

SORGE Y PROSOPOPEYA: ARENDT DESDE GOETHE, GOETHE CON ARENDT*

Sorge and prosopopoeia: Arendt after Goethe, Goethe with Arendt

Javier SÁNCHEZ-ARJONA VOSER
Universidad Complutense de Madrid
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5467-3142>

Enviado: 16 de marzo de 2024
Aceptado: 30 de abril de 2024

RESUMEN

El último libro que Arendt se planteó escribir, sobre la capacidad de juzgar, iba a cerrar la trilogía sobre *La vida del espíritu*. El proyecto quedó reducido a un paratexto formado por un título y dos citas, una de ellas tomada del quinto acto de la segunda parte del *Fausto* de Goethe. El presente trabajo plantea una lectura del contexto de esta cita con la obra de Arendt que permita esclarecer por qué habría tenido sentido incluir precisamente esta referencia al principio del volumen nunca escrito. Lejos de poder ser leído, desde Arendt, solo como ejemplo de dictador totalitario, el personaje de Fausto puede ser también leído, con Arendt, en clave política desde otra perspectiva. Su disputa con la alegoría de la inquietud y de la cura, la *Sorge*, nos presenta a una figura en vías de convertirse en *persona* capaz de reflexionar y por tanto juzgar: máscara con voz propia.

Palabras clave: Juicio; Persona; Prosopopeya; *Sorge*; Fausto; Hannah Arendt; Johann Wolfgang von Goethe

*. Este trabajo ha sido llevado a cabo a partir de conversaciones llevadas a cabo en el marco de Grupo de Investigación 970798 GINEDIS: Normatividad, emociones, discurso y sociedad, dirigido por Nuria Sánchez Madrid y Pablo López. Agradezco a Nuria Sánchez Madrid las indicaciones, especialmente a propósito de Heidegger, que fueron el detonante del presente artículo.

ABSTRACT

The last book Arendt planned to write, *Judging*, was supposed to close the trilogy on *The Life of the Spirit*. The project was reduced to a paratext consisting of a title and two quotations, one of them taken from the fifth act of the second part of Goethe's *Fausto*. The present article proposes a reading of the context of this quotation with Arendt's work in order to clarify why it would have made sense to include precisely this referemce as an opening of the never-written volume. Far from being read, with Arendt, only as an example of a totalitarian dictator, the character of Fausto can also be read from another political perspective. His dispute with the allegory of restlessness and healing, the Sorge, presents us with a figure about to become a person capable of reflection and therefore judgement: a mask with a voice of his own.

Keywords: Judgement; Person; Prosopopeia; *Sorge*; Fausto; Hannah Arendt; Johann Wolfgang von Goethe

Tan pronto como comprendemos que la función retórica de la prosopopeya postula voz o rostro mediante el lenguaje, comprenderemos que aquello de lo que se nos priva no es la vida sino la forma y el sentido de un mundo accesible únicamente en la manera privativa de la comprensión. La muerte es el nombre desplazado de una aporía lingüística, y la restauración de la mortalidad mediante la autobiografía (la prosopopeya de la voz y el nombre) priva y desfigura en la medida exacta en que restaura. (De Man 2007: 157-158)

1. PLANTEAMIENTO Y MÉTODO

El último volumen que Hannah Arendt no llegó a escribir habría de tratar el tema del juicio como tercera parte de la trilogía *The Life of the Mind*, traducida en nuestro país como *La vida del espíritu*, y cuyas dos primeras partes, dedicadas respectivamente al pensamiento y a la voluntad, fueron publicadas y editadas póstumamente por Mary McCarthy. Poco queda sin embargo del último volumen nunca escrito. La edición que Ronald Beiner hizo a comienzos de los años ochenta del siglo pasado (Arendt 1982 y 2003) sigue la línea interpretativa indicada por el apéndice que Mary McCarthy añadió al segundo volumen, dedicado a la voluntad, y propone como contenido

del libro que Arendt no llegó a arrancarle al futuro las conferencias sobre Kant que la filósofa impartió en la *New School For Social Research* de Nueva York en otoño de 1970; precedidas de un prólogo tomado del *Postscriptum* al primer volumen de la trilogía, dedicado al pensamiento. Estas conferencias sobre Kant abordan la *Kritik der Urteilkraft*: el núcleo de esta edición póstuma es, como el propio Beiner subraya, la primera de las dos series de conferencias, titulada «Sobre la filosofía política de Kant». Según resume Beiner, los textos de esta serie «buscan mostrar que la *Crítica del Juicio* contiene las líneas maestras de una poderosa e importante filosofía política, filosofía que el propio Kant no desarrolló de un modo explícito (y de la que quizá no era plenamente consciente), pero que aun así es susceptible de ser considerada como su mayor legado a los filósofos de la política» (Arendt 2003: 10). Sin entrar a valorar esta propuesta, lo cierto es que, además de las referencias en los dos volúmenes de la trilogía sí publicados –aunque fuera póstumamente–, el único escrito de Arendt correspondiente a este volumen sobre el juicio es realmente un paratexto: la portada del mismo. Es la hoja que se encontró en la máquina de escribir de Arendt tras su fallecimiento. Su contenido lo forman el título general de la trilogía y el específico de la parte en cuestión (*The Life of the Mind // Part III // Judging*) y dos referencias: la cita del *Belium civile* de Lucano con la que concluye Arendt el *postscriptum* que Beiner convierte en prólogo de su edición; y cuatro versos de la segunda parte del *Fausto*. Es decir, el paratexto que constituye esta hoja es, a su vez, una red de referencias: *ex post*, anafóricamente, indicando las obras de las que los pasajes fueron tomados; *ex ante*, prolépticamente, remitiendo al contenido de la obra que presentan. Su título previsto concentra el mismo juego de remisiones y refiere doblemente tanto a la trilogía de la que habría de formar parte como al contenido de esta parte no escrita. Estos dos movimientos, hacia el pasado y hacia el futuro, son cruciales en la obra de Arendt desde su tesis sobre el concepto de amor en san Agustín: de ahí que hagamos uso de ellos en este trabajo prácticamente como si fueran un hilo conductor del mismo.

