonía con el arco de desarrollo de la forma de vida humana. Este entrelazamiento de biografía y novela ha dado lugar a una larga tradición de lectura de *Wilhelm Meister* como paradigma del género *bildungsroman* (en visto del concepto de formación orgánica, o *Bildung*), ya sea para alabarlo, de forma conservadora, por modelar el crecimiento humano en términos de la integración “natural” de la autoformación expresiva con la responsabilidad social, o para deconstruirlo como el ejemplo por excelencia de una ideología organicista que vela la violencia normativa de la socialización. Además, desde Friederich Blankenburg hasta Friedrich Schlegel y György Lukács, las filosofías más ambiciosas de la novela han hecho hincapié en la relación entre la vida y la forma novelística. “*Der angeborene Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werbs, sich zu einem Ganzen zu bilden*” [El impulso innato de esta obra organizada y organizadora por formarse a sí misma en un todo], escribe Friederich Schlegel en su reseña de 1798 sobre *Wilhelm Meister*, citando prácticamente la descripción que hace Kant de los organismos naturales en la tercera *Crítica*. Cien años más tarde, Lukács, inspirándose tanto en Schlegel como en Bergson y Weber, sitúa la tensión entre la vida y el sentido —“la negativa de la inmanencia del sentido a entrar en la vida empírica”— en el centro de su teoría de la novela. Para Schlegel y Lukács, la novela es única entre las formas literarias en el sentido de que está intrínsecamente —por su propia forma— ligada a la vida: la forma de la novela es la forma de la vida. Y ahí reside tanto su promesa como su problema, pues al abrirse a la inmediatez de la vida, la novela invita también a la contingencia

y a la impermanencia, poniendo así en peligro su propia unidad formal. De ahí las repetidas quejas sobre la "falta de forma" de la novela, que Lukács llegó a calificar de "medio arte".

Rüdiger Campe ha ampliado recientemente esta línea de pensamiento, argumentando que las teorías modernas de la novela marcan un "punto de inflexión en la relación entre literatura y conocimiento". Mientras las formas poéticas codificadas retóricamente regulen la presentación del contenido, sugiere Campe, la vida como *zoe* no entra en el ámbito de la articulación estética. Sólo con la desintegración de otro sistema retórico más antiguo, la relación del arte y la vida pasa al centro tanto de la literatura como de su teoría. Así, como "con la novela (moderna), la forma literaria deja de ser una cuestión de formas poéticas para convertirse en la forma de la vida", surge junto al nuevo género, y en el compromiso reflexivo con él, un nuevo tipo de conocimiento: una *teoría* de la novela que es simultáneamente una teoría de la vida. Aunque simpatizo mucho con Campe y con los autores que analiza, mi propia discusión sobre el vínculo entre novela y vida sigue una dirección diferente. En primer lugar, mientras Campe se centra en la teoría de la novela, a mí me interesa la propia novela de Goethe, que creo que nos proporciona un modelo de "vida" más rico que las reflexiones filosóficas de Schlegel o Lukács. En segundo lugar, mientras que Campe se ocupa de un nuevo tipo de conocimiento sobre la literatura, yo sitúo la novela de Goethe en el contexto de una transformación más amplia de la comprensión de la vida natural y social. *Wilhelm Meister* me interesa porque cristaliza una variedad de discursos y modelos de vida contemporáneos, que van desde la estética y la biología hasta la economía y la política. Así, en tercer lugar, mientras Campe afirma que la novela se ocupa de dar forma a la vida biológica (*zoe*), mi lectura hace hincapié en el compromiso del texto con *múltiples y conflictivas* formas de vida. Desde esta perspectiva, la supuesta "falta de forma" de la novela se vuelve legible en función de su nuevo tema, que no es la vida como tal, sino una concepción particular de la *vida humana*. Si el género de la novela es

formalmente heterogéneo hasta el punto de parecer "informe", como les pareció no sólo a Schlegel y Lukács, sino también al propio Goethe, ello se debe a que la novela en general, y el *Wilhelm Meister* de Goethe en particular, tratan de dar forma a un fenómeno extrañamente desgarrado y multifacético: a la vida humana entendida *como forma de formas*.

Una consecuencia de este énfasis en la heterogeneidad es que la novela de Goethe complica el relato foucaultiano de la subjetividad "liberal". Partiendo de las conferencias de Foucault de finales de los años setenta, Miguel de Beistegui ha sostenido recientemente que la emergencia de la gubernamentalidad liberal en el siglo XVIII implica una "rehabilitación del deseo como rasgo natural o vital" de la vida humana. "De objeto de dominio y dominación, el deseo se convirtió progresivamente en el mecanismo necesario para la producción del bien mayor" y, por tanto, en "el motor y la energía mismos de la vida política, el instrumento de una nueva soberanía y el objeto de una nueva ciencia política". De Beistegui basa su argumentación en lecturas de Locke, Hume, Smith y Bentham, que derivan de su redefinición del sujeto en términos de necesidades y deseos vitales una nueva concepción de la vida socioeconómica entendida como un orden autorregulado impulsado y no amenazado por el ímpetu de pasiones interesadas. Lo que De Beistegui no menciona es que esta nueva apreciación del "deseo" va acompañada de un aplanamiento radical de su contenido. Como ha demostrado Albert O. Hirschman, la noción dieciochesca de deseo "interesado" funcionó para contener y domesticar un discurso más antiguo y mucho más oscuro de "pasiones" rebeldes y violentas. A diferencia de estas últimas, el "interés propio" es una pasión "tranquila" —segura y metódica— que puede alinearse con un nuevo modelo de racionalidad económica y sociopolítica y que, de hecho, le proporciona la base afectiva. Pero lo que queda eliminado en esta recodificación de las pasiones como interés propio es el particular color y fuerza irracional de las pasiones y el deseo, incluyendo el deseo erótico. Es aquí donde la novela de Goethe —y por lo tanto del

psicoanálisis, cuyo modelo de deseo es irreductible a la lógica del interés propio— provee una corrección que ayuda a la teoría liberal de la subjetividad. Aunque no llama la atención sobre la noción de pasiones del siglo diecisiete, las novelas de Goethe exploran la tensión entre nuevos modelos de deseo erótico y económico, entre la falta de ser y el interés propio, y entre la subjetividad romántica y liberal. Las consecuencias de esta exploración son dobles. Por un lado, la novela muestra la conversión de Wilhelm en burgués, la existencia liberal descansa en una terapia del deseo que se lleva a cabo mediante una cuidadosa orquestación de narrativas e imágenes: la subjetividad liberal posee una dimensión estética fundamental. Por el otro lado, esta terapia estética se presenta como imposible de dominar la totalidad de las pasiones y deseos humanos, que contienen un núcleo irreductible, ingobernable y carente de forma que debe ser violentamente excluido de la subjetividad liberal. La exclusión incluida de este límite sin forma de la vida humana, ingeniosamente representada o personificada en la figura de Mignon, complica no solo la definición de la noción foucaultiana de subjetividad liberal, sino también el propio modelo de Goethe sobre el carácter orgánico y humano de la *Bildung*.

Forma orgánica

Con el propósito de explicar el crecimiento y la transformación de las formas naturales, los estudios botánicos de Goethe de 1780 y 1790 fueron parte de las emergentes ciencias de la vida, que reemplazaron el viejo modelo estático y espacial de la historia natural con un énfasis en el desarrollo y la fuerza⁴. De hecho, más que ningún otro autor de su época, Goethe introduce

⁴ “Vorarbeiten zu einer Physiologie der Pflanzen,” en FA 24:357. Sobre los escritos científicos de Goethe, véase Frederick Amrine, *Goethe and the Sciences: A reappraisal*, Boston Studies in the Philosophy of Science 97 (Dordrecht: D. Reidel, 1987); Olaf Breibach, *Goethes Metamorphosenlehre* (Múnich: Fink, 2006); Eckart Förster, “Die Bedeutung von § 76, 77 der “Kritik der Urteilskraft” für die Entwicklung der nachkantischen Philosophie,” *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 56, n. 3 (2002): 321-45; Eckart Förster, “Goethe und das “Auge des Geistes,”” *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* n. 1 (Marzo 2001): 87-101; Dorothea E. von Mücke, “Goethe’s Metamorphosis: Changing Forms in

la idea de transformación (cambio, movimiento, impermanencia) en el centro de su reflexión sobre la naturaleza. La forma es formación, un proceso dinámico antes que una estructura estática y rígida. “Morfología”, un término introducido por Goethe en la historia natural, tiene que ver con la “formación y transformación de los cuerpos orgánicos [*Bildung und Umbildung der organischen Körper*]” (“*Betrachtung über Morphologie*”) (ca. 1795), FA 24:365, la cursiva es mía). De ahí también el injerto de Goethe de una nueva noción, más técnica, de la idea de morfología en otro término con una profunda genealogía mítica: “La *Gestalt* es móvil, devenir, pasaje. La doctrina de la *Gestalten* es una doctrina de transformación. La doctrina de la metamorfosis es la clave para todos los signos de la naturaleza [Die *Gestalt* iste in bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. *Gestaltenlehre* ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur]” (“*Betrachtung ueber Morphologie*” (ca.1795), FA 24:349). Es en relación con este carácter metamórfico de la forma, que Goethe explícitamente fundamenta su uso del término *Bildung*. El concepto de *Gestalt* no es adecuado para captar la forma específica de los seres vivientes en su carácter de “abstracciones de su mutabilidad” y oculta el hecho de que “nada en ellos es permanente, nada está en reposo o completo —todo es parte de un flujo de movimiento continuo” (“*Die Absicht eingeleitet*” (1806-7), FA 24:392)—. Goethe continúa: “Esta es la razón por la que el alemán frecuentemente y de un modo afortunado hace uso de la palabra *Bildung* para describir tanto el producto final como lo que está en proceso de producción” (ibid.).

Para comprender la forma de los seres vivientes, entonces, es necesario identificar la ley de la *Bildung* que subyace a su desarrollo. Pero ¿cómo se determina el concepto de una cosa que está en permanente

Nature, the Life Sciences, and Authorship,” *Representations* 95 (Summer 2006): 27-53; Eva Geulen, *Aus dem Leben der form. Goethes Morphologie und die Nager* (Berlin: August Verlag, 2016); y Jocelyn Holland, *German Romanticism and Science: The Procreative Poetics of Goethe, Novalis, and Ritter*, *Routledge Studies in Romanticism* 13 (New York: Routledge, 2009), 19-56.

transformación? Por un lado, es claro que la ley de la *Bildung* no puede leerse en la inmediatez del fenómeno, digamos en una planta, porque lo único a lo que podemos acceder en forma directa es a la apariencia de la planta en este o en aquel momento particular de su desarrollo y no en el arco completo de su desarrollo. Por el otro, para saber qué aspectos del fenómeno son relevantes para definir el concepto de una planta en particular se requeriría conocer y disponer previamente del principio de su organización, su ley. La respuesta de Goethe a este problema involucra una matriz compleja y cambiante de términos —morfología, metamorfosis, arquetipo, idea, tipo, etc.— cuyos significados y sentidos sufren cambios sutiles con el tiempo. Para simplificar una historia complicada, durante la década de 1780, Goethe está principalmente preocupado por la cuestión de la clasificación, y por la noción de *Urpflanze*, entendida como un tipo de forma primaria que se diversifica a sí misma empíricamente en diversas plantas, y a la que se apela como un modelo para la descripción y la comparación. Después de 1790, y parcialmente en respuesta a su lectura de Kant, Goethe reflexiona cada vez más sobre la fenomenología y la tecnología de la observación, articulando más claramente las condiciones experimentales y subjetivas que hacen posible el conocimiento de lo viviente. Para decirlo en forma sencilla, Goethe comienza a darse cuenta de que el fluir de la vida requiere también un modo fluido de conocimiento. La metamorfosis del organismo se refleja, en los escritos científicos de Goethe, en un modelo metamórfico que culmina en la licuefacción y animación del concepto⁵.

El cambio comienza en el destacable ensayo de Goethe “El experimento como mediador entre el objeto y el sujeto” de 1792. El lazo entre sujeto y objeto (es decir, el conocimiento) requiere de una mediación experimental que interrumpa y recalibre nuestros modos habituales de ver y de intuir. Nuestro compromiso perceptual ordinario con el mundo al mismo

⁵ Para un punto de vista diferente pero muy persuasivo sobre el desarrollo de Goethe que ahonde sobre la influencia de Spinoza, véase Frederick Amrine, “Goethean Institutions”, *Goethe Yearbook* 18, no. 1 (Enero 2011): 35-50.

tiempo permite acceder como oscurece la riqueza del fenómeno: dominada por la plenitud del detalle, color, variación, cambio. Tomamos nuestro propio camino, recortamos, distorsionamos, censuramos, comprimimos, soslayamos y exageramos lo que vemos. Hay siempre mucho o demasiado poco para ver. Goethe cuenta la historia de un amigo quien, después de que le contó sus teorías ópticas, “se dio cuenta rápidamente del fenómeno que no había visto o que me había negado a observar. Así me dio la posibilidad de corregir ideas que había desarrollado sin precisión, y también producir un descubrimiento al trascender las inhibiciones en las que la investigación exigente nos atrapa” (HA 13:12). La idea de que la “investigación exigente” nos puede cegar respecto de lo que está a la vista podría parecer trivial, pero el punto de Goethe es complejo y rico; no se trata únicamente de que los amigos, libres de preconcepciones teóricas, tienen la mirada fresca que ingenuamente pueden ver lo que el científico no puede al estar envuelto en sus propias ideas (aunque es parte de la historia). En todo caso, de lo que se trata es que el amigo, al captar aspectos significativos del fenómeno, es también parcial e incompleto. Freud represó la psiquis como protegida del exceso de la vida por una superficie muerta (el cráneo) que defiende y filtra lo que de otro modo sería el embate insoportable del estímulo⁶. Goethe sugiere una discrepancia similar entre la complejidad de la vida y nuestros recursos para procesarla; no obstante, a diferencia del caso de Freud, para quien la vida psíquica más allá de ese cráneo resulta invivable, el ensayo de Goethe se orienta a cerrar, o al menos a minimizar, la complejidad de esa grieta: trabaja para crear una “experiencia ... de algún tipo” que es tan rica como la riqueza de la vida⁷.

Para alcanzar esta experiencia mejorada, es necesario trabajar sobre el sujeto. El ensayo de Goethe articula el problema del conocimiento científico

⁶ Sigmund Freud, “Jenseits des Lustprinzips”, en *Gesammelte Werke*, vol. 13 (Frankfur am Main: Fischer Taschenbuch, 1999) XIII: 26-27.

⁷ “Eine solche Erfahrung, die aus mehreren andern besteht, ist offenbar von einer höhern Art” (HA 13:18).

en términos de la educación del científico. Las técnicas y las tecnologías propias del término “experimento” son, primeramente, prácticas espirituales y cognitivas diseñadas para ralentizar nuestros modos habituales de comprensión⁸. El problema del conocimiento es profundamente intrínseco a nuestra condición humana: nuestro encuentro perceptual con el mundo está siempre orquestado dentro del contexto de un aparato cognitivo complejo que tiende a sobrecargar nuestras intuiciones y eclipsa prematuramente lo visible. Nuestra capacidad —exclusivamente humana— para teorizar y construir imaginativamente un todo allí donde algo se presenta a sí mismo solo como parte es tanto una bendición como una condena. Kant describe la producción de conocimiento en términos de una síntesis intelectual datos sensibles rudimentarios; Goethe sugiere que la cognición sintética debe estar subordinada a la compilación experimental, la cual pospone el acto de unificación y crea el espacio necesario para la articulación de las diferencias entre los elementos⁹ compilados. Así, los experimentos están diseñados para detener nuestras síntesis cognitivas y para expandir el alcance temporal y espacial de nuestras intuiciones. Debemos aprender a ampliar nuestra capacidad para la atención, para dejar a un lado las apariencias, dejarlas crecer en el interior de nuestra mente hasta que alcance, en nosotros, su completa riqueza fenoménica. Solo entonces ganaremos la “alta intuición” que puede apropiarse de lo que Goethe llamaría, seis años después “*das reine Phänomen*” (“*Erfahrung und Wissenschaft*” (1798), HA 13:25).

El ensayo de Goethe de 1792 ofrece una primera entrada a esta nueva concepción de la observación científica, que consiste en tres fases. En primer lugar, la fase analítica y contrasintética, nuestros modos sintéticos habituales

⁸ Pierre Hadot dedicó todo un libro a la relación de Goethe con las prácticas espirituales antiguas, véase su *N’Oublie Pas de Vivre: Goethe et la tradition des exercices spirituels* (Paris: Albin Michel, 2008). Sin embargo, Hadot no menciona el ensayo de Goethe o incluso su trabajo científico, aunque había escrito sobre lo segundo en un estudio previo, *Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature*, traducción de Michael Chase (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008).

⁹ Sobre la importancia entre la diferenciación interna y el aplazamiento de las síntesis cognitivas en particular, véase el excelente *Aus dem Leben der Form* de Eva Geulen.

se suspenden en favor de una ampliación de nuestra cognición en tres sentido: (1) multiplicación de las perspectivas – “Encontraremos que los más grandes logros provienen de aquellos que nunca se cansan de explorar y trabajar a través de todos los aspectos y modificaciones de una única experiencia, de cada experimento, en todas sus posibilidades” (HA 13:17); (2) multiplicación de observadores – “El interés de muchos focalizado en un único punto puede producir excelentes resultados” (HA 13:12); (3) multiplicación como iteración y entrecruzamiento – “Así cuando hemos llevado a cabo un experimento de este tipo ... nunca seremos lo suficientemente prudentes en estudiar lo que subyace cerca de qué subyace cerca de él o deriva directamente de él ... La multiplicación de experimentaciones es por eso la verdadera tarea del investigador científico” (HA 13:18).