Lo que aquí ofrecemos es la estrategia que Beiner no siguió en su edición, cuyo esfuerzo principal, insistimos, consistió en recopilar los textos relacionados con el tema nunca tratado y bosquejar las líneas maestras de este proyecto *in spe*, situándolo en el marco de la obra de Hannah Arendt considerada en su conjunto (véanse Arendt 1982: 89ss y Arendt 2003: 157ss). Nuestra aportación se centrará, en cambio, en el paratexto mecanografiado y consistirá en un ejercicio de contextualización de una de sus dos referencias: los siguientes versos de la segunda parte del *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe.

Könnst' ihr Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich Natur vor Dir, ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert ein Mensch zu sein (Goethe 2017: 440)¹.

El método que seguiremos será una ficción hermenéutica: un *close reading* del contexto del drama del que forma parte desde distintos pasajes de la obra de Arendt; como si fuera ella quien estuviera leyendo esta sección del drama goethiano. En este sentido, la pregunta que aquí nos planteamos no es tanto de qué habría tratado la parte sobre el juicio que la filósofa habría escrito, sino –ensayando con otro enfoque la misma aproximación hipotética– por qué habría tenido sentido que precisamente esta cita del *Fausto* hubiese encabezado esta parte nunca escrita.

2. ANFIBOLOGÍA DE LA SORGE

El título pretende ser leído como una catáfora del contenido de nuestro ensayo: vincularemos aquí con un tropo a la *Sorge*, la figura que en *Fausto* 11420-11498 actúa como contraparte de la disputa que entabla con el protagonista del drama en el quinto acto. Como veremos en el cuarto apartado de este ensayo, este tropo –la figura retórica de la prosopopeya– representa un denominador común a la economía dramática del texto goethiano y a momentos concretos de la obra de Arendt. En este apartado abordaremos las remisiones que concentra el término alemán «*Sorge*», para hacer ver la anfibología, el doble sentido con el que aparece en la escena que introduce el monólogo del que Arendt extrae su cita. Este doble sentido es el que nos hace optar por no traducir el término en este trabajo: consideramos pertinente conservar su ambigüedad precisamente por el juego de remisiones que encierra y la correspondiente tensión que esta acumulación referencial genera.

La palabra alemana «*Sorge*» tiene el mismo doble sentido que Burdach (1923) le atribuye a la «cura» y que Heidegger recoge en los §§ 41y 42 de *Ser y tiempo* (*SuZ*). La diferencia de traducciones a nuestro idioma es un claro reflejo de la ambigüedad intrínseca a esta palabra alemana: en su versión del drama, Helena Cortés opta por la versión «inquietud» (véase Goethe 2010), la misma con la que se vertió el título del conocido título de Hans Blumenberg

1. «¡Si pudiera alejar la magia de mi camino, / si pudiera borrar todo conjuro de mi memoria, / si pudiera estar ante ti, Naturaleza, como un hombre sin más, / entonces sí que valdría la pena ser una persona mortal» (Goethe 2010: 749).

La inquietud que atraviesa el río: un ensayo sobre la metáfora (Blumenberg 1987); por otro lado, José Gaos –lector de Goethe y Heidegger– se decide a traducir «Sorge» como «cura» en su importante texto «La «cura» en Goethe y Heidegger» (Gaos 1949); y Jorge Eduardo Rivera Cruchaga opta por la versión «cuidado» en su traducción de *Sein und Zeit* (Heidegger 2012). Esta ambigüedad abunda en las observaciones de Heidegger y Burdach, por lo que no es de extrañar que también tenga su reflejo en el texto del *Fausto*, como nos lo permite ver un rápido repaso a la forma en que la Sorge se presenta a sí misma en él. En su autosemblanza, la Sorge subraya principalmente el efecto atrozador, el pasmo que provoca la congoja que despierta en sus víctimas. Así, en el v. 11456, al referirse a la noche que cierne sobre su víctima, habla de una detención del movimiento solar, como si la desorientación que provoca detuviera el tiempo; o en el v. 11484 habla explícitamente del pasmo que produce en los afectados por la congoja como una preparación para el infierno. Todas estas referencias están indudablemente tomadas del catálogo clásico de síntomas del estado de ánimo depresivo, como ha observado Nager (1994: 163-164). Pero hay una afirmación de la Sorge sobre sí misma especialmente interesante para el asunto que nos habrá de ocupar en este ensayo: en el verso 11465 afirma que su víctima no solo sufre de inanición en plena abundancia (como acaba de afirmar tres versos antes, en el 11462), sino que, en su estado «solo espera el futuro» («*ist der Zukunft nur gewärtig*»). Esta alusión al futuro en conjunción con la inacción de la espera –contra la que Fausto se revuelve, como veremos– descubre una remisión al porvenir fundamental tanto en *Ser y tiempo* como para la lectura arendtiana que ofrece este trabajo. Contrasta con el concepto de *Fürsorge*, de providencia, también ligado a la Sorge y que el *Grimm-Wörterbuch* vincula con el concepto de *diligentia* (s.v. «Sorge»): aunque esta acepción también se oriente hacia el porvenir, implica necesariamente además una actividad de acopio para hacer frente a eventualidades futuras que está ligada tanto a lo que está presente como a lo que acaba de ser recopilado; presente y pasado inmediato, por tanto, frente al o por mor del futuro.

En este último sentido, el término «Sorge» se relaciona con la «cura» en el sentido que Heidegger lee en Burdach. Así, en el § 42, tras la cita de Burdach, leemos en *Ser y tiempo*:

La *perfectio* del hombre –el llegar a ser eso que él puede ser en su ser libre para sus más propias posibilidades (en el proyecto)– es «obra» del «cuidado» [*Sorge*]. Pero el «cuidado» determina también con igual originariedad la índole radical de este ente, según la cual está entregado al mundo de que se ocupa (condición de arrojado). El «doble sentido» de la «cura» [*Sorge*] mienta

una sola constitución fundamental en su doble estructura esencial de proyecto arrojado (Heidegger 2012: 217).