En una segunda fase, constructivista, Muchos experimentos son organizados en series. El elemento relevante de la observación. De científico no es la experiencia momentánea, sino. El sistema experimental concebido sino el sistema experimental concebido como resultado de un conjunto de instantáneas interrelacionadas. “En la primera de las dos partes de mis contribuciones ópticas busqué establecer una serie de experimentos contiguos derivados unos de otros de este modo el cual, estudiado y considerado en su integridad [*wenn man sie alle genau kennt und übersieht*], presentado como si fuera un único experimento, una única experiencia, representado en su perspectiva global” (HA 13:18). Recordemos el problema de capturar la forma de algo sujeto a una perpetua transformación: dado que todo lo que podemos percibir directamente es la cosa en un momento particular de su desarrollo, debemos de algún modo trascender la percepción ordinaria y capturar el arco del desarrollo como un todo; atrapar la ley elusiva que subyace a la cadena de las transformaciones. La creación de una serie experimental obedece a la necesidad de preparar las condiciones para su aprehensión proveyendo de una percepción sinóptica de la planta en sus

etapas de desarrollo. Como tal, el experimento funciona como un nuevo tipo de compromiso cognitivo, construido en el laboratorio, que habilita al científico a superar los yerros de la percepción empírica y alcanzar una “experiencia de mejor tipo”.

El experimento así culmina idealmente, en una tercera fase final, en una aprehensión sintética del “fenómeno puro” en su riqueza vital. Tiempo después de 1792, Goethe planteó con mayor detalle esta experiencia más alta. Escribió en 1798 “al principio estoy inclinado a pensar en ciertos pasos, pero desde que la naturaleza no realiza saltos, estoy finalmente obligado a intuir la sucesión de una actividad ininterrumpida como un conjunto [*mir die Folge einer ununterbrochenen Tätigkeit als ein Ganzes anzuschauen*] asimilando lo singular sin destruir la impresión... Si alguien piensa en los resultados de estos experimentos, verá que en el final la experiencia debe detenerse, la intuición de un comienzo que se inicia [*die Anschauung eines Werdenden eintreten*], y finalmente la idea es articulada” (“Ordnung des Unternehmens” (1798), FA 24:352-53). El *Anschauung eines Werdenden* requiere una forma no material de visión, la cual Goethe llama los “ojos de la mente” (“Entwürfe zu einem osteologischen Typus” (1795-96), FA 24:248)¹⁰. Esto agrega otras dos capas de visualización fundamentalmente imaginarias a las imágenes empíricas de la percepción ordinaria: retrata las transiciones invisibles de una forma a la otra e intuye la secuencia completa de las transformaciones que percibimos como una forma unificada en la cual simultaneidad y sucesión coinciden. En la experiencia más alta, esto es, cuando la mente percibe tanto la secuencia de las distintas etapas del crecimiento de la planta y capta estas etapas en su totalidad, como una unidad no discursiva, no secuencial, una unidad que no es un concepto meramente intelectual sino la esencia y unidad del propio objeto. En un pasaje destacable de 1824, Goethe demuestra, con cierto detalle, el interjuego de la percepción, imaginación y comprensión que están involucradas aquí:

¹⁰ Véase Förster, “Goethe and the “Auge des Geistes””.

Sobre la productividad de tales imágenes interiores que se llaman a los ojos puedo decir mucho. Tuve la capacidad de conjurar, con los ojos cerrados y la cabeza gacha, una flor en medio de mis ojos, de tal manera que no permanecía fija en su primera forma durante un instante, sino que se desplegaba, surgiendo de su interior nuevas flores, incluso hojas verdes; no eran flores naturales, sino de fantasía, aunque regulares como las rosas de los escultores. Era imposible detener la efusiva creación; duraba cuanto quería, no aflojaba ni se intensificaba... No se me ocurrió hacer estos experimentos con otros objetos; la razón por la que surgieron tan libremente puede tener que ver con el hecho de que a través de muchos años de observar las metamorfosis de las plantas... me había sumergido completamente en ellas... [En estos experimentos visuales] la aparición de la imagen-posterior [*die Erscheinung des Nachbildes*], la memoria, la imaginación productiva, el concepto y la idea están en juego a la vez, manifestándose en la vitalidad del órgano con perfecta libertad y sin intención ni dirección. (“Das Sehem in subjektiver Hinsicht, von Purkinje,” MA 12:353)

Eckart Förster ha atendido a la relación entre el método de Goethe de observación científica y la tercera *Crítica* de Kant. De acuerdo con Förster, Goethe toma esta clave de la discusión kantiana de las antinomias del entendimiento teleológico en la *Crítica del juicio*, “La noción meramente problemática de una “intuición intelectual” como una invitación a desarrollar en todas sus posibilidades un pensamiento intuitivo; uno que vaya de lo general a lo particular y de lo particular a lo general, y el cual se convierta, en la intuición del todo, en una experiencia de orden superior”¹¹. Ya sea que uno coincida o no con la caracterización de Förster de la observación en Goethe como una intuición intelectual en los términos de Kant —y hay buenas razones para pensar que Förster subestima la dimensión estética y constructiva de los escritos¹² de Goethe— es claro que Goethe rompe con el marco kantiano. Mientras que Kant concibe de la forma orgánica como una idea regulatoria, Goethe desarrolla un modelo orgánico de comprensión que

¹¹ Förster, “Bedeutung”, 186.

¹² Véase por ejemplo Geulen, quien sugiere que la demanda sobre el observante oscila entre dos perspectivas compensatorias sobre su (no) objeto que se ve espejado en el estilo de texto de Goethe, que “primero postula un principio y simultáneamente reduce este principio a una mera interpretación” [zur bloßen (An)Deutung reduziert]”. *Aus dem Leben der Form*, 63.

disuelve la oposición kantiana entre concepto e intuición, pensamiento y objeto. Enfrentado a un mundo que está en flujo constante, el pensamiento se entrega a sí mismo a la mutabilidad de su objeto y se desarrolla en sus mismos términos. Se vuelve tan flexible como la vida que observa: “Aquello que se forma es inmediatamente transformado [*Das Gebildete wird sogleich wieder umgebildet*]. Si deseamos arribar a cierta intuición verdaderamente viva de la naturaleza [*lebendige Anschauung der Natur*], nosotros mismos debemos permanecer tan flexibles y en estado de formación [*beweglich und bildsam*] como la naturaleza y seguir su ejemplo” [“Die Abscheit eingeleit” (1806-7), FA 24:392). En resumen, Goethe extiende la fluidez de la *Bildung* a los procesos internos de la mente. En lugar de detener y congelar el objeto, como hace el pensamiento conceptual de acuerdo con Kant y la tradición filosófica, los mejores modelos de pensamiento se apropian del movimiento intrínseco del ritmo metamórfico de la naturaleza. Mudable, fluido, y flexible, *anschauendes Denken* ya no fija ni separa, y así ya no porta el aire del carácter mecánico asociado al pensamiento discursivo. Por el contrario, ha logrado algo así como un segundo orden de organicidad; se ha vuelto “pensamiento vivo”.

Arte, vida, y la novela

Las trascendentales investigaciones de Kant muestran que nuestros juicios sobre las cosas vivas/vivientes difieren de nuestros juicios sobre otro tipo de cosas. Goethe agrega que nuestra habilidad para juzgar y señalar a los seres vivos muestra algo acerca de nuestra mente: demuestra que, con un entrenamiento apropiado, somos capaces de un modo de pensamiento que sintoniza con la metamórfica dinámica de las cosas vivas/vivientes. La cuestión de la forma vital lo posiciona en relación con Goethe en dos niveles interrelacionados: en el nivel de la autoformación del objeto natural; y en el nivel de su descripción más apropiada. Yendo ahora a *Wilhelm Meister*, esta doble perspectiva implica que cualquier discusión acerca de la vida en la

novelade Goethe debe involucrar tanto (a) la forma del contenido representado, como (b) la forma artística de su la novela¹³. Hay, además, una complicación mayor, la que distingue la representación de la vida humana en los términos de la descripción botánica de la vida natural. Un breve resumen argumental nos dará un indicio de esta diferencia.

Wilhelm, enamorado de la actriz Marianne, le narra en detalle la historia de su fascinación infantil con el teatro de títeres, con un poema épico de Tasso y una pintura propiedad de su abuelo (Libro 1). Después de recuperarse mentalmente del quiebre que representó el descubrimiento de la deslealtad de Marianne, Wilhelm es llevado por su padre en un viaje de negocios, donde pronto utiliza el dinero de su padre para formar una compañía teatral (libro 2). Atraído por actriz Filina, profundamente fascinado por la misteriosa y andrógina Mignon, y acompañado un músico melancólico llamado Harper, Wilhelm es introducido por Jarno a la obra de Shakespeare, cuyo *Hamlet* planea llevar a escena con el director de teatro Serlo y su hermana Aurelia, también actriz (Libros 3 y 4). Mientras se prepara para su rol de Hamlet, Wilhelm se entera de la muerte de su padre. En la noche después de la actuación, durante la cual Wilhelm está desconcertado por un actor desconocido que hace el personaje del fantasma, el teatro se incendia, introduciendo una coyuntura decisiva en la vida de Wilhelm. Poco después Wilhelm y su grupo son atacados por ladrones, y resulta herido. Por Primera vez conoce a la “hermosa amazona” y su futura esposa, Natalia. La compañía se deshace, Mignon y Harper sufren distintos trastornos y Aurelia muere, pidiéndole a Wilhelm que comunique la noticia de su muerte a su antiguo amante, Lotario (Libro 5). Antes de que Wilhelm se encuentre con Lotario, Goethe inserta en la narración una autobiografía religiosa, *Las confesiones de un alma bella*, escrita por la tía de Lotario, que habla de su dedicación a Dios y su y su entrega en la vida diaria del mundo (Libro 6). Wilhelm se encuentra

¹³ La idea de vida-forma, en otras palabras, complica la distinción narrativa tradicional entre fábula (contenido) y sjuzet (organización).

con Lotario y es introducido en la aristocrática Sociedad de la Torre, una sociedad secreta comprometida con reformas pedagógicas económicas y sociales. Se entera de que ha tenido un hijo con Marianne llamado Félix y decide casarse con la solitaria Teresa. Le es presentado el libro de su vida escrito por la Torre el cual revela que sus miembros (Jarno, Abbé, el fantasma) han conducido e influenciado su vida durante todo su transcurso (Libro 7). Wilhelm se encuentra nuevamente con Natalia, la hermana de Lotario, quien había vendado sus heridas en un accidente previo y a quien había buscado desde entonces en vano. Mignon muere de un súbito ataque al corazón y es embalsamada por el médico de la Torre y puesta a descansar en un elaborado ritual; mientras que Harper, después de la súbita revelación de que había concebido incestuosamente un hijo con su hermana Mignon, se suicida. Finalmente, Wilhelm hereda el negocio de su padre, adopta a Félix y, gracias a la intervención del hermano de Lotario, Friedrich, se une a Natalia, mientras Lotario se casa con Teresa (Libro VII).

Aun este superficial resumen, debería destacar el complicado diseño del entramado de los personajes de la novela de Goethe y advertir en contra de la una lectura organicista simple. Sin embargo, la sinopsis también está orientada a señalar una razón crucial de su complejidad formal. La biografía de Wilhelm está atravesada y modelada con su compromiso con las formas de representación y, en particular, con la forma *estética* (teatro de títeres, poesía épica, pintura, Shakespeare, danza, canciones, narrativa confesional, ritos funerarios, embalsamamiento, etc.). La vida humana, sugiere la novela de Goethe, es intrínsecamente representacional, marcada y delineada a través de formas simbólicas que sobre escriben el sustrato orgánico. De ahí, el significado paradigmático del corte que realiza Aurelia, discutido en el inicio de este capítulo. Más aun, los diversos usos del arte dentro de la novela apuntan al rol ambiguo de la representación estética dentro de la economía de la vida humana: mientras que el sujeto, Wilhem, está comprometido con actos en función de una auto elaboración estética; fuerzas sociales mayores

(la Sociedad de la Torre) hacen uso del arte para orquestar sus intervenciones normativas. Si agregamos a esto que estas marcas artificiales, como las que emblematiza el corte de Aurelia, están mostrando su incidencia sobre la vida biológica, obtenemos un primer indicio sobre la postura de la novela acerca de la forma de la forma humana: se sugiere que es a través del arte (como medio para la autorreflexión); que se aprehenden el artificio, el poder y la naturaleza propia de los individuos modelada por la comunidad y los símbolos. Observando a los observadores; representando las representaciones; la novela autorreflexiva de Goethe representa la formación de la vida humana – su *Lebensform*– como una función del desarrollo estético. Estética como bioestética. Para desarrollar esta ecuación, me enfocaré en cuatro aspectos de la novela en los cuales se intersectan la representación estética, biología y poder: (a) la obsesión de Wilhem con el teatro de títeres; (b) la relación entre arte y vida; (c) Mignon; (d) el trabajo de la Sociedad de la Torre.

Títeres, teatro y el misterio de la animación.

Parece que la canonización de la novela de Goethe en términos de *Bildung* y *Bildungsroman* ha oscurecido sistemáticamente uno de sus rasgos más intrincados: su exploración del lugar de lo mecánico en la vida humana. Esto es lo más sorprendente, ya que desde el principio la novela presenta este tema frente a nosotros y permanece como principal preocupación a través del libro. La historia de Wilhem comienza, después de todo, con su fascinación con los títeres y su vínculo falsificado en esta escena primaria entre el deseo humano y la vida secreta de los cuerpos físicos. En el inicio del relato de la obsesión de Wilhem con los títeres, la novela elabora el nacimiento y la formación del sujeto en términos de una fascinación, no tanto con su condición artificial o con la forma representacional sino, más inquietante y precisamente, con su vitalidad. Lo que atrae a Wilhem de los

títeres es el misterio de su animación, la vida no revelada y encriptada en el movimiento de las extremidades mecánicas.

El discurso estético del tardío siglo XVIII asociaba a las marionetas con lo bajo y lo popular; divertimentos vulgares provenientes de objetos sin vida y sin interioridad. La representación acerca del teatro de títeres por parte de Goethe es diametralmente opuesta a este discurso. En lugar de a bulliciosa apertura del mercado, los títeres hacen su aparición en la intimidad del núcleo familiar. Y en lugar de burlarse de las pretensiones burguesas de la psicología interior, su enigmática fusión de artefactos inanimados con movimientos semejantes a los vitales provoca en Wilhem la quintaesencia de su deseo hermenéutico: el deseo de descifrar el código híbrido, descubrir la causa oculta, revelar la vida debajo de la maquinaria de lo simbólico. Desde el mismo principio tropos de lo no revelado impregnan la obsesión de Wilhem con el teatro:

Si la primera vez sentí el gozo de la sorpresa y el asombro, también en esta segunda ocasión fue grande el placer por la observación de los detalles y el análisis del espectáculo. Mi interés era ahora saber cómo se podía hacer todo aquello. Ya sabía que los muñecos no eran los que hablaban; también suponía que no se movían por sí mismos. Pero ¿por qué todo esto era tan bello?, ¿por qué parecía que ellos hablaban y que se movían con vida propia?, ¿dónde podían estar las luces y la gente?... Todos estos misterios me inquietaban (*Años de aprendizaje* 97)

En el intento por desenmascarar el origen del movimiento del títere, Wilhelm “levanta el telón” del teatro solo para asistir a una misteriosa escena:

(...) alcé la colgadura que adornaba la parte inferior del tablado y me metí por entre los caballetes. Mi madre me vio y me hizo retroceder, pero yo ya había visto bastante. Había visto cómo amigos y enemigos, Saúl, Goliat y como quiera que se llamaban habían sido depositados en un cajón. De esa manera mi curiosidad, sólo parcialmente satisfecha, se hizo más intensa. También pude reconocer al teniente que para mi sorpresa era el director de aquel templo. (*Años de aprendizaje* 97)

El movimiento agitado del teniente en el *Heiligtume*, la intervención de la madre, la desaparición de las pequeñas criaturas en el *Schiebkasten* – el levantamiento del telón por parte de Wilhem permite ingresar en una escena que, como ha señalado David Wellbery¹⁴, está estructurada como una memoria visual, esto es un velo representacional que revela, al mismo tiempo que oculta, su contenido fantasmático. Lo que Wilhem cree haber visto en la actividad detrás del telón no es otra cosa que el acto de la creación misma, el enigma de los títeres inanimados promete proporcionar la respuesta al origen de la animación y así, en última instancia, al propio origen de Wilhem. Detrás del teatro de títeres e irradiando a través de su contenido manifiesto, subyace la fantasía de la escena primigenia. Esta fantasía está íntimamente conectada con otro enigma que fascina a Wilhem: la cuestión de la diferencia sexual. Esto es suficientemente claro en la primera versión de la novela, *Wilhelm Meister Theatralische Sendung*, donde el pasaje anterior está seguido de las siguientes oraciones:

En ciertos momentos, los niños advierten las diferencias entre los sexos, y sus miradas a través de los velos que ocultan estos secretos provocan extrañas conmociones en su naturaleza [und ihre Blicke durch lie Hüllen, die diese Geheimnisse verbegen, gar wunderbare Bewegungen ihrer Natur hervorbringen], así le ocurrió a Wilhelm con su descubrimiento. (MA 2.2:15)

Volviendo a la última versión, su curiosidad se frustra e intensifica, Wilhelm revisa toda la casa, del mismo modo en el que a los “Los niños (...) tienen unos sentidos muy similares a los que pudieran tener las ratas y los ratones: están atentos a todos los agujeros y grietas que puedan conducirlos hacia cualquier golosina prohibida” (*Años de aprendizaje* 98) Eventualmente, obtiene acceso a otro *Heiligtume* prohibido, el santuario maternal de la despensa:

¹⁴ Véase David Wellbery, “Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis)”, en *Das Ende. Figuren einer Denkform*, ed. Karlheinz Stierle y Rainer Warning (Múnich: Wilhelm Fink, 1996), 619 ss.

Una mañana de domingo aquella ilustre llave se había quedado puesta en la cerradura, mi madre se había ido presurosa al oír el toque de las campanas y toda la casa estaba dominada por una profunda calma sabática. Apenas lo hube advertido, me pegué a la pared, me fui acercando a hurtadillas a la puerta, la abrí y dando un paso me encontré ante aquel cúmulo de venturas tanto tiempo codiciadas. Eché una rápida y dubitativa ojeada a los cajones y sacos, a las cajitas, a los botes y a los frascos en busca de lo que quería elegir. Finalmente eché mano de mis predilectas ciruelas pasas, cargué con unas cuantas manzanas secas y un puñado de cortezas de naranja confitadas. Con este botín me disponía a desandar sigilosamente mi camino, cuando llamaron mi atención dos cajas que estaban una junto a otra y de las que por la tapa mal cerrada sobresalía un alambre provisto de unos pequeños ganchos. Un presentimiento hizo que me acercara a ellas, qué sensación sobrenatural me inundó al ver allí empaquetado mi mundo de héroes e ilusiones. Quería sacar los de encima para verlos y luego extraer los que estaban más abajo; pero muy pronto enredé aquellos finos alambres y sentí inquietud y temor que se hizo aún mayor cuando oí a la cocinera pulular por la contigua cocina. (Años de aprendizaje 98)

Cortina, despensa, cofres, cajas, jarros – el misterio del movimiento mecánico lleva a Wilhelm por un laberinto de recintos en los cuales, como muñecas rusas, las cajas contienen cajas, los velos ocultan otros velos, y la revelación da lugar no a una verdad oculta sino a otro secreto que demanda ser revelado. El secreto, la excitación, y la ansiedad envuelta sugieren un compromiso ilícito con las cajas encontradas no solo como contenedores sino como metáforas de la matriz materna: la revelación, en otras palabras, toma la forma de una exploración erótica de los misterios de la sexualidad, los cuales están atravesados por significados metafísicos y religiosos (*überidische Empfindung, Heiligtume*, etc.). El pasaje también nos introduce, en una forma resumida, en la problemática dialéctica entre deseo y apariencia que lleva a la descripción goethiana de la vida humana como representación. Si, en el ámbito biológico, la idea de “metamorfosis” describe un proceso teleológico de acuerdo con el cual el desarrollo inmanente de la materia resulta de la articulación de la forma, la vida humana toma forma por el encuentro con formas externas que simultáneamente prometen y desafían

la revelación del significado secreto, así provocando un deseo de revelación que nunca termina de ser satisfecho y por lo tanto permanece abierto.

El contraste con los escritos científicos de Goethe no puede ser más grande. Como hemos visto, el modelo goethiano de observación científica es decididamente fenomenológico. La búsqueda de una intuición más alta dirigida a captar la unidad en el cambio metamórfico comprometido con la observación superficial. La forma es *Gestalt*, una constelación visual localizada en el interjuego entre formas cambiantes, antes que detrás de ellas. Esta vez y nuevamente, Goethe como científico advierte sobre el engaño de la profundidad y lo oculto: “La naturaleza no tiene nido ni caparazón” (HA 1:359); o “Uno no debe ver detrás de los fenómenos; son ellos mismos la enseñanza” (FA 13:49), una frase que Wittgenstein cita con aprobación¹⁵. Dado que, para Goethe (tanto como para Wittgenstein), la búsqueda de causas subyacentes es un ejemplo notable de nuestra problemática propensión a la clausura simbólica y conceptual, podemos decir que el completo modelo goethiano de observación científica está diseñado para contrarrestar el impulso hermenéutico de ir más allá de la superficie fenomenológica. La creación científica de series experimentales es un antídoto contra nuestra obsesión con la interioridad y la profundidad.

De este modo, cuando Wilhelm levanta las cortinas del teatro de marionetas, busca respuestas en el lugar equivocado. Es revelador el hecho de que las obsesiones teatrales de Wilhelm se desarrollan bajo el encanto de la facultad que Goethe como científico trató de frenar a través de las limitaciones empíricas de la observación en serie: la imaginación desenfrenada¹⁶. Lo que vuelve tan seductora a la imaginación es el poder de hacer presente lo que está oculto y en forma rudimentaria, en esta instancia,

¹⁵ Wittgenstein, RPP 1, §889.

¹⁶ Al igual que el Wilhelm joven “*Einbildungskraft brütete über der kleinen Welt* [mi imaginación rumiaba ese pequeño mundo]” del teatro de títeres, el Wilhem adulto se enamora de la actriz Mariana en “*Den Flügeln seiner Einbildungskraft* [alas de imaginación]”. Sobre la patología de la imaginación en la novela de Goethe, véase Wellbery “*Die Enden des Menschen*”.

su poder para *animar*¹⁷ (vincular la mente y el asunto, interior y exterior, concepto e intuición). Este poder de la animación no está en ningún lugar tan presente (en la percepción de Wilhelm) como en los títeres, cuya paradójica vitalidad lleva a su mente detrás de la cortina fenomenológica y hacia la escena fantasmática del origen de la vida.

Permítanme llevar la relación con la biología un poco más allá para sugerir que las fantasías de Wilhelm están íntimamente conectadas con las discusiones científicas contemporáneas. El énfasis creciente en el dinamismo de los organismos naturales abre un espacio conceptual para una indagación vitalista de los orígenes de la vida. Como sugirió Blumenbach, lo que anima a los seres naturales y los mantiene juntos es una energía formativa oculta pero ubicua. El vitalismo así introduce un nuevo tipo de causalidad, que puede llamarse una causalidad de la revelación, por la cual las formas observables fueron vistas como expresiones superficiales de una causa invisible y subyacente. Mientras que Kant organiza su investigación en términos trascendentales, como condición de nuestra posibilidad de conocer los organismos naturales, excluyendo así toda la investigación sobre el misterio de la vida en sí mismo; pensadores más vitalistas como Blumenbach trataron de identificar la fuerza expresiva *detrás* de la forma orgánica. Una consecuencia de esto es el enlace entre la nueva concepción de la forma orgánica y una nueva, así llamada teoría epigenética del desarrollo y la generación¹⁸. A diferencia de su modelo precursor, el preformacionismo, el cual sostenía que la descendencia ya preexistía en las generaciones anteriores, las teorías de la epigénesis mantuvieron que el desarrollo de un

¹⁷ Véase el lenguaje de animación en el siguiente pasaje, que muestra al Wilhelm adulto meditando sobre sus marionetas: “Y diciendo eso pidió la llave a su madre, fue rápidamente en busca de las marionetas, las encontró y por un momento se vio transportado a aquella época en el que le parecían dotadas de vida, aquella época en la que las creía animadas por la viveza de sus voces y por el dinamismo de sus manos” (*Años de aprendizaje* 92).

¹⁸ Véase Helmut Müller-Sievers, *Self-Generation: Biology, Philosophy, and Literature Around 1800* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1997) y Justin E. H. Smith, ed., *The Problem of Animal Generation in Early Modern Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 235-417. Sobre preformación, véase Clara Pinto-Correia, *The Ovary of Eve: Egg and Sperm and Preformation* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

organismo está conducido por una fuerza generativa que está poderosamente presente en el momento de la concepción. A pesar de su apariencia esotérica, las teorías epigenéticas ejercieron una fuerte atracción más allá del campo de la investigación natural. En términos generales, con el giro al vitalismo, las preguntas sobre el origen y la reproducción, y por lo mismo, por la sexualidad, generaron una nueva y reforzada fascinación, y de hecho se volvieron centrales a una intensa fantasía biometafísica¹⁹.

La novela de Goethe dramatiza este nuevo tipo de fantasía vitalista. La búsqueda de Wilhelm sobre el origen del movimiento de los títeres, que lleva a las cajas contenidas en las cajas, pone en escena la emergencia de un nuevo modelo vitalista que procede del fracaso de la vieja teoría mecánica de la generación, la teoría de la preformación. Las teorías de la preformación sostenían que el organismo adulto estaba completamente formado, en miniatura, o bien en la cigota materna o en el espermatozoides masculino, por lo cual la forma de cada descendencia estaba contenida en la generación anterior, siguiendo una estricta línea de descendencia que, en última instancia, procedía de los primeros padres. La historia natural, basada en este modelo, estaba concebida como una serie mecánica de encapsulamientos, de una generación contenida en una caja cerrada en la generación precedente, y así hasta los padres primigenios. De ahí que el nombre alemán (en cierto modo irónico) para la preformación fue *Einschachtelungstheorie* (literalmente: anidamiento). La investigación de Wilhelm acerca del misterio del movimiento mecánico lo lleva directamente al universo preformacionista de los encapsulamientos infinitos, de cajas que contienen otras cajas. De este modo, en la búsqueda del principio de animación *detrás* o *entre* estas cajas, Wilhelm formula la pregunta que las teorías preformacionistas habían dejado afuera del dominio de la ciencia natural: la pregunta por el origen de la vida, la cual los preformacionistas habían relegado a un supuesto acto divino que

¹⁹ Véase Ludmilla Jordanova, "Interrogating the Concept of Reproduction in the Eighteenth Century", en *Conceiving the New World Order*, ed. Faye D. Ginsburg y Rayna Rapp (Berkeley: University of California Press, 1995), 369-87.

no estaba comprendido dentro del marco propiamente científico – esto es, mecánico – de la explicación²⁰.

Goethe no era un defensor del preformacionismo, pero se mantuvo a distancia de las teorías epigenéticas²¹. La razón por esta doble indiferencia responde a su insistencia sobre la primacía epistémica de la intuición. Como hemos visto, las preguntas sobre el origen inevitablemente llevan a la mente más allá del ámbito de lo visible, hacia ideas sobre el origen o causa ausente. Mientras que el preformacionismo o bien frenó la pregunta por la causa primera o la asoció con un incomprensible acto divino, el epigenetismo, como Goethe remarcó críticamente, “antropomorfiza el mundo del acertijo” (FA 24:451). En otras palabras, tan pronto como toma forma en términos epigenéticos, la cuestión del origen se vuelve el misterio de todos los misterios, un interrogante biometafísico que alimenta sin final la propensión de la mente humana a la especulación teórica, de este modo, amenazando con hacer caer el tipo de observación fenomenológica que había conquistado Goethe. Dada su indudable oposición a “cualquier” teoría de generación: “El concepto de origen [*Entstehung*],” declara Goethe apodícticamente, “nos es negado completamente” (FA 12:170).

Es claro que no es lo que piensa Wilhelm. Las investigaciones de Wilhelm son las versiones infantiles de las teorías epigenéticas de la procreación; investigaciones que llaman la atención sobre la dimensión *fantasmática* —y por lo mismo psicológica y cultural— subyacente y altamente problemática de estas últimas. La novela de Goethe muestra que una vez que la pregunta por la vida ha sido formulada, la causalidad del deseo, como opuesta al instinto o impulso, asume un rol más central y complejo.

²⁰ Pero véase el análisis del mecanismo por Georges Canguilhem, *Knowledge of Life*, traducción. Stefanos Geroulanos y Daniela Ginsburg (New York: Fordham University Press, 2008), 75-97, que argumenta que las máquinas no son tan mecánicas como uno puede pensar, en la medida en que necesitan un creador, y por lo tanto incluyen elementos no-mecánicos de espontaneidad e irracionalidad. Estos pensamientos “mecánicos” suelen poner entre paréntesis este aspecto, pero no pueden deshacerse de él.

²¹ Para una crítica de ambos, véase su breve texto “*Bildungstrieb*” (FA 24:452; también, FA 24:361).

Mientras la generación se vea en términos mecanicistas, como en la preformación, el deseo no juega ningún papel explicativo en la reproducción biológica y, por lo tanto, es libre, por así decirlo, de vagar por fuera del ámbito natural de la reproducción, en el mundo cultural y del espectáculo que conforman las bromas, la seducción, y los disfraces. Este es el mundo del salón aristocrático de *Liasons Dangereuses* y *Così fan tutte*, de la experimentación con la indumentaria y el travestismo. Terri Castle, Dror Wahrman y otros han escrito sobre “el misterio de la muerte cultural de la mascarada” en las décadas finales del siglo dieciocho, el “enigma histórico”, como le llama Castle, de la desaparición súbita del tema del travestismo de la literatura y de la cultura²². Quisiera sugerir que la razón de este enigma histórico es un cambio en el carácter del propio enigma, el cual, en el contexto del giro vitalista, adquirió una dimensión existencial que le faltaba en el juego de ilusión visual de la mascarada del siglo XVIII. En la medida en que la pregunta genealógica por el origen se impuso, se volvió necesario explicar la relación entre el *Bildungstrieb* biológico y la fuerza motivacional del deseo. El rol del deseo se extendió de esta manera del ámbito cultural al de la reproducción, vida y existencia. Pero esta extensión no fue fácil ni exenta de problemas. Dada la idiosincrasia de la atracción erótica, se volvió necesario conectar la mutabilidad intrínseca del deseo con los hechos brutos de la reproducción: para explicar cómo el deseo tanto da forma a la elección de las parejas reproductivas y, a su vez, está determinado por las formas de representación cultural en las que se expresan; así cómo el voluble juego del deseo puede alinearse con la trayectoria esencialmente teleológica de un impulso formativo. La sexualidad humana emerge al final del siglo dieciocho como un profundo y desafiante punto de convergencia entre naturaleza y cultura, vida biológica y simbólica; una posición, que podríamos agregar,

²² Terry Castle, *Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (Redwood Hills, CA: Stanford University Press, 1986), 330; Dror Wahrman, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England* (New Haven, CT: Yale University Press, 2004), 163 ss.

todavía ocupa en la definición freudiana del impulso sexual como un concepto en la frontera entre lo somático y lo psicológico, entre el cuerpo y la representación²³.

Arte y vida

El teatro es el primer lugar que capta la atención de Wilhelm y lo forma en una fantasía de la profundidad y orienta la dirección de su deseo. Como vimos, en su forma más extrema, esta fantasía se centra en el espectáculo de la propia concepción de Wilhelm. Pero la escena primigenia no es más que la articulación extrema de una búsqueda que configura la vida de Wilhelm a lo largo de toda la novela, y la cuestión que plantea apunta más allá del misterio del origen de la vida, a otro misterio aún más intratable e importante: la humanidad de la vida humana. La obsesión de Wilhelm por los orígenes forma parte de su pregunta más general sobre la unidad, la dirección y el propósito —es decir, la forma característicamente humana— de (su) vida. Y es en las obras de arte, más que en la naturaleza, donde Wilhelm busca respuestas. La centralidad del arte en la novela de Goethe no ha pasado desapercibida, y varios críticos han llamado la atención sobre el carácter altamente problemático de las obsesiones estéticas de Wilhelm, que le conducen constantemente a peligros emocionales y físicos. Sin embargo, lo que se ha ignorado en su mayor parte es la cuestión más básica de por qué Wilhelm está obsesionado con el arte en primer lugar. ¿Por qué Goethe sitúa la profunda fascinación de su protagonista por los medios estéticos en el centro de un libro que se ocupa de la forma y la formación de la vida humana?

Pensemos en el compromiso de Wilhelm con su libro favorito, *Jerusalén liberada*, de Tasso, que descubre a los diez años, representa con sus hijos en el teatro y cuenta con cariño a Mariana en los primeros capítulos de la novela. El interés de Wilhelm por el extenso poema de Tasso se limita a un

²³ Véase *Three Essays on the Theory of Sexuality: The 1905 Edition* (Brooklyn, NY: Verso, 2017), 168.

único argumento: el trágico amor de Tancredo, un guerrero cristiano, por Clorinda, una amazona etíope que lucha para los ejércitos musulmanes. El poema épico de Tasso enlaza la guerra y el amor, el deseo y la muerte, en un nudo inextricable. Tras el encuentro con Clorinda, "toda vestida de armadura" (I, 47)²⁴, Tancredo se siente consumido tanto por el amor como por la melancolía; la imagen de su belleza andrógina "en su corazón y en su memoria" (I, 48) le golpea por la imposibilidad de su amor, caminando "con todos los signos de tristeza en su rostro" (I, 49). Y Clorinda también está desgarrada. Hostil a todos los "modales femeninos [*ingegni femminili*]" (II, 39) desde la infancia, no puede ceder a su deseo de Tancredo sin perder su identidad de guerrera. Los dos acaban encontrándose durante una batalla nocturna en la que Tancredo, sin darse cuenta de que está luchando contra Clorinda, la mata. Consciente de su error, Tancredo intenta suicidarse y cae en una depresión que sólo se alivia cuando Clorinda se le aparece en sueños. Pero el sufrimiento de Tancredo aún no ha terminado. En la coda de la epopeya, ambientada en un bosque embrujado por un mago musulmán, Tancredo hunde su espada en un árbol animado sólo para oír la voz de Clorinda acusándole de haberla matado una vez más. Abruñado por lo que el poema presenta como una visión alucinatoria de la sangre de Clorinda, Tancredo huye del bosque y muere poco después.

Deseo y muerte, sangre y heridas, melancolía e ideas suicidas: la epopeya de Tasso proyecta su sombra trágica sobre la vida de Wilhelm. La androginia de Clorinda determina la atracción de Wilhelm por las mujeres importantes de su vida (Mariane, Mignon, Natalia), mientras que la melancolía de Tancredo reaparece en las frecuentes autoacusaciones de Wilhelm y en su tendencia a "atormentarse". Además, la repetición trágica que estructura el amor de Tancredo se extiende a la vida de Wilhelm, convenciéndole de que

²⁴ N. de la T.: Todas las referencias en el inglés original de este texto traducido aquí al español pertenecen a Torquato Tasso, *Jerusalem Delivered*, editor y traductor Anthony M. Esolen (Baltimore: John Hopkins University Press, 2000). Los números romanos refieren a los números del canto, los arábigos a la estrofa.