Como veremos en el cuarto apartado, mediante el tropo de la prosopopeya, Fausto *se convierte en* y encarna una Sorge que también puede ser entendida como ser del estar-ahí; personifica «la esencia del hombre [que] consiste en un hallarse avanzando en la dirección del futuro al ocuparse con las cosas y preocuparse por las personas» (Gaos 1929). La disputa con la Sorge le permitirá a Fausto volver la vista a su *vita activa*, contemplarla y descubrirse que el mundo no es suyo, resultado de su actividad humana –y mediatamente diabólica–, sino que también es la condición de su existencia: de ahí que, desde el remordimiento, quiera contemplar la realidad del mundo solo, sin máscaras. El encuentro con la Sorge le permite a Fausto estar en vías de *perfectio*. Pero para que esto ocurra y la Sorge pueda acudir al encuentro, la economía dramática exige que Fausto tenga que vérselas con una predeterminación mitológica con la que no había contado, pero que cualquier espectador del drama puede reconocer.

3. REMEMORACIÓN MITOLÓGICA Y APETITO FÁUSTICO

Sintomáticamente, la aparición de la Sorge en el quinto acto de la segunda parte del *Fausto* tiene lugar, como en *Egmont* (Goethe 2008: 535²), de noche; es decir, en el momento en el que tradicionalmente Fausto es juzgado por su existencia, por sus crímenes. La ceguera que la Sorge provoca en Fausto en este momento del drama funciona efectivamente como una especie de sentencia: *parece* la justa condena de alguien que, preso de la *hýbris* prometeica de su ambición, cree no tener que enfrentarse a nada que pueda detener sus proyectos. Pero, insistimos, sólo lo parece: el texto de la escena, pero sobre todo su construcción retórica, dan pie a otra lectura. Una lectura que permita mostrar los mecanismos figurales que presentan al perdón de Fausto como si estuviese causal, *orgánicamente* (mecánicamente con Kant), antecedido por la sentencia; o, incluso, como si la ceguera que la Sorge le provoca a Fausto le confriese sentido a su vida y, por tanto, al contenido del drama, a la economía dramática. En cualquiera de estos casos, la ceguera constituye el *inicio*

2. Cfr. Burdach 1923: 38 y 55. Para el resto de referencias en la obra de Goethe, incluida el tenor de la fábula de Higinio en la que se inspira Goethe, véase también este texto fundamental de Burdach.

del final de Fausto, que es realmente el inicio de un inicio. Veremos ahora en qué términos, figuralmente hablando.

El problema fundamental que plantea la escena en cuestión puede ser resumido invirtiendo los términos de la pregunta que, formulada en términos kantianos, Arendt se plantea a propósito de Eichmann: si allí ella se planteaba cuáles eran las condiciones necesarias para el mal y las identificaba en la falta de conciencia, de reflexión («*thoughtlessness*»)³, lo que la escena de la Sorge parece presentar en el *Fausto* son las condiciones necesarias para que pueda salvarse alguien que es un trasunto desmedido de Prometeo. Esta condición necesaria, parece decirnos la trama, es que el protagonista en cuestión *experiencia* la inquietud y que esta experiencia le haga volverse al mundo, curar de él, por mucho que no pueda hacerlo ya una vez cegado. Sea como fuere, la Sorge detiene, como si de Sócrates se tratara (cfr. Arendt 1978: 172ss), a Fausto y le conmina a pensar: y esta reflexión que trasluce la lectura y la puesta en escena de este pasaje es la condición necesaria para juzgarlo. Un modo de pensar dialéctico, de actualización de una pluralidad interna explicitada en la disputa (cfr. Young-Bruehl 1994: 337) explicitada en este «diálogo callado» (cfr. Arendt 1978: 185) de Fausto consigo mismo frente al espejo de la Sorge, que se presenta a sí misma como alegoría.

Pero, para poder entender las implicaciones de esta escena, debemos remitirnos a lo que ha ocurrido previamente en este quinto acto del drama del que forma parte, a la motivación dramática de la aparición de la Sorge. El inicio es un trasunto de un relato mitológico que encontramos en el libro VIII de las *Metamorfosis* de Ovidio (v. 616-715): en la escena inicial del quinto acto del *Fausto*, el mito se reescribe como un idilio que tiene lugar en un humilde paraje –una cabaña circundada de tilos– habitado, como en el mito, por los venerables ancianos Filemón y Baucis. Es decir, después del drama de Helena o de la noche de Walpurgis clásica, nos topamos con una nueva referencia al suelo clásico: en concreto a Frigia, solo que en este caso se transpone a un lugar que, por la transformación producida para Fausto por obra de Mefistófeles, recuerda a un paisaje neerlandés ganado al mar. Las referencias mitológicas y corográficas despiertan distintas reminiscencias. A esta humilde cabaña llega un caminante⁴, que, en su día, tal y como recuerda, había llegado al mismo lugar arrojado por el mar; un mar que ahora no llega hasta este *locus amœnus*, que ha pasado ahora a ser una isla de otros tiempos, arcádicos, en el nuevo reino que Fausto ha construido a costa del mar. Los

3. Véase Arendt 1977: 287-288 y cfr. Young-Bruehl 1994: 337.

4. En el caso del relato de Ovidio son dos, Mercurio, que se había quitado las alas, y Júpiter, con apariencia mortal (*Metamorfosis* VIII, 626-627).

nombres de los personajes son una remisión evidente al mito homónimo, pero lo interesante es la incorporación *ex ante* de las consecuencias: por un lado, de la falta de hospitalidad de los frigios; y, por otro, de la muerte de Filemón y Baucis, tras la cual Júpiter los transforma, respectivamente, en roble y tilo. En una variación del verso «...en el principio fue la acción/el crimen» («...im Anfang war die Tat») de la primera parte del *Fausto* (v. 1237), aquí el principio también es la consecuencia de dos acciones, una delictiva y otra benéfica, el rechazo de Júpiter y Mercurio por parte de los frigios y la acogida hospitalaria por parte de esta humilde pareja de ancianos: en el primer caso, los frigios son condenados a ver su tierra sepultada por el mar; en el segundo, Filemón y Baucis ganan inmortalidad en la figura de dos especies arbóreas. Así las cosas, este lugar no solo es una rémora para el proyecto fáustico, sino que está habitado por personas cuyas historias ya fueron objeto de sentencia, cuyos comportamientos fueron reconocidos o censurados: el mito ya ha sido objeto de juicio. No solo eso: su condición de tradición los convierte en futuros perfectos que remiten a un acervo mitológico clásico que los espectadores pueden recordar. En este sentido, contrastan abiertamente con el comportamiento de Fausto, cuyas acciones están gobernadas por un deseo (*appetitus*) lógicamente marcado por la «remisión retrospectiva» al yo en virtud de la cual el hombre apunta a lo que desea» (Arendt 2001: 72), como leemos en *El concepto de amor en san Agustín*, donde Arendt sigue diciendo:

Dado que este marco se orienta de forma exclusiva por el futuro, en él se omite el carácter temporal del conocimiento que precede al deseo. Un conocimiento que, desde el punto de vista del deseo, señala retrospectivamente hacia el pasado del que brota la noción misma de una «vida feliz» que el hombre pueda entonces desear y luego proyectar al futuro (Arendt 2001: 72).

Resulta evidente que el problema que plantea el quinto acto de la segunda parte del *Fausto* tiene tanto que ver con la (in)felicidad (la beatitud de la pareja mítica frente a la dependencia fáustica de su propio apetito) como con dos tipos de remisiones. A ojos de un Fausto ebrio de sí, la remisión a la tradición que la humilde morada de Filemón y Baucis representa necesariamente debe resultar insoportable. Este es el origen de su inquietud, el humus en el que germina la Sorge. Fausto quiere presentarse como creador, pero la cabaña y los moradores que ve frente a su palacio lo descubren como creado. Este dilema es precisamente el que Arendt lee en *El concepto de amor en san Agustín*:

Que el hombre en su deseo de ser feliz dependa de una noción de felicidad que nunca pudo experimentar en su vida terrena, y que tal noción tenga además

que ser la única instancia determinante de su conducta terrena, sólo puede significar que la existencia humana como tal depende de algo externo a la condición humana que nosotros conocemos y experimentamos. Y comoquiera que el concepto de felicidad está en nosotros merced a una conciencia que se equipara a la memoria (o sea, comoquiera que la felicidad no es idea «innata» sino idea *recordada*), esto «externo a la condición humana» significa de hecho algo *anterior* a la existencia humana. El Creador es, en efecto, ambas cosas: anterior al hombre y externo al hombre. El Creador está *en* el hombre sólo en virtud de la memoria del hombre, que le mueve a desear la felicidad y con ella una existencia que dure para siempre. (Arendt 2001: 76)

El nudo del problema fáustico es el conflicto que genera en él esta memoria: la contradicción entre el solipsismo de su apetito y la satisfacción del mismo con objetos de su deseo siempre externos a él. Su ilusión es que cree que puede determinarse a sí mismo, cuando en el fondo sus acciones están condicionadas desde el principio del drama a la espera de que se cumpla el tenor del pacto. Esta es la raíz de la falta de legitimidad del proyecto fáustico, que Baucis censura, *juzga*:

BAUCIS
Wohl! Ein Wunder ists gewesen!
Läßt mich heute nicht in Ruh;
Denn es ging das ganze Wesen
Nicht mit rechten Dingen zu (v. 11115-11120)⁵

Por boca de Baucis se anticipan aquí conceptos clave de la escena de la Sorge: el carácter extraordinario, mágico, de la creación del reino de fáustico genera inquietud en este personaje mitológico, porque el proyecto carece de legitimidad a sus ojos. No solo eso: Fausto desea para sí el lugar que ocupa esta cabaña para levantar en él una atalaya desde la que contemplar su nuevo reino, creado para él; para lograrlo, pretende ofrecerle un nuevo lugar a la pareja de ancianos, para que se asienten allí. Pero Baucis no confía en estos «heraldos de(l) agua» como le deja claro a su marido Filemón: «*Traue nicht den Wasserboten, / Halt auf Deiner Höhe Stand*» (v. 111137s: «No te fíes de los heraldos del agua, / y mantente firme en nuestra colina»). La memoria del relato mitológico, del castigo a los frigios, sigue viva en Baucis. La escena concluye con la pareja y el caminante-que-fue-náufrago en la pequeña capilla.

5. «BAUCIS. ¡La verdad es que ha sido un prodigio! / Y aún hoy me sigue inquietando, / pues entiendo que todo el proceso, / no se hizo con métodos buenos» (Goethe 2010: 731).

Su pequeña campana sirve de vínculo acústico con la siguiente escena, que inicia con un canto exultante del torrero Lynceus antes de dar paso a un Fausto encolerizado por el sonido y, por tanto, por la presencia de aquellas viejas construcciones frente a su palacio; de ese pasado irredento, cuya beatitud le recuerda su insatisfacción. El torrero anuncia la llegada de una embarcación con Mefistófeles y tres imponentes (y violentos) secuaces (*drei gewaltigen Gesellen*)⁶. Le sigue un diálogo entre Mefistófeles y Fausto, en el que este maldice el aquí que ahora habita («*Das verfluchte hier!*», v. 11233) frente a un lugar que no posee y que se ha convertido en signo de su ambición desmedida: «*So sind wir am härtesten wir gequält / Im Reichtum fühlend was uns fehlt*» (v. 11251s: «Por eso nos atormenta del modo más duro / sentir lo que nos falta en medio de tanta riqueza» Goethe 2201: 739). Estos dos versos no solo son la justificación que Mefistófeles emplea para acabar violentamente con el idilio, sino también una anticipación tanto del remordimiento que habrá de sentir Fausto, como de la ceguera, con la que, por paradójico que resulte, también dejará de sentir aquello que le falta. La escena concluye con el anuncio de la catástrofe, en el que Mefistófeles incluso recurre irónicamente a otra referencia, esta vez bíblica (véase el comentario de Albrecht Schöne en Goethe 2017:727): la expropiación del viñedo de Naboth por parte del rey Ahab de Samaria y la necesaria lapidación de Naboth a resultas de las intrigas regias, narradas en el capítulo 21 del libro de los Reyes. En boca de Mefistófeles, esta referencia a un asunto bíblico, también reconocible –como en el caso del relato mítico– para el auditorio al que va dirigida, contrasta –y aquí radica su ironía– con el juego de rememoraciones que el mito pone en marcha; y funciona prolepticamente como sentencia para los habitantes del idilio, estableciendo una relación causal dramáticamente necesaria entre el texto bíblico y el desarrollo de la trama: Filemón y Baucis son pre-juzgados por esta nueva remisión, lo que refuerza la injusticia de los hechos que relata el torrero al comienzo de la siguiente escena. Entre la doble noche (*Doppelnacht*) de los tilos, se vislumbra el crimen que cometen Mefistófeles y sus tres secuaces para hacer desaparecer, como si se trataran de meros impedimentos, a los ancianos y sus posesiones del lugar que Fausto apetece. La doble noche de los tilos no solo es una referencia al carácter extremadamente sombrío de los hechos relatados por el testigo ocular, sino también una referencia tácita a la noche de los tiempos que representan los tilos, eco inevitable de Baucis; y para nosotros, lectores de Goethe, de los tilos del abuelo del barón Eduardo, señor de los dominios en los que transcurren de *Las afinidades*