él también está destinado a dañar involuntariamente todo lo que alguna vez amó. Y, en efecto, Mariana, Aurelia y Mignon mueren como consecuencia del amor de Wilhelm, mientras que la baronesa, herida accidentalmente por él durante un abrazo amoroso, se hunde en la hipocondría y la melancolía. De este modo, el texto de Tasso se imprime literalmente en la vida de Wilhelm y de sus amantes, marcándolos tanto física como psicológicamente. El propio Wilhelm lo expresa en términos sorprendentemente orgánicos: "ahora veo dentro de mí una vieja herida que no podrá ser jamás restrañada, siento que tendré que cargar con ella a costas hasta mi sepultura" (*Años de aprendizaje* 163) [*daß ein tiefer, früher Schade sich nicht wieder auswachsen, sich nicht wieder herstellen kann*].²⁵

Arte que daña, causa enfermedad, pone en peligro la vida: las identificaciones fantasmáticas de Wilhelm llaman la atención sobre una dimensión existencial y patológica de la experiencia estética que estaba ausente del relato de Kant. Para Kant, la experiencia estética es a la vez placentera y libre de identificación. Disfrutamos de los objetos bellos porque su forma involucra perpetuamente nuestro intelecto y nuestros sentidos, haciéndonos reflexionar sobre la misteriosa correspondencia entre los recursos internos de nuestra mente y los recursos externos del objeto. Mientras que el sujeto kantiano experimenta el ajuste estructural entre la mente y el mundo como un placer que mejora la vida, la absorción apasionada de Wilhelm en el contenido diegético del poemade Tasso produce efectos letales. Bajo la presión de la imaginación hiperactiva de Wilhelm, la realidad mediada estéticamente asume una hiperpresencia alucinatoria que eclipsa y supera la realidad empírica. "Todavía la veo en este momento delante de mí". Wilhelm le habla a Mariana del teatro de marionetas de su infancia, poniendo de relieve el poder de la imaginación para anular el tiempo y hacer presente de forma sensual y afectiva lo que está empíricamente ausente. Hans-Jürgen

²⁵ N. de la T.: En la traducción al español de Salmerón se pierde el carácter orgánico que Andreas Gailus rescata en su traducción al inglés de la cita en alemán: "Now I see that an early, deep damage can never grow out, can never heal".

Schings ha sostenido que *Wilhelm Meister* es una novela de curación, y David Wellbery ha identificado la imaginación como la sede de la enfermedad en los primeros Bildungsroman²⁶. En la lectura de Wellbery, la obsesión teatral de Wilhelm pone de relieve la "forma fenomenológica de la imaginación",²⁷ su capacidad, como modo de ver, tanto para causar como para apaciguar el deseo a través de la producción imaginaria de escenarios visuales de plenitud.²⁸ El objeto deseado cuya presencia alucina la imaginación no es, en última instancia, empírico, sino esencialmente imaginario: la autoidentidad y la plenitud del sujeto. El deseo de arte de Wilhelm está impulsado por una carencia "antropológica" fundamental. Ya sea orquestando teatralmente su propia identidad o emulando el deseo de los personajes del poema de Tasso, Wilhelm trata el arte como un instrumento de autfiguración.

Lo que Wilhelm busca en el teatro, los cuadros y las canciones, más allá del mero placer estético, es una respuesta a las cuestiones fundamentales del origen y la identidad: ¿Quién soy? ¿Qué significa para mí ser humano? Es en vista de estas preguntas existenciales que el poder ficcional y mimético del arte representacional afirma su importancia crucial. Porque lo que Wilhelm encuentra en el arte no son simplemente objetos o personajes claramente circunscritos, sino su inmersión en un mundo internamente diferenciado. El poema de Tasso, por ejemplo, muestra a Wilhelm lo que significa amar y sufrir, lo que es noble y vil, por lo que merece la pena morir, lo que es un hombre y lo que es una mujer, lo que son la generosidad, la desesperación, la comprensión y la ceguera, y modela un mundo en el que todos estos y otros innumerables fenómenos se interconectan, dando forma a las vidas de quienes se ven enredados en ellos. El poema de Tasso inicia a Wilhelm en una *forma de vida*. Y ahí reside la verdadera seducción del arte en la novela de Goethe. Los medios estéticos son esenciales para Wilhelm porque le proporcionan un modelo de unidad que encierra la promesa de coherencia y

²⁶ Schings, "Wilhelm Meister schöne Amazone"; Wellbery, "Die Enden des Menschen".

²⁷ Wellbery, "Die Enden des Menschen", 618.

²⁸ Wellbery, "Die Enden des Menschen", 607.

comprensión. Por un lado, el teatro, la pintura y la épica evocan un mundo de actividad vital y drama humano, de personajes en conflicto consigo mismos y entre sí, que existen en el tiempo y en el espacio, impulsados por el deseo y sujetos a la desesperación y la pérdida; ofrecen una porción de lo que Wittgenstein llamó "todo el bullicio [*Gewimmel*] de las acciones humanas" (Zettel, §567). Por otro lado, los medios estéticos encuadran y organizan esta porción caótica de la vida humana, disponiéndola en una forma que se puede inspeccionar y que le confiere una medida de completitud y finitud, una unidad. El semiólogo ruso Yuri Lotman ha afirmado que el arte es un "sistema secundario" que utiliza signos ya existentes como bloques de construcción para la creación de un signo más complejo y unificado.²⁹ Los medios estéticos combinan múltiples signos y fenómenos en una forma articulable y sinópticamente disponible. La narración de Goethe pone de relieve las implicaciones existenciales de este poder sinóptico del arte. Al comenzar la historia de la vida de Wilhelm con su enamoramiento infantil del arte, la novela dramatiza el papel esencial y problemático de la forma estética en la formación de la vida humana. Wilhelm se siente atraído por el teatro, la épica y la pintura, porque le ofrecen modelos de vida estéticamente delimitados que, por su coherencia formal, le permiten renegar de su "carencia antropológica" e imaginar su vida como una unidad coherente y con propósito.

La novela describe claramente esta actitud como patológica. La patología surge porque en el compromiso de Wilhelm con el arte la imaginación ocluye los papeles del intelecto y la intuición. Como hemos visto, tanto la estética de Kant como la morfología de Goethe, aunque asignan a la imaginación un papel cognitivo crucial, también limitan su poder, ya sea a través de las restricciones empíricas de la observación en serie (Goethe) o subsumiendo la imaginación "bajo el poder de los conceptos (el

²⁹ Lotmann, *Struktur literarischer Texte*, 39 y ss.

entendimiento)" (Kant).³⁰ El compromiso de Wilhelm con el arte, por el contrario, subordina el papel del entendimiento al proceso de identificación fantasmática. Wilhelm es absorbido por el drama, la representación teatral, del deseo, que su imaginación imbuye/identifica con la realidad. Mientras que desde una perspectiva kantiana tal actitud representa claramente un compromiso sesgado con la estética, quiero sugerir que Goethe destaca un aspecto de la experiencia estética que está marcadamente ausente de la imagen kantiana: el poder inmersivo de la mimesis. El relato kantiano de la actitud estética se centra por completo en la *forma* del objeto bello, lo que explica su privilegio de los objetos naturales -es decir, no representativos- como paradigmas de la belleza. Pero, a diferencia de los objetos naturales, el arte en general, y las narraciones en particular, también son ficciones, y parte del placer que obtenemos de ellas procede de nuestra inmersión en los mundos imaginarios que evocan. En circunstancias "normales", la inmersión imaginativa es una postura intencionada acompañada de la conciencia de la ficción como ficción: "*ver el objeto representado sabiendo que se ve un mimetismo*".³¹ Pero la capacidad de diferenciar entre simulación y realidad es en sí misma un logro que depende del desarrollo de la conciencia y de la estructura del yo. Puede que Kant tuviera algo así en mente cuando subrayó que la capacidad para el placer estético desinteresado es un logro cultural. Es en este contexto donde se hace visible la relevancia del enamoramiento *infantil de Wilhelm* por el arte. Al poner de relieve la ambigüedad del poder inmersivo de la mimesis, la novela de Goethe profundiza y complica la indagación de Kant sobre la relación entre arte y vida.

Por un lado, la experiencia estética es vital para el ser humano porque le muestra algo esencial tanto sobre la vida como sobre la forma: le muestra que la vida en general, y la vida humana en particular, *pueden* tener una forma articulada. El poder sinóptico del arte unifica formalmente la vida humana y

³⁰ KU § 35.

³¹ Schaeffer, *Why fiction?* 134 (énfasis en el original en inglés).

le confiere una delimitación y una claridad inaccesibles para los individuos inmersos en sus vidas. Esta sinopsis de los medios estéticos es una fuente importante de su poder emocional, que ejerce su atracción sobre la vida humana, como muestra la historia de Wilhelm, antes e independientemente de cualquier gusto estético desarrollado y "cultivado". Además, la fascinación estética deriva su intensidad de lo que describí en la Introducción como la "vulnerabilidad ontológica" de la vida humana. Debido a su dependencia esencial del lenguaje y los símbolos, la vida humana es abierta e incompleta, y por tanto necesita recibir su forma e "identidad" de fuera de sí misma, del mundo de la cultura. De ahí la plasticidad intrínseca de la forma de vida humana, que la hace especialmente sensible a la fuerza de la forma estética. Pero aquí también entra en escena el lado más oscuro de la experiencia estética. La novela de Goethe enmarca la vulnerabilidad ontológica de la vida humana -su dependencia de las formas externas- en una susceptibilidad estética potencialmente letal. La búsqueda de identidad de Wilhelm le lleva a un salón de espejos artísticos. El problema es que la fuente misma del atractivo del arte -su coherencia e integridad- ciega a Wilhelm ante la naturaleza discordante de su vida real. Ya nos hemos referido a la dimensión hermenéutica del atractivo estético. La presentación sinóptica de la vida humana que hace el teatro suscita en Wilhelm la promesa de una revelación, alimentando así su problemático deseo de mirar detrás del telón teatral y descubrir la fuente de la vida. Aquí, como siempre, Wilhelm cae presa del ordenado velo de la representación precisamente porque pretende penetrar en él. La capacidad del arte para enmarcar la vida humana y organizarla de forma que pueda ser examinada le atrae *hacia* el marco representado, llevándole a confundir la orquestación estética de la vida con la vida misma. Sin embargo, la vida es distinta de su orquestación estética. Al ignorar la diferencia entre ambas, Wilhelm reprime la dimensión de alteridad de ambas: el carácter contingente y defectuoso de la vida real y el juego diferencial y abierto de la estética. La consecuencia de esta represión es una estetización

problemática de la vida. Wilhelm no se limita a sumergirse en la ficción, sino que modela la realidad interna y externa a partir de ella, ahogando así su capacidad de aprender de la experiencia, incluida, irónicamente, la experiencia *estética*. La estricta separación de Kant entre la experiencia estética y la ordinaria pretendía destacar la libertad de la primera, pero también permitir que esta libertad informara y enriqueciera a la segunda. Es porque el compromiso estético está liberado de las exigencias cognitivas y morales que da lugar a la experiencia reflexiva de un ajuste estructural entre la mente y el mundo que alienta tanto la investigación científica como el comportamiento ético, la vida cognitiva y moral, sin reducir la vida estética a ninguna de ellas. La postura absorbente de Wilhelm aplanar la distinción entre estas diferentes regiones y formas de la vida humana. Al hacer del arte un instrumento de identificación, Wilhelm ignora tanto la artificialidad del arte como la heterogeneidad de la vida.

Mignon

En ninguna parte se concentran los peligros del arte y las seducciones de la profundidad de forma más aguda que en la figura que se convirtió en la preferida de los románticos y de los *Bildungsbürger* del siglo XIX: la enojosa y de hecho misteriosa, figura de Mignon.³² Presentada explícitamente como un "Rätsel [acertijo]" (WML 96). Mignon es la encarnación de lo enigmático, el signo ilegible que se convierte en el foco seductor del deseo de revelación de Wilhelm y del lector. El profundo atractivo de Mignon se debe a su forma polimorfa. La heterogeneidad de Mignon, que oscila entre el hombre y la mujer, el ser vivo y el artilugio mecánico, el niño y el adulto, confunde los patrones ordinarios de creación de sentido y la pone en conflicto con las formas sociales existentes de la vida humana. Sin embargo, esta figura heterogénea y liminal es también la fuente de los pasajes más poéticos de la novela. Aunque es incapaz de hablar y escribir coherentemente, Mignon se

³² Sobre la historia de Mignon, véase Wetzels, *Mignon: Die Kindsbraut als Phantasma*.

expresa sin esfuerzo en canciones y poemas que figuran entre los más bellos de la obra de Goethe. Esta confluencia de belleza y liminalidad llevó a Novalis y Schlegel a celebrar a Mignon como la encarnación de la poesía y a denunciar a Goethe por sacrificarla a ella, y a la propia poesía, al prosaico mundo de la Sociedad de la Torre. Pero este binomio romántico de arte y poder no logra captar la ambigüedad de Mignon ni el complejo estatus del arte y la biología dentro de la novela. El conflicto que define a Mignon no se limita a la relación entre ella y la Torre, sino que atraviesa su propio ser. Mignon no encarna la poesía, sino que demuestra la *imposibilidad* de encarnarla, de vivir, de ser, de existir como poesía. La cruda dualidad de la existencia de Mignon —criatura sufrida y rota por un lado, fuente de poesía por otro— eleva aun nivel superior la problemática identificación de Wilhelm entre arte y vida. Por eso Mignon es, como comprendieron los románticos, el centro simbólico de la novela, la figura en torno a la cual se manifiestan más claramente las implicaciones biológicas, existenciales, estéticas y políticas de su nuevo modelo de vida humana. Si la novela de Goethe concibe la vida humana como una forma de formas, como he afirmado, entonces la heterogeneidad irredenta de Mignon, a la que como veremos se da una explicación *biológica*, la sitúa a la vez en el corazón y en el límite de lo que la novela articula como la *Lebensform* humana.

Pero vayamos más despacio y analicemos primero con más detalle el vínculo entre la ambigüedad de Mignon y lo que antes he descrito como la hermenéutica del deseo vitalista. Mignon evoca de forma comprimida y existencial todos los aspectos de la obsesión de Wilhelm por el secreto. Así, el enigma de la diferencia sexual, planteado por primera vez en la investigación infantil de Wilhelm sobre el teatro de marionetas y relacionado a lo largo de la novela en forma de travestismo, se convierte en el personaje de Mignon en un auténtico enigma de identidad de género:

Pensando en esta agradable anécdota, Wilhelm subió la escalera que conducía a su habitación cuando de pronto topó con una figura juvenil que enseguida acaparó su atención. Un corto chalequillo de seda con mangas acuchilladas a la española y unos largos

pantalones prietos, pero abullonados en su parte superior, le sentaban de maravilla. Sus largos cabellos rizados estaban recogidos en bucles y trenzas en torno a su cabeza. Wilhelm miró sorprendido aquella figura sin poder determinar si era un muchacho o una muchacha. Sin embargo, resolvió rápidamente que era lo último y, cuando ella pasó por su lado, le dio los buenos días y le preguntó con quién vivía, aunque ya había supuesto que ella era miembro de la compañía de saltimbanquis y acróbatas. (*Años de aprendizaje* 169)

Suspendido entre el género gramaticalmente neutro de las categorías descriptivas –das *Geschöpf* (la criatura), das *Glied* (el miembro), incluso das *Mädchen* (la niña)– y la forma masculina de un nombre extranjero, la "explicación" de Wilhelm (*ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte*) sobre el género de Mignon sigue siendo una cuestión de decisión más que de determinación biológica. En Mignon, la hibridez sexual ya no es un juego de superficies, como ocurre, por ejemplo, en *Così fan tutte*, de Mozart, más o menos contemporánea, en la que el uso estratégico del travestismo por parte de los personajes nunca afecta a su identidad sexual "real". Mientras que el juego de ilusiones de la mascarada dieciochesca sitúa la hibridez en el plano de las formas culturales, en Mignon, la distinción entre hombre y mujer adquiere una indeterminación ontológica y existencial (y de hecho, como veremos, biológica): apunta a una esencia vital que se repliega en la profundidad de su misterioso ser. Es precisamente este repliegue lo que despierta el deseo hermenéutico de Wilhelm y reaviva sus anteriores fantasías bio-metafísicas sobre el origen y la generación.

De ahí la obsesión de Wilhelm por Mignon. Al igual que el ambiguo velo de la representación teatral, la indeterminación sexual de Mignon funciona como una seductora puerta de entrada a un imaginario lugar interior de verdad ontológica y vitalidad. Una intensificación similar de la ambigüedad se produce en la otra distinción que introduce el vitalismo, es decir, la que existe entre lo mecánico y lo orgánico. Una vez más, Mignon es la extraña encarnación tanto de la distinción conceptual como de su disolución. Más

que una marioneta que imita la vida, Mignon parece encarnar la paradoja de un androidehumano en el que la vida y el movimiento mecánico están unidos:

Ella se vendó los ojos y, como un mecanismo de relojería, empezó a hacer sus movimientos acompañando el ritmo y la melodía al son de castañuelas. Su danza era ágil, rápida y precisa. Sus pies se movían con tal exactitud y seguridad entre los huevos, que, aunque en cualquier momento se pensaba que iba a aplastar alguno o a derribarlos con sus rápidas vueltas, no lo hacía nunca. Ni siquiera llegaba a tocar ninguno, aun cuando daba toda suerte de pasos, ya fueran largos o cortos, saltos y finalmente se deslizara entre ellos medio de rodillas. Sin parar, como un reloj, siguió con su ejecución. Aquella música especial infundía cada vez nuevo ardor a los movimientos de la danza que, una vez acabada, comenzaba otra vez. Wilhelm estaba totalmente cautivado por el espectáculo. Éste le hizo olvidar todas sus preocupaciones. Seguía todos los movimientos de su adorada criatura admirándose de cómo, en aquella danza, expresaba con soltura su carácter. (*Años de aprendizaje* 192)

La mímica de las marionetas tradicionales se asemeja a la mascarada del travestismo: las distinciones establecidas se mezclan de maneras que siguen siendo reconocibles como un juego de formas que se superponen a un sustrato material inmutable. La mascarada y los títeres celebran una cierta libertad de expresión cultural, estableciendo un reino autónomo en el que la representación se libera tanto de las restricciones de las convenciones morales como de la causalidad eficiente de los cuerpos naturales. Como tales, representan una suspensión estética de las categorías normativas ancladas en un paradigma mimético que deja intacta la distinción entre apariencia (cultural) y esencia (natural). Se trata de un juego de pura superficie, de representaciones opuestas a las cosas. La danza de Mignon hace estallar este paradigma. Al presentarla como un ser humano cuya esencia (*Charakter*) se realiza paradójicamente en una serie de movimientos mecánicos, su danza confunde los criterios establecidos que sustentan las distinciones entre cultura y naturaleza, vida y máquina, lo animado y lo inanimado. Más concretamente, con Mignon la idea misma de animación experimenta una extraña conversión. Tomando prestada una descripción dirigida a un

contexto radicalmente distinto (el de las representaciones racistas del siglo XX de la hiperexpresividad negra), la animación "pierde sus asociaciones generalmente positivas con el espíritu o la vitalidad humanos y pasa a parecerse a una especie de mecanización".³³ En Mignon, pues, la indagación de Wilhelm sobre la esencia de la "vida" se topa con un objeto verdaderamente enigmático que, precisamente porque socava la distinción tradicional entre lo animado y lo inanimado, parece *encarnar* el misterio de la vida. Mignon capta la imaginación de Wilhelm, y la nuestra, porque plantea un enigma ontológico y no meramente representativo.