6. Los «campeones» en la versión de Helena Cortés (Goethe 2010).

electivas, una novela que Goethe publica dos décadas antes⁷. Mefistófeles y sus secuaces condenan a las cenizas, por tanto, no solo a una encarnación de la anciana Baucis según el relato mítico, sino también a una sede de la legitimidad consuetudinaria de tradición inmemorial. Fausto, consternado, es consciente frente a las llamas de la vanidad de su solipsismo: su realidad no es determinante, sino que está determinada. En esta disyuntiva expresa su deseo en los cuatro versos que Arendt toma como cita en el proyecto de paratexto de *Judging*:

Könnst' ihr Magie von meinem Pfad entfernen,
 Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
 Stünd' ich Natur vor Dir, ein Mann allein,
 Da wär's der Mühe wert ein Mensch zu sein (Goethe 2017: 440)⁸.

Lo que, mientras o en el momento en que la Sorge entra en la estancia en la que se encuentra, Fausto parece expresar a primera vista aquí, mediante una oración condicional de su monólogo, cabe interpretarlo, con Arendt, como una definición de las condiciones que Fausto querría lograr, librándose de la magia mefistofélica, para juzgar, como un nuevo Homero (cfr. Arendt 2003: 18), el mundo que ya ha conocido. El enunciado condicional es, en el fondo, una interrogación: ¿cómo puedo yo, siervo de la magia, determinado por ella, contemplar el mundo con ojos limpios? La intención de Fausto ha cambiado: ha pasado de ser *appetitus* a querer ser afán (*Streben*). El problema de base es que sigue siendo un yo prometeico el que formula este deseo renovado: Fausto aún no ha salido de su solipsismo, sigue siendo un hombre solo («*ein Mann allein*»). Al remitirse aún a sí mismo, Fausto sigue preso de su propia voluntad y su problema es precisamente el nudo que describe Hannah Arendt en *Willing*: ¿cómo puede la voluntad humana, con su carácter contingente y efímero, constituir una base firme para la libertad humana?; ¿cómo pueden los hombres estar en el mundo si la fuente de su libertad radica en algo tan privado y singularizante como la voluntad humana?⁹ Pero

7. Los tilos, tal y como recoge el *Goethe-Wörterbuch* (s.v. «Linde») eran lugar de reunión, también de consejo; situados habitualmente en un lugar central, a la sombra de estos árboles centenarios se celebraban tanto bailes –cuando recibían el nombre de «tilos de baile» (*Tanzlinden*)– como juicios –bajo los tilos de la justicia (*Gerichtslinden*). Cfr. Graefe 2014.

8. «¡Si pudiera alejar la magia de mi camino, / si pudiera borrar todo conjuro de mi memoria, / si pudiera estar ante ti, Naturaleza, como un hombre sin más, / entonces sí que valdría la pena ser una persona mortal» (Goethe 2010: 749).

9. Cfr. el comentario de Beiner en Arendt 1982: 117.

en el momento en que Fausto ansía esta libertad, está en vías de redención; porque en él empieza a operarse un cambio: Fausto *desea juzgar*; y este deseo es la condición necesaria para la libertad plural, política que concibe Arendt. Entendemos que aquí habría podido residir la motivación intrínseca de la elección arendtiana precisamente de esta cita. Fausto desea aquí renacer, en el sentido que Arendt lee en san Agustín, tal y como recuerda en los últimos compases de *Willing*: el hombre es creado como

criatura temporal, *homo temporalis*; el tiempo y el hombre fueron creados conjuntamente, y esta temporalidad quedaba afirmada por el hecho de que todos debían su existencia no sólo a la multiplicación de la especie, sino al nacimiento, la llegada de una criatura nueva que hace su aparición en medio del *continuum* temporal del mundo *en tanto que* algo enteramente nuevo. El propósito de la creación del hombre era hacer posible un comienzo [...]. La capacidad misma de comenzar se enraiza en la natalidad, y en modo alguno en la creatividad; no se trata de un don, sino del hecho de que los seres humanos, los nuevos hombres, aparecen una y otra vez en el mundo. [...] *estamos condenados* a ser libres por el hecho de haber nacido, sin importar si nos gusta la libertad o si abominamos de su arbitrariedad, si nos «complace» o si preferimos escapar a su espantosa responsabilidad adoptando alguna suerte de fatalismo. Este *impasse*, si es tal, sólo puede ser solucionado o deshecho apelando a otra facultad espiritual, tan misteriosa como la facultad de comenzar: la facultad del juicio; un análisis de la misma, como mínimo, podría decirnos qué está en juego en nuestros placeres y displaceres (Arendt 2002b: 450-451).

Fausto se encuentra precisamente en este *impasse* –en el trance de (re)nacer– en el momento en el que Arendt cita en el paratexto de *Judging*. Dice querer asumir su responsabilidad, pero aún no logra hacerlo, porque todavía sigue remitiéndose a sí mismo: aún no ha experimentado qué es lo que está en juego en o qué es lo que pone en juego con su apetito desmedido. Para eso necesita del concurso de la Sorge.

4. PROSOPOPEYA: *PERSONÆ* DE LA SORGE

La Sorge hace acto de presencia como alegoría de sí misma –como *fictio personæ* (véase Lausberg 1963: 141 § 425)– en la disputa que mantiene con Fausto pocos versos después de la cita que Arendt recoge. El desarrollo del diálogo es el siguiente: después de que la Sorge accediera a los aposentos de Fausto entrando por la cerradura, y tras un intercambio de embates deícticos, la Sorge inicia su intervención con un elenco epideíctico de los lugares

comunes¹⁰, pensamientos infinitos de los hechos que la tradición le atribuye, antes de interpelar a Fausto mediante un apóstrofe: éste se presenta entonces mediante lo que la retórica clásica denomina una *evidentia* o *demonstratio*, una ἐνάργεια (Lausberg 1963: 119): una viva descripción, una enumeración detallada de la actividad que lo ha distinguido como individuo singular. A lo que la cura responde con una nueva epideixis, compuesta nuevamente a base de lugares comunes. Esta sucesión concatenada de movimientos (*questio infinita-questio finita-questio infinita*) es una muestra más del carácter musical de esta composición, de su estilo *concertato* contrapuntístico, polifónico (Burdach 1923: 3); un estilo que también queda patente en la diferenciación métrica entre las intervenciones de ambos personajes: frente a los troqueos con los que habla la cura, los yambos de Fausto. Este careo desemboca en el acto por el que la cura ciega a Fausto, espirándose sobre él: para hacerlo, la cura se acerca «métricamente» a Fausto, expresándose ahora en yambos¹¹. Fausto se convierte, alegorizándose, en un nuevo Edipo, después de haberse «historizado» al poner su vida como ejemplo en la *evidentia* con la que replica a la Sorge.

La escena se compone, por tanto, como un juego alternante de remisiones en el que la Sorge se refiere a la tradición y Fausto a su propia historia. Pero hay una remisión más, decisiva, en la pregunta que la Sorge le dirige a Fausto al final de su primera epideixis y que se destaca rítmicamente de esta precisamente con el mismo recurso que acabamos de ver: la Sorge deja los troqueos para –con una *sermocinatio* (cfr. Lausberg 1963: 143-144 § 432)– apelar directamente a Fausto con su mismo ritmo yámbico («*Hast du die Sorge nie gekannt?*», «¿No has conocido nunca la inquietud?», v. 11432). La respuesta es sí: justo antes de beber el veneno que habría de convertirle en hombre libre en la primera parte (vv. 644-651), Fausto habla explícitamente de la Sorge, refiriéndose –solo que en yambos– a alguno de los lugares comunes que en esta escena refiere la alegoría en su letanía. Pero hay un verso central y que se desmarca radicalmente del relato de los efectos que la Sorge provoca: para referirse a su carácter metamórfico, Fausto dice de la Sorge en el v. 647: «se cubre siempre con nuevas máscaras» («*Sie deckt sich stets mit neuen Masken zu*»).

Fausto conocía ya a la Sorge y, por tanto, puede reconocerla. Pero la Sorge hará uso de esta capacidad metamórfica para vencer la resistencia de Fausto: ella, que en esta ocasión habla *por* su propia máscara («Bajo cambiante figura», «*In verwandelter Gestalt*», como afirma de sí misma en el verso 11426

10. Entendidos, con Lausberg, como figuras de ampliación semántica, como *adiectio* conceptual (Lausberg 1963: 131s, §§ 393-399).

11. Cfr. el comentario de Schöne a este pasaje (Goethe 2017: 739).

antes de preguntar a Fausto, interpellándole) se ve forzada a una nueva metá-basis, a volver a pasar del troqueo al yambo (véase el comentario de Albrecht Schöne en Goethe 2017: 739); y, al hacerlo, hace suya la inquietud que trasluce el recuento que Fausto ha hecho en la *evidentia* de sus trabajos. La Sorge deja el fantasma de su figura y se refugia en Fausto, que es transformado en reparo, en máscara: en *persona*.

Precisamente este término *-persona-* adquiere relevancia en la obra tardía de Hannah Arendt. Prueba de ello es sobre todo su discurso de aceptación del Premio Sonning, en 1975, meses antes de su fallecimiento. Sorprende que no formara parte de la edición de Ronald Beiner de los textos de Hannah Arendt sobre el juicio, porque en él se encuentran reflexiones centrales a propósito de este tema¹². En su discurso, Arendt convierte en argumento un tópico de *captatio benevolentiae*. Dada su relevancia, cito por extenso y traduzco pasajes del discurso, cuyo manuscrito puede consultarse en línea, como se recoge en la bibliografía:

Esta ceremonia de hoy es sin duda alguna un evento público, y el honor que se le dispensa a la receptora [del premio Sonning] manifiesta un reconocimiento público de alguien que, por estas circunstancias concretas, viene transformado en figura pública. A este respecto, me temo, su elección puede ser puesta en duda. No quiero plantear aquí la delicada cuestión del mérito; un honor, si lo entiendo bien, supone una significativa lección de modestia, dado que implica que no nos corresponde a nosotros juzgar. Nos dice más bien que no estamos en grado de juzgarnos a nosotros mismos y a nuestros logros de la misma manera en que lo hacemos con otros. Estoy dispuesta a aceptar esta humildad necesaria, dado que siempre he creído que nadie puede conocerse a sí mismo, porque nadie *se persona* [*appears*, subrayado en el original] ante sí mismo como se persona ante los demás; y que solo el pobre Narciso puede engañarse con su propia imagen reflejada, consumiéndose por el amor a un espejismo. (Arendt 1975: 5-6)

12. Quizá se deba a la dificultad para acceder tanto al manuscrito del discurso de aceptación del Premio Sonning o al diario filosófico (editado en 2002) que una propuesta como la de Norma Claire Moruzzi en *Speaking through the mask: Hannah Arendt and the politics of social identity* no haga referencia alguna a estos dos textos, en contra de lo que cabría esperar a tenor del título. Por otro lado, el énfasis de Moruzzi (contra Arendt) del concepto de identidad social entendida como mascarada (v.gr. Moruzzi 2000: 153-154) no tiene (quizá sea más *justo* decir «no puede tener») en cuenta que la máscara en Arendt solo nos hace reconocibles socialmente y es intercambiable porque es la voz propia, sin disfraz *-el per-sonare-* lo que nos singulariza; una identidad acústica, si se quiere.