Y hay otro rasgo crucial de la hibridez de Mignon: su incompleto dominio del lenguaje. Troceado e inconexo, el discurso de Mignon muestra el carácter maquinal de un lenguaje en los límites de la función comunicativa y semántica.

[Mignon] empezó a recitar lo que había aprendido y, a su manera, hacía las preguntas más extrañas. Una vez más se hizo evidente que, a pesar de toda su energía, su comprensión era lenta y laboriosa. También lo era su caligrafía, aunque se esmeraba en ella. Seguía hablando un alemán entrecortado, y sólo cuando abría la boca para cantar o tocaba la cítara, revelaba el único órgano que tenía para expresar su yo más íntimo. (WML 261/WMA 156)

Mignon no habita ni es habitada por el lenguaje, como ponen de manifiesto sus primeras palabras en la novela. Cuando se le pregunta por su nombre, elude el uso de la primera persona del singular e informa de su nombre en el registro ajeno y objetivo de la tercera persona: "Me llaman Mignon [*Sie heißen mich Mignon*]" (WML 97/WMA 54). La formulación remite al tema anterior de la diferencia sexual. Del mismo modo que la ambigüedad de Mignon pone de relieve la fuerza discriminatoria de las distinciones simbólico-sexuales, su incapacidad para identificarse con su nombre llama la atención sobre lo ineludible de la sociedad. La formulación de Mignon en tercera persona da en el clavo: nombrar es un acto social en el que nos

³³ Ngai, *Ugly Feelings*, 32

impone la sociedad de quienes nos nombran. El problema de Mignon no es que sea nombrada por otros -todos lo somos-, sino que es incapaz de apropiarse de esta adscripción y desarrollar así una voz en el lenguaje. En este sentido, la primera frase de Mignon ya presagia su destino en la novela, que culmina, como veremos, con la violenta orquestación de su muerte por parte de la Sociedad de la Torre. Antes de que podamos apreciar plenamente la política de la muerte de Mignon, debemos comprender mejor cómo su ambigüedad perturba el pensamiento mismo de la vida y la forma -y, por tanto, los modelos de *Lebensform*- en torno a 1800. Porque Mignon no encaja en ninguna de las nociones de forma y causalidad que Kant y Goethe desarrollan en sus intentos de conceptualizar la relación entre naturaleza y cultura, *bios* y *zoe*, libertad humana y vida natural.

Kant, en particular, desarrolla sus concepciones de la forma en términos de causalidad. Antes de la tercera *Crítica*, opera con una oposición tajante entre dos tipos de causalidad: la causalidad eficiente y mecánica de la naturaleza y la causalidad libre y espontánea de la razón. La tercera *Crítica* complica esta oposición introduciendo la idea de una causalidad teleológica como esquema o "máxima" necesaria (§66, 5: 376) para nuestra comprensión de los seres vivos. La forma de "productos organizados de la naturaleza", en la que "todo es un fin y recíprocamente también un medio" (id.), apunta a una causalidad que "estrictamente hablando... no es análoga a ninguna causalidad que conozcamos" (§5, 5: 375). Aunque Kant sigue concibiendo la causalidad teleológica según el modelo de "nuestra propia causalidad conforme a fines" (5: 375) -es decir, conforme a una acción intencional y dirigida a un fin-, la forma de los organismos es, como vimos, más afín a la "intencionalidad sin fin" característica de las obras de arte. La organización de una obra de arte no es un medio para alcanzar un fin, sino una totalidad expresiva en la que cada elemento se encuentra en una relación recíproca, y no mecánica o instrumental, con todos los demás elementos. Puesto que en una obra de arte "la finalidad en su forma" parece estar "libre de toda coacción por reglas

arbitrarias", la obra de arte aparece como "si fuera un mero producto de la naturaleza" (KU §45, 5: 185). Así pues, en el arte la libertad no se manifiesta en forma de voluntad o acción intencional, sino "a través de un orden en el que lo ordenado parece natural".³⁴ ¿Y Mignon? El problema con ella es que no encaja en ninguno de estos modelos de causalidad y forma. Ni máquina ni planta, su comportamiento carece también de la estructura ordinaria de la acción intencional o de la "intencionalidad sin propósito" de las obras de arte. El rasgo más característico de la existencia de Mignon es un *tartamudeo* persistente que revela, no una forma coherente, sino la fricción entre sistemas y causalidades incongruentes.

Por ello, los intentos de interpretar a Mignon a la luz de los modelos biológicos o estéticos contemporáneos de la forma no dan en el blanco. En un extenso estudio, Michael Wetzell ha analizado a Mignon en términos de la teoría de la forma orgánica de Goethe, argumentando que representa "la etapa de transición de una metamorfosis, una instantánea que comprime el antes y el después en un momento de desarrollo aparentemente perfecto".³⁵ Pero la ambigüedad de Mignon nunca se cohesiona en un todo individual, y mucho menos en la universalidad individual de un tipo goetheano. Mignon representa precisamente el *fracaso* de la unificación del desarrollo. Mientras que en el modelo científico de Goethe el ojo de la mente sintetiza la serie de instantáneas en una única imagen-concepto que capta al ser vivo en su unidad de desarrollo, como forma de vida dinámica, en el caso de Mignon cualquier intento de unidad sintética se ve claramente frustrado. El movimiento entrecortado y maquinal de Mignon revela, si acaso, la perturbación del desarrollo formal. Tampoco resulta muy convincente entender a Mignon según el modelo de una obra de arte, como han hecho los románticos. Porque si bien sus canciones son, en efecto, absolutamente bellas, su *ser* carece claramente de la coherencia inmanente de un "orden en

³⁴ Khurana, "Kunst der zweiten Natur", 41.

³⁵ Wetzell, Mignon: *Die Kindsbraut als Phantasma*, 165

el que lo ordenado parece natural". Lo sorprendente de Mignon no es la armoniosa fusión de libertad y materialidad que Kant veía articulada en la obra de arte, sino los diversos *conflictos* —entre boca y habla, deseo y cuerpo, interior y exterior, mecánico y orgánico— expresados en su ser desarticulado. En resumen, la ruptura de Mignon la sitúa en oposición radical a los dos modelos paradigmáticos de forma —organismos y obras de arte— utilizados para replantear la relación entre vida humana y biológica, primera y segunda naturaleza, en la ciencia y la filosofía alemanas del siglo XIX.

Y éste es precisamente el significado de la ambigüedad de Mignon. La descripción de Kant de la obra de arte como un todo intencional reconceptualizó la relación entre naturaleza y cultura. Siguiendo la tercera *Crítica*, la obra de arte se consideraba un modelo de libertad humana que no se realizaba contra la naturaleza, sino en ella y a través de ella. Del mismo modo que el artista crea nuevos órdenes artificiales, aunque aparentemente naturales, a partir de un material existente, la cultura y la moral debían concebirse como extensiones libres y creativas de un sustrato biológico subyacente, como una segunda naturaleza que, aunque llevada a cabo por criaturas encarnadas sujetas a las leyes naturales, tenía su propio tipo de vitalidad no biológica. Por eso la bella obra de arte, según la célebre frase de Kant, es el "símbolo de la moralidad" (§59), es decir, el signo de la libertad suprasensible del hombre. La doble naturaleza de Mignon -criatura rota y poeta sublime- pone en duda este modelo simbólico. Mientras que su incapacidad para bailar, hablar o escribir con fluidez pone de relieve el lado mecánico de las formas culturales (y, por tanto, la indisponibilidad de un automatismo desegundo orden propio de la naturaleza), la ruptura entre su poesía perfecta y su habla imperfecta socava el simbolismo moral del arte. El argumento de Kant se basa en la afirmación de que la libertad estética y la moral son continuas entre sí. La libertad de expresión del arte funciona como un paradigma -un símbolo- que revela la posibilidad del progreso moral-político. Pero ¿y si el arte y la vida, la expresión estética y la social, se han

vuelto discontinuas, como implica la fisura entre poesía y existencia que atraviesa el ser de Mignon? Quiero sugerir que Mignon, si es que es un símbolo, no significa ni lo estético ni lo moral, sino la imposibilidad formal de ambos. Su función no es representar una vida artística o político-moral superior, sino marcar los *límites* de la forma humana y social en la novela de Goethe. Dicho de otro modo, el desamparo simbólico de Mignon, su incapacidad para asentarse en el mundo de las categorías familiares pone de relieve la dimensión normativa y, en última instancia, violenta de lo que cuenta como forma de vida en *Wilhelm Meister*.

1. El liberalismo y el arte del poder

Es un lugar común de la crítica de Goethe que la aparición de la Sociedad de la Torre marca una ruptura significativa en la narración, con la estructura episódica suelta de los cuatro primeros libros dando paso a un movimiento más directo hacia el cierre y el final feliz. Sin embargo, las intervenciones explícitas de la Sociedad de la Torre no hacen sino acentuar una dimensión del texto que había estado presente desde el principio. Wilhelm no sólo se entera al final de que la Sociedad ha supervisado y en ocasiones intervenido en su vida desde la infancia, sino que la propia narración está salpicada de directivas *autoriales*. Pasajes como el siguiente ponen de relieve el carácter demiúrgico de la narración, su poder para forjar el mundo representado, abandonando a los personajes una vez que han cumplido sus deberes narrativos e insertando a otros cuando la lógica del texto así lo requiere: "Por eso no queremos detallar a nuestros lectores lo mísero y desconsolado que se encontró nuestro desafortunado amigo cuando vio destruidas de un modo inesperado sus esperanzas y sus deseos. En consecuencia, daremos un salto de algunos años e iremos a buscarlo a una época en que ojalá podamos encontrarlo en una suerte de actividad y de placer, si bien, sólo en la medida en que sea necesario para la ilación de la

historia, referiremos previamente algún suceso de su vida” (*Años de aprendizaje* 155).

La narrativa, en tales pasajes, se muestra más orquestadora y ordenadora que meramente intuitiva, y la estética de la novela se acerca más a la mecánica del teatro de marionetas que al "tierno empirismo" del laboratorio botánico de Goethe. Las operaciones de la Sociedad de la Torre ponen así de relieve un elemento de la vida humana que está rotundamente ausente del discurso estético y biológico de la autoorganización: el poder. Esto plantea una serie de cuestiones cruciales: ¿hasta qué punto, en la novela de Goethe, la forma se *impone a la* vida humana en lugar de surgir de ella? ¿Qué fuerzas e instituciones más amplias se muestran para dar forma y determinar la vida humana? ¿Cuál es la relación entre estos factores transindividuales y las fuerzas subjetivas de la vida humana (deseo, imaginación, sensibilidad estética, etc.) exploradas en la primera mitad de la novela? En resumen: ¿cuál es la política de la concepción novelesca de la *Lebensform*?

La crítica romántica de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* apunta en la dirección que debemos tomar. "La naturaleza económica", escribe Novalis sobre la novela de Goethe, "es la verdad, la que permanece".³⁶ La creciente importancia de los temas y consideraciones económicas hacia el final de la novela es inequívoca. No es sólo que Wilhelm, al final de la novela, herede el negocio de su padre y se convierta en comerciante; con la aparición de la Torre, las conversaciones sobre arte y teatro dan paso a cuestiones decididamente más pragmáticas. La Torre se implica en reformas económicas y sociales concretas. Lotario aboga por la abolición de los derechos feudales, la capitalización de las propiedades, un sistema común de impuestos y el fin de los antiguos "privilegios hereditarios", como la

³⁶ Novalis, "Die Oeconomische Natur ist die Wahre-Übrig-Bleibende"; Novalis, "Fragmente und Studien. II. 1799-1800", en *Werke, Tagebücher und Briefe Friederich von Hardenbergs*, ed. Hans-Joachim Mähl y Richard Samuel (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999), 806; Fragment 320.

primogenitura y la vinculación. El objetivo es liberar a los individuos de leyes y tradiciones restrictivas y liberar a todos en una actividad viva y libre. Este énfasis en la movilidad y la interdependencia se eleva a un nivel global con el plan de la Sociedad de organizar sus operaciones económicas en forma de una especie de comisión de valores y bolsa.³⁷

Basta tener un conocimiento no muy detallado del comercio mundial para prever que nos vemos amenazados de cambios muy profundos, y para persuadirse de que, de hoy en adelante, la propiedad dista mucho de estar asegurada en ningún lugar.

—Confieso que no poseo una idea clara del comercio mundial —contestó Wilhelm— debido, tal vez, a que hace muy poco tiempo que me ocupo de mis propiedades. Tentado estoy de añadir que siento haber principiado a prestarles alguna atención, porque he observado que el anhelo de conservarlas engendra la hipocondría. —Entonces escúcheme usted con atención y hasta el final, amigo mío —continuó Jarno—. La preocupación es propia de la edad madura, a fin de que los jóvenes puedan vivir, durante un plazo de tiempo más o menos largo, libres de cuidados. El equilibrio de los negocios humanos se mantiene desgraciadamente sólo por medio de los contrastes. Hoy sería lo menos aconsejable posible tener propiedades en un solo lugar, colocar todos los capitales en una sola empresa y, por otra parte, sería muy difícil mantener la atención a negocios asentados en distintas regiones a la vez. Nosotros hemos ideado un plan nuevo: de nuestra vieja torre va a salir una sociedad que se extenderá por todas las naciones y regiones del mundo y que estará abierta a gente de todas estas regiones. Colocaremos nuestra existencia bajo el régimen del seguro mutuo, en previsión de que una revolución política viniese a arrebatar los bienes a cualquiera de nuestros asociados. Yo voy a América, donde utilizaré las excelentes relaciones que supo formarse allí nuestro amigo Lotario, durante su permanencia en aquel país. Nuestro sacerdote se dirigirá a Rusia, y usted queda en libertad de ir a Rusia con el sacerdote, de hacer el viaje a América conmigo, o de quedarse en Alemania acompañando a Lotario. (*Años de aprendizaje* 645-646)

Como agente económico, la Sociedad de la Torre es cualquier cosa menos una fuerza providencial. Como todo el mundo, también está sujeta a

³⁷ Sobre la economía de la novela de Goethe, véase Blessin, “Die radikal-liberale Konzeption von “Wilhem Meisters Lehrjahren”: Vogl, *Kalkül und Leidenschaft*; Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen*.

circunstancias que no puede controlar, es un actor fuerte pero limitado en un campo de fuerzas opuestas imprevisible e impredecible. Lo que puede hacer, sin embargo, es tener en cuenta esta incertidumbre, evaluar sus probabilidades y organizar sus propias acciones como consecuencia. Puede *calcular* la contingencia, no para disiparla, sino para aprovecharla al máximo, ya sea amortiguando sus efectos o adaptándola a sus propios fines. Este es el razonamiento que subyace a la diversificación geográfica de los activos de la Sociedad. Esta estrategia, que constituye una forma de gestión del riesgo, se basa en la conciencia de la Sociedad de la Torre de sus poderes limitados y en el reconocimiento de una realidad compleja que escapa al control humano.

Así pues, no basta con cambiar las leyes. La nueva concepción de la realidad - compleja, contingente, irreductible a la intención individual - exige no sólo nuevas leyes e instituciones, sino también una nueva actitud ante el mundo: la voluntad de afrontar, e incluso resaltar, los aspectos peligrosos y desagradables de la realidad para gestionarlos de forma sistemática. Un primer indicio de esta actitud se encuentra en un famoso pasaje del Libro Primero. "Werner, el amigo de la infancia de Wilhelm, que también era comerciante, comenta: "¡Qué ventaja obtiene el hombre de negocios con la contabilidad por partida doble!

Ésta es una de las mejores invenciones del género humano y todo el que aspire a administrarse bien debiera adoptarla.

—Perdóname —dijo Wilhelm riéndose—, empiezas por lo formal y lo tomas por lo real. Con tanto sumar y presupuestar olvidáis la cuenta de la vida.

—Desgraciadamente, amigo, no te das cuenta de que la realidad y la forma son aquí lo mismo, una no puede existir sin la otra. El orden y la claridad estimula el deseo de ahorrar y de obtener riquezas. Para un hombre que se administra mal la mejor situación es la turbia, a él le disgusta hacer la cuenta

de lo que debe. Para el hombre ordenado no hay nada más agradable que hacer todos los días el recuento de sus crecientes ganancias. Ni cuando le sorprende un percance siente temor pues sabe inmediatamente poner en el otro platillo de la balanza sus ganancias adquiridas. Estoy convencido, querido amigo, de que, si alguna vez pudieras encontrarles algún gusto a los negocios, te

convencerías de que en ellos también tienen cabida las actividades espirituales. (*Años de aprendizaje* 117)

Si la contabilidad por partida doble es "uno de los más bellos inventos", no es sólo por razones económicas, sino también morales. Es, como comenta Franco Moretti, "porque la precisión de la contabilidad por partida doble obliga a la gente a enfrentarse a los hechos: a todos los hechos, incluidos -y de hecho, especialmente- los desagradables".³⁸ Enfrentarse a hechos desagradables y hacerlo de forma sistemática y continua. La contabilidad por partida doble no es una mera práctica económica, sino un ethos, una forma de hacer las cosas que, aunque se basa en operaciones económicas, también se ocupa de la relación del individuo consigo mismo. Al registrar sus gastos y beneficios, el buen amo de casa aprende a reconocer no lo que quiere ver, sino lo que realmente hay.

Aprende a prestar atención a lo que está a la vista, a ser preciso y sistemático, a sopesar sus deseos y a controlar su imaginación. Lorraine Daston y Peter Gallison han argumentado que el auge de la objetividad científica en el siglo XIX va de la mano del desarrollo de lo que ellos denominan "virtudes epistémicas", es decir, disposiciones y actitudes como la precisión, la regularidad, la paciencia y la imparcialidad, que informan la creación de un yo científico y dan forma a la práctica de la ciencia.³⁹ Algo parecido puede decirse de la práctica de la contabilidad por partida doble, que enseña, junto con un modelo de transparencia fiscal y un método para establecerla, un nuevo conjunto de disposiciones éticas y psicológicas.

Es en este contexto más amplio en el que debemos situar los esfuerzos económicos de la Torre. Lo que Novalis llamó la "naturaleza económica" de la novela no se limita a las operaciones financieras, sino que abarca una nueva concepción de la realidad externa en general, y de la vida humana y la ética en particular. Ya nos hemos referido a las implicaciones éticas de la visión

³⁸ Moretti, *The Bourgeois: Between Literature and History*, 86.

³⁹ Daston/Gallison, *Objectivity*.

económica de la Sociedad de la Torre, cuyo llamamiento a la reforma legal descansa en una imagen específica de cómo *deben* vivir los seres humanos. Diseñadas para desencadenar una "actividad viva y libre", las reformas de la Sociedad de la Torre reflejan la creencia en la superioridad económica y moral de una sociedad en la que las personas obtienen lo que necesitan a través del intercambio en el mercado y no a través de la buena voluntad de sus amos. El papel primordial del Estado, desde esta perspectiva, es crear y proteger un marco sólido para el libre juego de los intereses propios mutuos; el gobierno debe salvaguardar la libertad de movimiento e implantar un sistema legal y fiscal que transforme a todos los miembros de la sociedad en agentes económicos formalmente iguales. Las posturas de la Sociedad de la Torre reflejan aquí aspectos clave del liberalismo del siglo XVIII; en particular, se hacen eco de la obra de Adam Smith, cuyos seguidores alemanes Goethe había estudiado detenidamente a partir de la década de 1780.⁴⁰ También para Smith, la sociedad comercial es material y moralmente superior al feudalismo.⁴¹ Esto se debe a que las transacciones económicas dentro del feudalismo dependen de relaciones asimétricas entre individuos, lo que hace que la mayoría de la gente dependa de la "buena voluntad" del "gran propietario".⁴² Pero "depender de la buena voluntad de otro para la propia subsistencia pone a uno a merced del otro, y bajo su sujeción. Los regalos no son gratuitos: La 'hospitalidad' se da a cambio de obediencia".⁴³ Además, la forma de gobierno privado del feudalismo es degradante e ineficaz. El feudalismo no sólo reduce a la mayoría de la gente a un estado de "dependencia servil", sino que los señores feudales, constantemente en guerra unos con otros, también dejan al país "como un escenario de violencia, rapiña y desorden."⁴⁴ El argumento de Smith a favor de la economía de

⁴⁰ Mahl, *Goethes ökonomisches Wissen*, esp. 354-91.

⁴¹ Mi lectura de Smith se basa en gran medida en Elizabeth Anderson, "When the market was 'left'".

⁴² Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, vol. 1, III.4.4-8;

⁴³ Anderson, "When the market was 'left'", 75.

⁴⁴ *Ibid.*

mercado en su *Riqueza de las Naciones* se basa en esta doble crítica al feudalismo. La sociedad comercial, sostiene Smith, introduce un cierto grado de igualdad entre los individuos al tiempo que crea una red dinámica de interdependencias que aumentan la prosperidad y la productividad. Al apelar al interés propio de los demás en lugar de a su benevolencia, los trabajadores libres e independientes elevan su respetabilidad y aumentan su propio bienestar material y el de sus conciudadanos. Contrariamente a lo que se suele pensar, Smith no se opone a toda injerencia del Estado, sino que encomienda a la política la tarea de crear las condiciones que sustenten este "sistema natural de libertad". Un buen gobierno requiere un marco jurídico sólido, imparcialidad en la aplicación de las leyes, la eliminación de las restricciones monopolizadoras del comercio e incluso el apoyo a la educación pública. Al igual que los miembros de la Sociedad de la Torre, Smith despotrica contra instituciones como la primogenitura y la vinculación que mantienen la propiedad de la tierra en manos de unos pocos;⁴⁵ y como ellos, aboga por el libre comercio y presenta a Estados Unidos como una especie de utopía en la que los principios de igualdad y libertad se desarrollan a la perfección.

La idea aparentemente paradójica de Smith de que el gobierno debe crear un "sistema natural de libertad" apunta a lo que Foucault ha identificado como el núcleo biopolítico del liberalismo del siglo XVIII. El liberalismo, que Foucault entiende no sólo como una teoría económica sino como un novedoso modelo de gobierno de los seres humanos, introduce una nueva concepción tanto de la política como de la naturaleza.⁴⁶ "Para la economía

⁴⁵ Ibid, 76.

⁴⁶ Véase también la sucinta descripción que hace Thomas Lemke de este nuevo vínculo entre naturaleza y política. "Foucault concibe el liberalismo no como una teoría económica o una ideología política, sino como un arte específico de gobernar a los humanos, que se orienta hacia la nueva figura de la 'población', y hace uso de la economía política como técnica de intervención.

El liberalismo introduce una nueva racionalidad de gobernar desconocida para los conceptos medievales de gobernante y para la *raison d'état* de principios de la modernidad: la idea de una naturalidad de la sociedad, que marca tanto la base como el límite de la acción de gobierno". Lemke, *Biopolitik*, 61.

política, la naturaleza no es una región original y reservada sobre la que el ejercicio del poder no debe incidir, so pena de ser ilegítimo. La naturaleza es algo que discurre bajo, a través y en el ejercicio de la gubernamentalidad. Es, si se quiere, su hipodermis indispensable".⁴⁷ La naturaleza entra en el cálculo del gobierno liberal de dos maneras: como los mecanismos espontáneos y "naturales" del mercado que, si se enmarcan correctamente, se organizan en un sistema vibrante y dinámico; y como el conjunto de procesos vitales y factores naturales (el clima, los ciclos de crecimiento, pero también la energía de los cuerpos de los trabajadores, etc.) que entran en la actividad económica y social. Dicho de otro modo, y en términos que remiten a mi anterior análisis de la mascarada: con el liberalismo, la naturaleza deja de concebirse como un dato inmutable para convertirse en el correlato material de la cultura y la política, su campo de articulación vital y "natural".

Dos aspectos del análisis de Foucault sobre el liberalismo del siglo XVIII revisten especial importancia para nuestro debate. En primer lugar, la economía política concibe el mercado en términos autopoiéticos. El mercado es un sistema dinámico complejo que no puede ser gobernado desde arriba, sino que debe serlo indirectamente y con respecto a sus leyes *internas*. Compuesto por una miríada de microoperaciones interesadas, genera un orden que está más allá de la conciencia y la intención individuales. Ninguna voluntad soberana -ninguna cabeza- dirige el movimiento de la "mano invisible" de Smith. Y, sin embargo, esta mano transindividual imparte milagrosamente continuidad y orden a los incesantes movimientos del cuerpo social. La "mano invisible" de Smith es una figura teleológica que se asemeja a la concepción kantiana de la causalidad orgánica. En segundo lugar, el énfasis del liberalismo en la autorregulación va de la mano de una ampliación y puesta a punto de la gobernanza. Si el mercado es un organismo autorregulado, será necesario conocer sus leyes internas para organizar las medidas políticas en consecuencia. El conocimiento especializado del

⁴⁷ Foucault, *Birth of Biopolitics*, 15 ss.

mercado -de los mecanismos económicos, pero también de los procesos vitales que intervienen en ellos- se convierte así en un elemento crucial de la buena gobernanza. Como un médico que estudia el cuerpo físico para proteger su salud y vitalidad, los especialistas estudian el cuerpo sociobiológico de la población para liberar su movimiento natural e identificar los peligros que podrían interferir con ese movimiento. Así pues, la producción de libertad del liberalismo va acompañada del desarrollo de un "aparato de seguridad" destinado a proteger el libre juego de los intereses propios para que no se destruya a sí mismo.

El liberalismo que podemos describir como el arte de gobierno formado en el siglo XVIII, conlleva en su esencia una relación productiva/destructiva [con] la libertad. El liberalismo debe producir libertad, pero este mismo acto conlleva el establecimiento de limitaciones, controles, formas de coerción y obligaciones basadas en amenazas, etcétera...⁴⁸

En resumen, las estrategias de seguridad, que son, en cierto modo, a la vez la otra cara del liberalismo y su condición misma, deben corresponder a todos estos imperativos relativos a la necesidad de garantizar que el mecanismo de los intereses no dé lugar a peligros individuales o colectivos. El juego de la libertad y la seguridad está en el centro mismo de esta nueva razón gubernamental.⁴⁹

Las nuevas tecnologías de la seguridad difieren tanto de los modelos jurídicos tradicionales del poder como de los mecanismos disciplinarios modernos. El poder como ley prohíbe; la disciplina introduce normas prescriptivas que distinguen entre lo normal y lo anormal. Las tecnologías de la seguridad, por el contrario, toman como punto de partida lo empíricamente normal –la media estadística– que "sirve de norma y permite ulteriores diferenciaciones". En lugar de medir la realidad con respecto a una norma ya definida, las tecnologías de seguridad toman la realidad misma como norma".⁵⁰ Además, a diferencia de las disciplinas foucaultianas, que se centran en la política del cuerpo, el concepto de "gubernamentalidad"

⁴⁸ Ibid, 64.

⁴⁹ Ibid, 65.

⁵⁰ Lemke, *Biopolitik*, 47; Foucault, *Security, Territory, Population*, 45 y ss.

pretende ampliar el ámbito de la política para incluir cuestiones de subjetividad y autoconstitución. "Biopolítica", en este sentido más amplio, es el nombre de una nueva forma "liberal" de gobernar que afecta a los seres humanos como personas jurídicas, seres biológicos y seres morales.

Ésta era, al menos, la pretensión que subyacía en el proyecto de investigación de Foucault. En realidad, Foucault nunca exploró en detalle la relación entre biopolítica y subjetividad, que en su obra se separan en dos grupos histórica y conceptualmente distintos: la biopolítica *moderna* (Conferencias de 1977 a 1979) y las *antiguas* formas de autogobierno (de 1981 hasta su muerte en 1984). Las razones de esta deficiencia son complejas y no pueden abordarse aquí en toda su extensión. Tienen que ver con la creencia de Foucault en la perdurable y desastrosa herencia del pensamiento cristiano en la modernidad,⁵¹ su tendencia resultante a concebir la subjetivación moderna en términos de individualización disciplinaria, y su decisión de analizar la biopolítica desde el marco de la economía política, que limita su noción de subjetividad de dos maneras interrelacionadas: la motivación y el deseo entran en la descripción sólo en la forma anémica de *intereses* económicos; y, dado el enfoque de la economía política, en la "población", los individuos llegan a ser tematizados sólo como "*series de individuos*" estadísticos y cuantificables."⁵² Cualesquiera que sean las razones exactas de Foucault para separar las prácticas de subjetivación y las concepciones modernas de la vida, el resultado es que la vida subjetiva moderna tiende a reducirse a un efecto de fuerzas estructurantes situadas *fuera de esta vida*. Es en este contexto donde el tratamiento de la Torre por Goethe adquiere toda su significación. La novela de Goethe traza el mapa de la producción, no

⁵¹ Véase, por ejemplo, *Security, Territory, Population*, 148, en el que Foucault subraya que "todavía no nos hemos liberado" de las formas pastorales cristianas de gobernar a los seres humanos.

⁵² "La población es pertinente como objetivo, y los individuos, la serie de individuos, ya no son pertinentes como objetivo, sino simplemente como instrumento, relevo o condición para obtener algo a nivel de la población". Foucault, *Security, Territory, Population*, 42 (subrayado mío).

de una población liberal, sino del yo liberal. Muestra cómo sería el "arte de gobernar a los humanos" liberal aplicado a los individuos como actores conscientes de sí mismos y comprometidos en su propia constitución.

Esto nos devuelve al "ethos" de la contabilidad por partida doble. Sin embargo, este ethos no es suficiente y, de hecho, es problemático, como sugiere la novela cuando reintroduce al personaje de Werner al principio del octavo libro:

Werner afirmaba que encontraba a su amigo más alto, más robusto, más erguido que antes, que su cuerpo había ganado en esbeltez y sus modales en amabilidad. (...) Werner no causó ni mucho menos la misma impresión favorable a Wilhelm. El buen hombre más que gana, había perdido considerablemente. Estaba más flaco que tiempo atrás, su cara parecía más angulosa, su nariz más larga y afilada, su frente y su cráneo desprovistos de cabellos, su voz de timbre áspero, duro y chillón y su pecho hundido. Sus hombros encorvados y sus mejillas descoloridas eran indicios de una conducta laboriosa e hipocondríaca. (*Años de aprendizaje* 579-580)

El mensaje es claro: la rigurosa ética de la contabilidad por partida doble de Werner no mejoró su vida, sino que la contrajo y marchitó, mientras que las confusas aventuras teatrales y eróticas de Wilhelm fomentaron su crecimiento interior y exterior. Nótese la retórica vitalista de la escena, que articula, a través de sus imágenes fisionómicas, tanto una amplia visión orgánica de la vida -la vida concebida como un conjunto de poderes y capacidades que pueden crecer y marchitarse, florecer y decaer- como una comprensión más específica de la esencia de la vida humana, en contraposición a la meramente biológica. Si la vida de Werner no floreció, sugiere el pasaje, es porque el ethos de la contabilidad por partida doble no llega lo suficientemente profundo en el tejido *subjetivo* de la vida humana. Para desarrollar auténticos seres humanos, y no meras máquinas calculadoras y movidas por intereses, hay que ir más allá de las virtudes epistémicas y económicas y comprometerse con la existencia humana en su núcleo vital: en el nivel del deseo y la imaginación.

Por eso Wilhelm, y no Werner, es el centro de la novela de Goethe y de la actividad gubernamental de la Torre. La sociedad liberal moderna requiere el desarrollo estructurado no sólo de las facultades racionales y cognitivas, sino también de las imaginativas y libidinales. Así, en lugar de suponer un obstáculo para la visión política más amplia de la Torre, las anteriores aventuras eróticas y estéticas de Wilhelm constituyen una etapa necesaria dentro de ella. Es a través de su compromiso con los medios estéticos que Wilhelm ha cultivado las aptitudes -imaginación, empatía, deseo, flexibilidad mental- que infundirán a sus compromisos adultos con la familia y el trabajo una intensidad y profundidad de las que no disponen personas como Werner. En consecuencia, la educación de Wilhelm, en los últimos capítulos del libro, adopta la forma de una reorganización de sus fantasías y apegos libidinales mediada *estéticamente*. La afirmación de los románticos de que los últimos capítulos de la novela de Goethe describen el fin del arte y el nacimiento de la existencia económica resta valor al complejo entrelazamiento del liberalismo y la estética. En lugar de reprimir o corregir las obsesiones eróticas y teatrales de Wilhelm mediante severas medidas disciplinarias, la Sociedad de la Torre utiliza medios estéticos -pinturas, imágenes, (auto)biografías, música, espectáculos- para canalizar los poderes afectivos e imaginativos que impulsan estas obsesiones hacia lugares socialmente productivos. Bajo las manos expertas de la Torre, la gubernamentalidad se convierte en el arte de hacer valer la vida subjetiva.

La primera aplicación de este arte de gobernar se dirige a las fantasías eróticas de Wilhelm. Natalia, la hermana de Lotario y, como tal, íntimamente relacionada con la Sociedad de la Torre, es la condensación iconográfica de imágenes, textos y pinturas que se han grabado en la mente juvenil de Wilhelm y han dado forma a sus apegos libidinales. Si en su primer encuentro Wilhelm pierde el conocimiento, es porque la aparición de ella despierta en él, y reordena sutilmente, todas las fantasías inconscientes que han conformado su vida desde la infancia. Herido por un disparo de unos

ladrones, Wilhelm mira fijamente a Natalia, la "bella amazona" que, vestida con un abrigo de hombre, pero dotada de "sanften, hohen, stillen, teilnehmenden Gesichtszüge[n] [rasgos suaves, distinguidos, tranquilos y compasivos]".