Arendt aborda a partir de aquí la cuestión del juicio para bosquejar finalmente una distinción entre prejuicio –impulsivo– y juicio definitivo, reflexivo:

Pero mientras estoy dispuesta a reconocer, con humildad, lo obvio: que nadie puede ser juez en su propio caso, no estoy dispuesta a renunciar a mi capacidad de juzgar al completo y afirmar, como quizá diría un verdadero creyente cristiano, «¿quién soy yo para juzgar?» [...] Por mi carácter e inclinación personales, esas cualidades psíquicas que forman no necesariamente nuestros juicios definitivos pero sí ciertamente nuestros prejuicios e impulsos instintivos, tiendo a evitar el espacio público. Esto puede sonarle falso, poco auténtico, a aquellos que hayan leído algunos de mis libros y recuerden mi encomio, quizá incluso glorificación, del ámbito público porque ofrece el espacio adecuado para el concurso del discurso y la acción políticas. Cuando se trata de teoría y de comprensión, no es raro que las personas ajenas y meros espectadores se formen una idea más precisa y profunda del verdadero significado de aquello que ocurre ante ellos o alrededor suyo de la que lograrían los que están interviniendo como actores y participantes, completamente absorbidos como deben estar por los propios eventos en los que participan. Ciertamente es posible comprender y reflexionar sobre la política sin ser lo que se conoce como un animal político (Arendt 1975: 6-7).

La *vita contemplativa* a la que se refiere en el siguiente párrafo es el complemento necesario de la *vita activa*, a la que había dedicado su obra *La condición humana*. Mientras en la *vita activa* somos, en tanto que actores, forzosamente parciales (cfr. Arendt 2003: 127), la *vita contemplativa* nos faculta para ser imparciales, por lo que está intrínsecamente ligada a la capacidad de juzgar, que, como apunta al final del discurso, también exige un replanteamiento del concepto de persona. Para ello, Arendt retoma un argumento que apuntó a principios de los años 50 en su *Denktagebuch*, su diario filosófico (cfr. Arendt 2002: 8), donde distinguía el concepto de «persona», entendido como aquello que nos es tanto dado por naturaleza –nuestro cuerpo y nuestras capacidades espirituales– y como el papel, la máscara que nos asigna la sociedad por la posición y situación «dentro de la[s] cual[es]» nacemos. Esta *forma* de identidad se contrapone al «carácter», el papel que el yo elige para sí para su interpretación entre y con el resto de las personas –es decir, como un producto del yo. Frente a estos dos conceptos de «persona» Arendt sitúa en este apunte el término latino «*persona*», aunque sin más detalles adicionales que una reflexión de carácter etimológico, vinculando «persona» a «*per-sonare*» – sonar a través de» (Arendt 2002: 8). En su *reprise* del tema veinticinco años después, Arendt lo reformula y desarrolla a propósito del hecho de su transformación en «figura pública por la fuerza innegable no de

la fama, sino del reconocimiento público» (Arendt 1975: 11), añadiéndole un significado político más explícito. «Persona», recoge, significaba en origen la máscara del actor que cubría su «cara individual, «personal»», permitiéndole al público identificar «función y papel» (12) del personaje en cuestión en la obra teatral. La máscara, según esta acepción original, efectivamente cubría la cara del actor, pero tenía la particularidad de contar con una abertura amplia en la zona de la boca a través de la cual «podía sonar la voz individual, sin disfraz del actor»: de ahí «*per-sonare*» (12). Pero a este uso propio pronto se le suma un uso metafórico: «en el derecho romano «persona» era alguien que tenía derechos como ciudadano; distinguiéndose netamente de «homo», que no es más que miembro de la especie humana» (12), pero sin características que lo distinguieran más propiamente, y que, continúa Arendt, como en el caso del «*anthropos*» griego a menudo era empleado de forma despectiva. Se etiquetaba así a gente que dejaba de estar bajo la protección del derecho» (12-13). Es decir, esta máscara, la «persona», no solo nos brinda un lugar en la sociedad, no solo confiere derechos, sino que también nos identifica netamente, como Arendt desarrolla unas líneas más adelante: «a través de ella [...] algo resuena, se manifiesta algo más, completamente idiosincrásico, indefinible y aun así inconfundiblemente identificable, de forma que un súbito cambio de papel no nos confunde» (13). Esto hace que las máscaras, «que adoptamos, que incluso tenemos que apropiarnos si queremos participar en el teatro del mundo, sean intercambiables; son inalienables en el mismo sentido con que hablamos de «derechos inalienables»» (13-14), sin el carácter permanente, oneroso que tiene «para la mayoría de las personas la voz de la conciencia» (14).

La Sorge, en tanto que alegoría que muda, sí que se conoce a sí misma en el sentido arendtiano del término que hemos expuesto. El problema es que Fausto la reconoce por su prosopopeya: de ahí la potencia simbólica de que sea cegado, de que pierda la posibilidad de seguir siendo Narciso, en constante remisión a sí mismo, a su propia imagen. Fausto se convierte en máscara, pero la pérdida de la facultad visual rompe el vínculo consigo mismo, lo que permite la muda de la Sorge, que deja de ser fantasma para adquirir una nueva apariencia. De hecho, en el texto del drama no hay ninguna indicación que permita inferir un mutis de la Sorge: sólo leemos «*sie haucht ihn an*», que puede entenderse como que «espira sobre él» y también como si «lo inspire». Fausto, a su vez, se convierte en máscara de la Sorge, que ahora puede *per-sonar-se, evidenciar-se*. Esta transmutación quiasmática «no hace sino evocar la amenaza latente que mora en la prosopopeya, a saber, que al hacer que los muertos [la hermana de la muerte en nuestro caso, N. del A.] hablen, la estructura simétrica implica, por la misma moneda, que los