Wilhelm, al que hasta ahora sólo con su mirada salvadora había cautivado, se quedó sorprendido cuando al caer la capa, se dejó ver la bonita figura de aquella mujer. Ella se acercó a él y lo tapó con suavidad. En ese momento, cuando nuestro amigo quiso abrir la boca y decir algunas palabras de agradecimiento, la presencia de ella tuvo un efecto tan singular en sus sobreexcitados sentidos, que imaginó que su cabeza estaba aureolada de rayos y que, sobre toda su figura, se extendía una brillante luz. El cirujano le produjo una impresión más ruda cuando le extrajo la bala incrustada en la herida. La imagen celestial que había ante el postrado desapareció. Él perdió el sentido, y, cuando lo recobró, los jinetes, los coches, la dama y sus acompañantes ya no estaban allí. (*Años de aprendizaje* 304)

Nótese la estructura de retablo de esta disposición que cita, y condensa en una sola imagen, todos los cuadros y poemas que han dado forma a las aventuras eróticas y teatrales de Wilhelm a lo largo de la novela: la virilidad de Clorinda y el tema de la bisexualidad; las heridas de Tancredo; la melancólica asociación de Tasso del amor con la muerte; la desafortunada lucha de Hamlet con Laertes; y, sobre todo, el cuadro favorito de la infancia de Wilhelm del "Príncipe enfermo". Sin embargo, mientras que en su primera aparición estas fuentes estéticas ejercían una influencia problemática sobre Wilhelm, el nuevo retablo las reorganiza de tal manera que transforman radicalmente la dirección del deseo de Wilhelm. Con el amor de Wilhelm por Natalia, el erotismo oscuro da paso al compromiso familiar; el homoerotismo, al amor heterosexual; la melancolía autodestructiva, a la empatía productiva; y la lucha edípica, a la paternidad, la herencia y la inversión en los grandes proyectos socioeconómicos de la Sociedad de la Torre.

Hans Jürgen Schings, quien ha hecho más que ningún otro estudioso por reconstruir el denso tejido iconográfico de esta escena, ha hablado del "método morfológico de Goethe, que integra casi imperceptiblemente la cita

literaria en la novela"⁵³. En el núcleo de este método, argumenta Schings, está la sutil transformación de imágenes genéticamente más antiguas en otras nuevas, similares pero diferentes. En lugar de desengañar a Wilhelm de sus anteriores apegos estéticamente mediados, como habría sido típico en anteriores novelas de desilusión, *Wilhelm Meister* narra la sutil metamorfosis de las impresiones formativas del héroe, creando así una psicología más profunda y simbólicamente enriquecida que "hace palpable en el momento presente siempre el pasado que sigue ejerciendo sus efectos" (AMM 122-3). Nótese, sin embargo, que, para alcanzar esta perspectiva simbólica superior, el texto debe trascender la perspectiva en primera persona de su personaje. Lo que le ocurre a Wilhelm escapa en gran medida a su comprensión. En gran medida, no es consciente de la densa red narrativa y simbólica en la que el texto y su operador intertextual -la Sociedad de la Torre- le han insertado.⁵⁴ La revelación de Wilhelm -manifestada en los rayos de luz que se irradian a través de la imagen de Natalia- es el efecto de una disposición estética que se ha construido para él. Así pues, debemos ser escépticos ante la descripción excesivamente armoniosa que hace Sching del simbolismo de Goethe en términos de una "reciprocidad morfológica que retrata la psicología de la interioridad en las relaciones externas"⁵⁵. La operación simbólica superior que subyace al encuentro de Wilhelm con Natalia conlleva una dimensión política: el retablo es una imagen cuidadosamente dispuesta -un encuadre estético- que transforma los deseos de Wilhelm y los dirige hacia objetos socialmente aceptables. Es un medio de reorganizar la subjetividad de Wilhelm.

Lo que está en juego aquí es algo más que una trifulca interpretativa menor. El hecho de que Sching hable de "metamorfosis" y "morfología" oscurece la diferencia crucial que *la propia novela* establece entre la vida

⁵³ Schings, "Wilhelm Meisters schöne Amazone", 157.

⁵⁴ Véanse también los comentarios de Albrecht Koschorke sobre Schings, en "Textur der Neigungen", 7.

⁵⁵ Schings, "Wilhelm Meisters schöne Amazone," 152.

biológica y la humana. El método morfológico de Goethe pretendía captar las fluidas transformaciones *internas* de las plantas y otros organismos naturales. Se trataba de suspender la intervención conceptual prematura en favor de un modo de observación capaz de captar, en una sola imagen, las leyes formativas que operan en el interior de los seres vivos. La novela de Goethe muestra que las leyes biológicas intrínsecas son inadecuadas para explicar el desarrollo de la subjetividad. La historia de Wilhelm demuestra que la vida humana está, desde su inicio, atravesada y moldeada por formas no orgánicas: imágenes, palabras, pinturas, poemas, etc. que dirigen el deseo y lo arrastran a un laberinto de constelaciones e identificaciones imaginarias. En ciertos aspectos, estas formas estéticas sirven a los seres humanos de manera análoga a como los recursos naturales como el agua, la luz y los alimentos sirven a los organismos biológicos: permiten a los seres humanos crecer y florecer desarrollando sus poderes subjetivos (imaginativos, afectivos, cognitivos). Pero a diferencia de los organismos, cuyo intercambio metabólico con el entorno está regulado por programas internos y biológicamente determinados, estas facultades subjetivas son indeterminadas en cuanto a sus objetos, y por tanto muy vulnerables a lo que Foucault, en su debate sobre la libertad liberal, había descrito como "peligros individuales y colectivos". De ahí la necesidad de que las instituciones sociales intervengan y remodelen los guiones imaginarios que impulsan las acciones libres del sujeto. La novela de Goethe extiende la "relación productiva/destructiva del liberalismo con la libertad" al corazón fantasmático de la subjetividad. La aparición cuidadosamente orquestada de Natalia no estanta un mecanismo o un momento de desarrollo natural como una redistribución sociopolítica de las energías libidinales y estéticas de Wilhelm, una recalibración narrativa que dirige su deseo hacia una forma de vida propiamente liberal: en definitiva, una *medida de seguridad*. Pero nótese que el texto figura esta medida de seguridad como alegre y curativa. A diferencia del violento corte físico de Aurelia, que inflige heridas y causa

dolor, la intervención estético-simbólica de Natalia se enmarca como un acto terapéutico e incluso redentor que salva a Wilhelm de un peligro mortal e inicia su recuperación orgánica y psíquica.

Volveré sobre el concepto de "salud" que subyace en este pasaje, pero antes quisiera comentar otra escena en la que la Sociedad de la Torre remite a la necesidad humana de autofiguración estética. Al principio del Libro octavo, Wilhelm recibe una biografía de su vida escrita por miembros de la Sociedad de la Torre.

En el pergamino encontró la historia detallada de su vida, escrita a grandes pero incisivos rasgos. Nada de sucesos aislados, nada de sentimientos anecdóticos que lo confundieran. Allí no había más que benévolas observaciones generales que lo guiaban sin humillarlo. Por primera vez veía su imagen reflejada fuera de sí, pero no se trataba de un segundo sí mismo proyectado en un espejo, sino de un sí mismo como el que nos ofrece un retrato, el cual, sin presentar todos nuestros rasgos, nos produce la alegría de que un espíritu pensante nos ha sabido comprender ...

Er fand die umständliche Geschichte seines Lebens in großen scharfen Zügen geschildert, weder einzelne Begebenheiten, noch beschränkte Empfindungen verwirrten seinen Blick, allgemeine liebevolle Betrachtungen gaben ihm Fingerzeige, ohne ihn zu beschämen, und er sah zum erstenmal sein Bild außer sich, zwar nicht, wie im Spiegel, ein zweites Selbst, sondern wie im Portrait, ein anderes Selbst; man bekennt sich zwar nicht zu allen Zügen, aber man freut sich, daß ein denkender Geist uns so hat fassen, ein großes Talent uns so hat darstellen wollen... (*Años de aprendizaje* 586)

David Wellbery ha descrito esta escena como la culminación de la evolución de Wilhelm desde una forma de "autoexposición que se desarrolla en el medio de experiencias escénicas de presencia [*im Medium szenischer Präsenzerfahrungen*] hasta una identidad mediada narrativamente".⁵⁶ Esto es correcto, pero sólo es una verdad a medias. El paso de la perspectiva de primera a tercera persona está mediado no sólo por la narrativa, sino también por autoridades externas. La biografía de Wilhelm está escrita por miembros

⁵⁶ Wellbery, "Die Enden des Menschen", 617.

de la Sociedad de la Torre, y al abrazar la *denkender Geist* ("mente pensante") que la compuso, se está identificando de hecho con lo que Lacan llama la mirada del gran Otro. El momento de la verdad es, entonces, también un momento de interpelación ideológica, un paso de un modelo problemático de autoconocimiento (identificación imaginaria) a otro (identificación simbólica). Esta interpelación narrativa, además, va de la mano de procesos de normalización y estandarización. La biografía de Wilhelm, aunque se basa en detalles empíricos extraídos de su vida, forma parte de un archivo más amplio de confesiones, cartas, diarios y biografías que la Sociedad de la Torre ha recopilado. "Aspirábamos a ver con nuestros propios ojos, a formar un archivo de nuestro conocimiento del mundo. Esto dio lugar a las numerosas confesiones, que, en parte, hemos escrito nosotros, y en parte recibido escritas de otros, y que, andando el tiempo, nos sirvieron para formar nuestra colección de años de aprendizaje", explica Jarno a Wilhelm (*Años de aprendizaje* 630-631). Así pues, lo que Wilhelm abraza alegremente como la verdad de su vida se destila de un gran banco de datos narrativos y se conforma a partir de él. La propia estructura de *la Lehrjahre* de Wilhelm —de una *Bildung* propiamente *formativa*— es el producto de la superposición y condensación de innumerables detalles narrativos. Es un guion biográfico.

Volvemos a encontrar aquí, aunque con una diferencia importante, la apelación a la "naturaleza" entendida como distribución de diferencias empíricas que Foucault ha identificado como el rasgo distintivo de la normatividad liberal. En lugar de imponer una norma estática y prescriptiva sobre la realidad, la Sociedad de la Torre toma la norma empírica —en este caso: las experiencias, sentimientos, aspiraciones y acontecimientos vitales reales de los individuos— como punto de partida para sus intervenciones y esfuerzos reguladores. Pero mientras que las tecnologías de seguridad de la economía política derivan sus normas de promedios estadísticos centrados en las vidas biológicas y económicas de las poblaciones, la Sociedad de la Torre produce *promedios narrativos* que se fusionan en historias y guiones

con los que pueden identificarse los individuos conscientes de sí mismos y comprometidos con su propia autoformación. En resumen, la Torre regula la vida de Wilhelm modelando sus posibilidades a partir de las vidas de los demás. Y como todos los guiones normalizadores, la nueva biografía de Wilhelm contiene un elemento de violencia que se extiende tanto hacia dentro como hacia fuera. Hacia dentro, porque circunscribe el juego abierto del deseo y el lenguaje humanos en torno a una media narrativa, aplanando así tanto la vida como el arte; y hacia fuera, porque traza una frontera donde termina la forma biográfica propia de la vida y comienza su deformación anormal. La novela de Goethe confirma así la dialéctica biopolítica analizada por Foucault, según la cual la producción de formas de vida liberales va de la mano de la creación de mecanismos de seguridad dirigidos contra las amenazas a su perpetuación. El destino de Harpner y de Mignon nos adentra en el corazón biopolítico de la concepción goetheana de la *Lebensform*. El tratamiento de Mignon, en particular, pone de relieve la violencia de las tecnologías de seguridad desplegadas para preservar patrones históricamente establecidos de libertad y desarrollo humanos.

Inicialmente, estas medidas adoptan la forma relativamente blanda de esfuerzos por reformar la extrañeza de Mignon. La Sociedad de la Torre somete a Mignon a una batería de tecnologías psicológicas, pedagógicas y médicas cuya aparición histórica coincide con el auge de la biopolítica liberal moderna. Bajo la mirada de Natalia y del médico, la vida nómada de Mignon adquiere forma biográfica y se convierte en un caso psiquiátrico.⁵⁷ A pesar de la determinación de Mignon, y tras una temprana experiencia de secuestro, “[Natalia] juró que no revelaría su historia y que viviría y moriría esperando un socorro directo de procedencia divina”. (*Años de aprendizaje* 605). Natalia reconstruye la historia de su vida a partir de confesiones inconscientes: “comentarios aislados, canciones y apresurados comentarios infantiles que

⁵⁷ Sobre la invención de las historias clínicas psiquiátricas a finales del siglo XVIII, véase mi “Un caso de individualidad”.

traicionan precisamente aquello que quieren ocultar" (ibíd.). La nueva técnica protoanalítica de escucha de Natalia se basa en la ubicación previa de Mignon dentro de un aparato institucional y afectivo más amplio.

Poco después de llegar a la Sociedad de la Torre, Mignon es trasladada al recién creado hogar para niñas de Natalia. Es en este entorno cerrado y controlado, y bajo el cuidado amoroso de la autoridad maternal de Natalia, donde Mignon, obligada a llevar vestidos femeninos y a confesar la historia de su vida, es sometida a la labor pedagógica y simbólica de la desambiguación. Este primer intento de normalización alcanza su clímaxy punto de inflexión con la actuación teatral de Mignon como ángel en un villancico navideño.

Al principio pensé que omitiría las alas, pero las mujeres que la vestían insistieron en un par de grandes alas doradas con las que pudiera demostrar su destreza. Y así apareció esta visión milagrosa, con un lirio en una mano y una pequeña cesta en la otra, justo en medio de las niñas, y me sorprendió a mí también. Ahí viene el ángel", dije. dije. Todos los niños hicieron ademán de retirarse, pero finalmente gritaron: "¡Es Mignon!", aunque sin aventurarse a acercarse más a la maravillosa visión. (AMM 315)

Anfangs wollte ich die Flügel weglassen, doch bestanden die Frauenzimmer, die sie anputzten, auf ein Paar große goldene Schwingen, an denen sie recht ihre Kunst zeigen wollten. Así, con una lirio en una mano y un bollo en la otra, la maravillosa imagen de la mitad de la niña me sobrecogió. Da kommt der Engel, sagte ich. Los niños se van todos juntos. Endlich riefen sie aus: es ist Mignon, und getrauten sich doch nicht, dem wundersamen Bilde näher zu treten. (WML 516-17)

La sorpresa de Natalia ante su propio arreglo no deja lugar a dudas de que las meras reformas pedagógicas no serán suficientes. La trascendencia de Mignon del marco teatral señala un maravilloso (*wundersames*) excedente de subjetividad que no puede contenerse dentro de las formas y normas de la vida ordinaria. Sin embargo, al mismo tiempo, la transformación teatral de la existencia real de Mignon en un "wundersames Bild" ya sugiere la salida del dilema sociopolítico que plantea. Donde la psicología y la pedagogía fallan, el arte interviene para ofrecer un modo alternativo de reforma normativa. La

canción de Mignon que sigue inmediatamente al villancico explica la trayectoria que seguirá la Sociedad de la Torre:

Quiero aparentarlo hasta serlo.
No me quitéis el manto blanco.
Dejo la terrenal belleza;
bajo a aquella celda sombría.

Después de estar allí un tiempo,
será nítida mi mirada,
dejaré caer ya los velos,
el cinturón y la guirnalda.

Y las figuras celestiales
no reclamarán hombre o mujer,
ni cubrirán mantos ni pliegues
a mi cuerpo transfigurado.

[So laßt mich schein bis ich werde,
;Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile, von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.

Dort ruh ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.
Und jene himmlische Gestalten
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib...]
(*Años de aprendizaje* 596)

La iconografía de los "ángeles" ofrece un sistema listo para absorber la inquietante androginia de Mignon, así como una respuesta estética a la amenaza del libre juego del deseo que encarna. Los ángeles suelen caracterizarse como seres incorpóreos y, por lo tanto, libres de todo tipo de deseo corporal. Lo que sigue, en consecuencia, es la petrificación estética de Mignon. Cuando Wilhelm vuelve a ver a Mignon, su deseo de brillar en lugar de ser casi ha consumido su deseo erótico y su vida biológica. Una vez más, la novela muestra el modelado estético de la vida humana, salvo que aquí el

arte se emplea al servicio de la muerte y no de la vida. La maquinaria de la orquestación narrativa se pone en marcha de forma más violenta en la orquestación violenta de la muerte de Mignon por parte de la Sociedad de la Torre.

Natalia asistía a la tierna escena mirando al suelo. Mignon llevó de improviso su mano izquierda al corazón y, extendiendo con brusquedad el brazo derecho y profiriendo un grito, cayó como muerta a los pies de Natalia. El espanto fue grande. No se percibían latidos de su corazón ni pulsaciones. Wilhelm la tomó en sus brazos y se la llevó con presteza. El médico dio muy pocas esperanzas. Hicieron esfuerzos sobrehumanos él y el joven cirujano a quien conocemos. Mas no hubo modo de volver a la vida a aquella tierna criatura. (*Años de aprendizaje* 625)

En pocas frases, el "enigma" se transforma en algo sin vida. La elección del verbo por parte de Goethe es reveladora. Mientras que *schlottern* suele designar el temblor intenso del cuerpo como consecuencia del miedo o del frío, y por tanto se dice de los seres vivos, la palabra se utiliza aquí para describir el colgar de los miembros privados de conciencia y expresividad. Este minúsculo cambio semántico, que asemeja a Mignon con una marioneta, señala el comienzo de la fase final de su cosificación estética:

—Aléjense de tan triste espectáculo —les dijo—, y permítanme que, dentro de los límites de mi arte, dé alguna duración a los restos de la extraña criatura. Quiero emplear hoy un procedimiento admirable que consiste, no sólo en embalsamar el cadáver, sino conservarle una apariencia de vida. Previendo su muerte, lo tengo todo dispuesto, y contando como cuento con la valiosa cooperación del cirujano, espero conseguir mi objeto. Concédanme ustedes algunos días, y no intenten ver a la querida niña hasta que haya sido transportada a la Sala del Pasado. (*Años de aprendizaje* 626-627)

Y poco después, en el entierro de Mignon:

Muy poco podemos decir acerca de la niña que hoy recibe aquí sepultura. No conocemos el lugar de su nacimiento, sólo presumimos el número de años que alcanzó. Su corazón profundo y concentrado nos impidió penetrar los secretos que encerraba. En ella nada vimos claro, nada definido, salvo el cariño que profesaba al hombre que la libró de las manos de un bárbaro. Parece que su

tierno y acendrado afecto, su ardiente gratitud, han sido la llama que consumió

el aceite de su vida. La destreza del médico no pudo conservar su hermosa existencia, la solicitud de sus amigos fue impotente para prolongarla. Pero si la ciencia no bastó para encadenar a la tierra un alma que quería volar al cielo, el arte ha puesto a contribución todos sus recursos para preservar al cuerpo de los estragos del tiempo. Un bálsamo poderoso llena sus venas y colorea sus mejillas. ¡Aproximaos, amigos míos, y contemplad las maravillas del arte y la solicitud!

El sacerdote alzó el velo tras el que apareció Mignon vestida con su traje de ángel. Parecía dormida en una bonita postura. Todos se aproximaron al féretro y admiraron aquella apariencia de vida, todos menos Wilhelm, que se encontró sin fuerzas para levantarse. No podía dominarse, no sabía lo que sentía y cada pensamiento le desgarraba su pecho. (*Años de aprendizaje* 659)

El arte como embalsamamiento: la sustitución física de la sangre por productos químicos, un procedimiento ampliamente utilizado en las prácticas de conservación y exhibición anatómicas del siglo XVIII,⁵⁸ ilustra vívidamente el uso que la novela hace del "bello arte" para transformar la frágil temporalidad de la vida encarnada en una imagen inmutable de su eternidad. Porque lo que queda de Mignon es sólo una "apariencia de vida", es decir, algo artificial que preserva la apariencia de vida sustrayéndola al proceso orgánico de descomposición. Esta trayectoria desvitalizadora culmina en la escenificación operística del entierro de Mignon, con vestuario, cantos y decorados teatrales.

Al caer la tarde, el sacerdote los invitó a los funerales de Mignon. Todos se dirigieron a la Sala del Pasado, que encontraron profusamente iluminada y adornada de la manera más extraña. Colgaduras color azul celeste vestían los muros de arriba abajo sin dejar ver más que los zócalos y los frisos. Gigantescos cirios ardían en los cuatro candelabros de los ángulos y otros tantos más en los que rodeaban el sarcófago del centro. Cuatro niños vestidos de seda azul celeste bordada en plata escoltaban el sarcófago central y parecían dar aire con anchos abanicos de plumas de avestruz a una figura que había sobre el sarcófago. Luego tomaron asiento los

⁵⁸ Véase ahora Lehleiter, *Romanticism*, 133-50.

invitados. Coros invisibles comenzaron a preguntar con un canto melodioso:

—¿A quién traéis a nuestra pacífica reunión?

Los cuatro niños respondieron con voz dulce:

—Traemos a un compañero fatigado. Dejad que repose entre vosotros hasta que ahuyenten su sueño los clamores de sus hermanos celestiales. (*Años de aprendizaje* 657)

La afirmación de Novalis de que el destino de Mignon marca el giro programático de la novela desde el arte hacia el comercio y el filisteísmo oscurece el entrelazamiento de esos ámbitos. Lo que la novela de Goethe pone de relieve en sus últimos capítulos es el papel crucial de los medios estéticos en lo que Foucault describe como la "relación productiva/destructiva [con] la libertad" del liberalismo. La Torre utiliza el arte para sanear la extrañeza de Mignon y asegurar los límites de la libertad y la expresión humana. Así, la única libertad que le queda a Mignon es la libertad de la obra de arte.

Transfigurada en un signo angélico, Mignon encarna ahora no la plasticidad del deseo y la forma humanas, sino el triunfo del arte sobre la vida, y de la forma estática sobre la fuerza dinámica.

Pero ¿qué tipo de arte es éste? ¿Puede haber alguna duda de que la museificación de Mignon en el Salón del Pasado difiere del propio modo de cosificación estética de la novela? La Sociedad de la Torre emplea los recursos y medios de la estética con fines puramente sociopolíticos, como forma de proteger los límites normativos de las nuevas formas de vida "liberales". En este sentido, el elaborado arreglo funerario de Mignon no hace sino completar el proceso anatomo-político de normalización que comenzó con los esfuerzos pedagógicos de Natalia. De hecho, desde los vestidos femeninos de Natalia, pasando por el drenaje de la sangre de Mignon por parte del médico, hasta su monumentalización en la Sala del Pasado, la desvitalización de Mignon adopta la forma de lo que podríamos llamar una transfiguración estético-política. El resultado de estas operaciones es un signo estético cada vez más higienizado, cuya rigidez de formas viene

determinada no por un principio estético interior, sino por la regulación política de las leyes de la apariencia y la belleza. En otras palabras, lo que la novela describe a través del tratamiento de Mignon por parte de la Torre es la cosificación no sólo de Mignon, sino también del arte. El entierro kitsch de Mignon representa la apropiación estético- política de lo estético. Más concretamente, representa la transformación de la fuerza estética en lo que Walter Benjamin, repasando la historia del arte burgués, llamará "valor de exposición".

2. Incesto

Pero el tratamiento de Mignon no termina en este punto. Aunque Goethe puede criticar la instrumentalización política del arte por parte de la Torre, parece respaldar el giro narrativo final de la novela al explicar la excentricidad de Mignon en términos explícitamente biológicos. Me refiero a la revelación del origen incestuoso de Mignon.

Después de su entierro, se nos dice que Mignon es el producto de una relación incestuosa entre el padre de Mignon, Agustín, y su hermana, Sperata, que concibieron a Mignon por amor, sin ser conscientes de sus lazos biológicos. Una vez enterado de su parentesco e instado por sus hermanos a abandonar la relación sexual con su hermana, Agustín defiende sus acciones mediante un análogo botánico, alegando que puesto que el lirio, símbolo de la inocencia, es una planta andrógina que se reproduce mediante la unión de sus partes masculina y femenina, él y su hermana deberían ser igualmente libres para consumir su relación. La sugerencia inicial de Goethe aquí parece ser que el argumento de Agustín, que se hace eco de las posiciones contemporáneas de los filósofos del derecho natural a favor de la liberalización de las prohibiciones del incesto,⁵⁹ es en sí mismo una especie

⁵⁹ Sobre la liberalización de las prohibiciones del incesto en la Ilustración alemana tardía, véase Koschorke, "Textur der Neigungen"; Hull, *Sexuality, State, and Civil Society*; y especialmente Lehleiter, *Romanticism*, 113-22, que analiza en detalle el tratamiento del incesto por parte de Goethe en el *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

de perversión, y que Agustín, como Wilhelm, busca explicaciones en los lugares equivocados. Si el incesto está prohibido, parece decir el texto, no se debe a una proscripción orgánica o biológica, sino a que el incesto expresa una negación narcisista de las normas sociales y, por tanto, un desconocimiento de la diferencia entre naturaleza y cultura. Pero la novela no se detiene en esta posición culturalista, como queda claro en cuanto Agustín insiste no sólo en la naturalidad del amor incestuoso, sino también de la reproducción incestuosa: “Cuando la naturaleza reprueba”, sostiene, “la criatura que no debe existir no puede nacer, la criatura que vive falsamente es pronto destruida. La esterilidad, la existencia miserable, la precoz decadencia son sus maldiciones, los signos de su debilidad” (*Años de aprendizaje* 666).

Lo irónico es que la existencia de Mignon —su dificultad para aprender a hablar y escribir, su androginia, su corazón débil y su muerte prematura— confirma lo que Agustín niega a gritos: que la naturaleza “aborrece” la reproducción incestuosa. La novela de Goethe explica así la extrañeza de Mignon en términos biológicos. El incesto tiene consecuencias orgánicas nocivas, lo que significa también que la prohibición del incesto, aunque es claramente una ley cultural, tiene alguna base en la naturaleza.

¿Qué importancia tiene este giro narrativo para nuestro debate sobre el lugar de Goethe en el discurso de la vida en torno a 1800? Para empezar, el tratamiento que Goethe da al incesto es una prueba más de su profunda implicación con la ciencia de su época. Christine Lehleiter ha argumentado convincentemente que el encuadre biológico que Goethe da a Mignon se inspira en experimentos contemporáneos en la cría de animales, que habían demostrado que la endogamia puede tener consecuencias orgánicas problemáticas.⁶⁰ Como subraya Lehleiter, la existencia misma de estos experimentos es el resultado de la liberalización más amplia de las leyes que regulan la sexualidad durante el siglo XVIII. El “descubrimiento de las leyes

⁶⁰ Lehleiter, *Romanticism*, 122-4.

biológicas se hace posible precisamente en ese momento en el que los criadores de animales estaban dispuestos a *ignorar* el tabú del incesto... Sólo cuando los criadores de animales empezaron a utilizar libremente la endogamia como principal forma de reproducción, empezaron a descubrir las leyes biológicas de cómo se transmiten los rasgos de una generación a la siguiente".⁶¹ El tratamiento que Goethe da a Mignon corrobora así mi afirmación anterior de que su excentricidad debe entenderse a la luz del realismo contemporáneo de la relación entre naturaleza y cultura. Mignon es un producto del nuevo discurso de la vida. Leída en esta línea, la novela de Goethe ayuda a arrojar luz sobre un fenómeno cultural más amplio, a saber, el auge explosivo de las narraciones de incesto a finales del siglo XVIII en toda Europa Occidental, pero sobre todo en Alemania, donde aproximadamente uno de cada cinco textos de ficción escritos entre 1770 y 1815 trata del incesto.⁶² Mignon sugiere que los relatos de incesto se sitúan en el centro del imaginario cultural porque proporcionan metáforas ya hechas con las que articular las ansiedades asociadas al nuevo discurso de la vida. El incesto se vuelve fascinante porque figura, en forma narrativa comprimida, la nueva coordinación de la naturaleza y la cultura bajo la rúbrica de "vida". En segundo lugar, la peculiar intervención de Goethe en este discurso añade una importante dimensión a nuestra comprensión de la reflexión de la novela sobre la *Lebensform* humana. A diferencia de cualquier otra narración de incesto de la época, Goethe enmarca el incesto en términos de la intersección de diferentes sistemas de *forma*. El hecho de afirmar que el origen incestuoso de Mignon la incapacita para el dominio lingüístico, como hace Goethe, es sugerir que las expresiones culturales están moldeadas, en sus límites exteriores, por la biología. Las leyes biológicas circunscriben la articulación

⁶¹ Ibid., 152.

⁶² Titzmann, "Literalische Strukturen und kulturelles Wissen". Das Beispiel inzestuöser Situationen in der Erzählliteratur der Goethezeit und ihrer Funktionen im Denksystem der Epoche," en *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*, Studien und Texte zur Sozialgeschichte 119 (Berlin: De Gruyter 2012), 373-432.

de las formas culturales. En la novela, la figuración del incesto subyace a un modelo específico de vida biológica. En lugar de ser una materia informe o un mero sustrato material, se muestra que lo biológico tiene su propia autonomía, sus propias formas y leyes, que la cultura moviliza pero que también limitan la producción de formas sociales y psicológicas. La cultura y la biología son a la vez sistemas de forma distintos y entrelazados. La reproducción incestuosa adquiere interés epistemológico y político en este contexto porque representa la interfaz entre estos dos sistemas, el punto de intersección entre la organización biológica y la cultural, entre *zoe* y *bios*. Para ser claros, *no se trata* de fundamentar la cultura en la naturaleza. Los procesos biológicos, aunque circunscriben el alcance de la expresión cultural, no determinan el contenido de esta última. Este antideterminismo se pone explícitamente de relieve en el segundo final feliz de la novela, que sirve de espejo al terrible destino de Mignon. La educación de Wilhelm culmina en una vida marcada por los lazos *culturales*. Adopta a Félix, que podría no ser su hijo; se casa con Nathalie, que no es la madre biológica de Félix; y compra una casa financiada por las inversiones de Werner de la herencia de Wilhelm. Una economía financiera basada en la deuda y el interés (Werner es prestamista)⁶³ se une a una economía familiar arraigada en la adopción y la benevolencia. Aunque entrelazadas, las formas de reproducción cultural y biológica son irreductibles la una a la otra. Iluminar la compleja interacción de la forma biológica y cultural es la primera función del motivo del incesto. La segunda función tiene que ver con la fuerza dinámica que se expresa a través del incesto. En *Wilhelm Meister*, la prohibición del incesto se dirige no sólo contra la reproducción incestuosa, sino también, y sobre todo, contra el *deseo* incestuoso. El verdadero peligro para el orden cultural no es la deformación biológica, sino la falta de forma transgresora del libre juego del deseo, que encuentra en el incesto entre hermanos su expresión

⁶³ Según Anderson, la transformación capitalista de las relaciones entre acreedores y deudores es el núcleo de las afirmaciones de Smith sobre la superioridad moral del capitalismo.

paradigmática. Consideremos en este contexto un cambio crucial en la figuración del motivo del incesto en torno a 1800. Mientras que las narraciones de incesto anteriores a 1770 se centraban abrumadoramente en el incesto intergeneracional (padre/hija, madre/hijo), entre 1770 y 1815 el 80% de todos los textos alemanes de ficción que tratan sobre el incesto se centran en la relación entre hermanos y hermanas. La razón de este drástico cambio es que el eje horizontal del incesto entre hermanos se adapta mejor a la expresión simbólica de las ansiedades asociadas a las nuevas formas democráticas de poder e intimidad que el orden vertical y jerárquico del antiguo modelo edípico del incesto, que servía para poner de relieve las transgresiones de la autoridad y la soberanía patriarcales. El incesto entre hermanos arroja luz sobre una tensión fundamental entre los principios políticos, legales y morales de la libertad, por un lado, y la fuerza anómica del deseo, por otro. Como han demostrado Isabel Hull y otros, con la secularización del sistema legal a finales del siglo XVIII, la extensa red de prohibiciones que había regulado el incesto hasta ese momento se debilita cada vez más y se reduce a una única preocupación: la coerción frente a la consensualidad. En este contexto, el amor entre hermanos y hermanas plantea un enigma. Por un lado, para una sociedad emergente presumiblemente basada en la autodeterminación y el rechazo de la tradición y las convenciones, podría decirse que el amor consentido entre hermanos, iguales en todo salvo en la diferencia sexual, expresa el ideal mismo de un vínculo democrático radical. Esto es lo que Herman Melville reivindicará 50 años más tarde para la unión incestuosa de su protagonista con su hermana en *Pierre o Las ambigüedades*: "Y créanme que con el tiempo declararán a Pierre un demócrata a ultranza; quizá demasiado radical del todo para su gusto".⁶⁴ Por otra parte, la proximidad genética entre hermanos intensifica el principio de igualdad hasta el punto de acercarse a la identidad, socavando

⁶⁴Hermann Melville, *Pierre, or The Ambiguities* (Evanston, IL: Northwestern University Press; Chicago: The Newberry Library, 1971), 13.

así el otro fundamento de la autodeterminación democrática: la noción de individualidad. Esta es la constelación en la que debemos situar la enigmática monstruosidad de Mignon. Nacida del amor apasionado entre Agustín y Sperata, Mignon es el producto del deseo que opera fuera de los límites de las restricciones culturales y legales. Sin embargo, como en el caso de los amores de Wilhelm, este deseo libre amenaza la integridad de la forma de vida que habita. Del mismo modo que la confusión narcisista de Wilhelm entre el yo y el otro produce muerte y trauma, la unión sexual de Agustín y Sperata genera un ser cuya ambigüedad descarrila los mecanismos de formación cultural y biológica. Mignon debe morir no sólo porque es biológica o culturalmente incoherente, sino porque su incoherencia —su fusión y confusión de todas las distinciones establecida— encarna la falta de forma definitiva del deseo y, con ella, una dimensión de la vida humana que no puede convertirse en formas liberales de vida.

Sin embargo, aunque exiliada del mundo biológico y social, esta dimensión rebelde del deseo no desaparece por completo. ¿Puede haber alguna duda de que la novela de Goethe convierte la incoherencia de Mignon en el lugar de un esteticismo exacerbado? Es precisamente su enigmática fusión de las distinciones establecidas (masculino/femenino, mecánico/vivo) lo que convierte a Mignon en un objeto de infinito atractivo tanto para Wilhelm como para el lector. Dicho de otro modo, la fuerza informe del deseo sobrevive en la novela de Goethe bajo la forma controlada y sublimada de la fascinación estética. Esto nos permite hacer tres observaciones finales. En primer lugar, al situar el deseo en el centro de su novela, Goethe erotiza la definición kantiana de lo estético en términos del libre juego de la imaginación. El arte es crucial no porque destaque la vitalidad de la vida *cognitiva*, sino porque nos recuerda y da articulación al papel vital del deseo en la formación de la vida humana. En segundo lugar, al hacerlo, el arte debe evitar dos peligros: la supresión del deseo a través de las instituciones de la política y la moral, y su reinado anárquico en la

transgresión y el goce. Mientras que el primer peligro conduce al arte estéril de la Sociedad de la Torre, el segundo empuja a la obra de arte hacia la desarticulación y la falta de forma. En tercer lugar, el afirmar que la forma estética se sitúa entre la ley y el deseo es también decir que el arte mantiene ambos dominios activamente separados. En este sentido, la decisión de Goethe de desterrar la excentricidad de Mignon de la vida comunitaria y canalizarla hacia el ámbito estético es, en última instancia, una decisión política. Se puede pensar en la incoherencia o la deformidad como el fin de la vida humana, la imposibilidad de la reproducción biológica y social, como hace Goethe. Pero lo anómalo también puede verse como el comienzo de una nueva especie, la creación de una nueva forma de vida posthumana. Este es el camino que tomará Nietzsche cuando defina la tarea de la filosofía como la crianza de una nueva raza. Y es también, y más claramente, en respuesta al modelo de Goethe de la *Bildung* humana, la trayectoria que Musil sigue en *El hombre sin atributos*, cuando su protagonista Ulrich y su hermana Agathe entran en una unión erótica para inaugurar lo que la novela llama un "Nuevo Milenio".