vivos se quedan mudos y helados en su propia muerte» (De Man 2007: 155). Solo que en el caso del texto goethiano el matiz radica en que Fausto no es ciego, sino *cegado*. Leyendo el pasaje desde Arendt, podemos afirmar que, mediante este tropo, la Sorge le confiere a Fausto el derecho a ascender al cielo y a librarse de Mefistófeles, de su condición de pre-juzgado. Es decir, la máscara de la Sorge le permite a Fausto ocupar un lugar fuera del mundo: la dialéctica de la disputa Sorge-Fausto se resuelve en esta figuración y da paso a la *Aufhebung*, la ascensión de Fausto hacia lo eterno (femenino), con la que concluye la segunda parte de la tragedia. Pero la transición no es tan suave: la *Aufhebung* no es realmente una síntesis, sino –insistimos– una suspensión quiasmática de la relación entre Fausto y la Sorge; su frágil inestabilidad conduce, por la falta de juicio certero provocada por la ceguera, a la muerte de Fausto, *conditio* de su ascensión al lugar donde se realiza –ahora sí– la síntesis definitiva. En otras palabras, no es (solo) el contraste melódico el que caracteriza la escena, como quería Burdach, sino la dialéctica intrínseca a su figuración prosopopeica: de modo análogo al del ingreso subrepticio de la Sorge en la estancia en la que se encuentra Fausto, ahora se adueña de él, ingresa subrepticamente en él, reduciéndolo a máscara. Fausto empieza, así, a ausentarse, a ser nuevo objeto de juicio. Su problema, sin embargo, es que sigue preso del «*sensus privatus*»: en su calidad de actor, en su parcialidad, no es capaz de sentido común (el *Gemeinsinn* kantiano). En este sentido, es cierto que Fausto muere «de monólogo», de solipsismo. Aunque ha logrado pasar del modo imperativo del déspota que apetece al subjuntivo de aquel que desea contemplar desinteresadamente, solo ha iniciado su conversión a una libertad auténtica, que ya no le da tiempo a alcanzar. Fausto se queda a un paso, pero –cegado– puede finalmente empezar a participar de la idea de felicidad que Goethe subraya en el § 83 de la *Crítica del juicio* (cfr. Molnár 1984: 216-218):

El concepto de la felicidad no es uno que el hombre abstraiga acaso a partir de sus instintos, y que así extrajese la animalidad en él, sino que es la mera *idea* de un estado, a la cual él quiere hacer [que] este último se adecúe bajo condiciones meramente empíricas (lo cual es imposible). [...] El bello arte y las ciencias, que si no hacen al hombre éticamente mejor, sí lo civilizan, le ganan mucho a la tiranía de la propensión sensorial mediante un placer que se deja comunicar universalmente y un pulimiento y refinamiento para la sociedad y por esta vía preparan al hombre para un dominio en que deba imperar la sola razón; al paso que los males con que nos aflige en parte la naturaleza y en parte el inconciliable egoísmo de los hombres, solicitan, intensifican y robustecen a la vez las fuerzas del alma, para no sucumbir a aquéllos y hacernos sentir así

una aptitud para fines más elevados que está oculta en nosotros. (Kant 1991: 357 y 360).

La palabra clave aquí es la comunicabilidad de la experiencia: Fausto se queda en el monólogo. Ha pasado del imperativo de la orden al subjuntivo del deseo desinteresado, pero no puede ya llegar al modo indicativo con el que comunicar (cfr. Arendt 2003: 128ss). Lo único que le queda es legar su máscara a sus epígonos, que por su afán lo habrán de reconocer. La transmutación quiasmática, la doble prosopopeya en la que desemboca la disputa entre Fausto y la Sorge permite a fin de cuentas una transformación en Fausto, que, por su deseo de ocuparse del mundo y su reconocimiento de la Sorge atenazadora, es convertido en máscara de algo que ya no es apetito sino afán. Fausto pasa del sentimiento de inquietud al de la cura, de preocuparse a preocuparse *por*. Esta es su nueva máscara, la que le conferirá inmortalidad: «duración en el tiempo» (Arendt 1993: 30), *transitividad*.

5. CONCLUSIÓN

La Sorge es la bisagra entre los dos Faustos, el ser común (*Gemein-Wesen*) de ambos: inquietud y cura a un tiempo, hacia otro tiempo. La transformación del uno al otro hace posible que, al final del acto, le siga el perdón *gratuito* que la ascensión de Fausto al cielo evidencia¹³. Fausto es ahora *humanamente comprensible*, renacido en la ceguera que le ha *inspirado* la Sorge. Su ceguera es, además, consistente con el contenido del drama: fue su intento de convertir la torre de la iglesia en atalaya para admirar su creación (y así su reino en panóptico) lo que acabó destruyendo el idilio de Filemón y Baucis, pro-vocando la Sorge. La raíz del drama de Fausto antes del monólogo del que Arendt extrae su cita había sido que Fausto no era libre, como esperaba de la ingesta del veneno en la primera parte: solo ha podido satisfacer sus deseos mediatamente. La ceguera, esto es, la personificación de la Sorge por parte de Fausto, le faculta para empezar a vislumbrar, como si de un nuevo Edipo o Hamlet se tratara, un tipo de deseo que no persigue fines, sino algo así como la *hedoné* de la Ética Nicomáquea (cfr. Sánchez Madrid 2019); un cambio que se *imagina* en la parousía de la luz interior a la que se refieren los yambos de los versos 11499s. («*Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen / Allein im Innern leuchtet helles Licht*», «La noche parece penetrar más y

13. Como si se tratara de una realización de la oración agustiniana: «Inquietum est cor meum, donec requiescat in Te». (Gaos 1949).

más hondo, / pero brilla interior una luz clara»). Un «momento autobiográfico» (de Man 1984: 70) producido por la concomitancia del lugar común y el de la *evidentia*:

El momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura en el que se determinan el uno al otro mediante una mutua sustitución reflexiva. La estructura implica tanto diferenciación como similaridad, pues ambas dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto (De Man 2007: 149).

Los dos Faustos y la Sorge se leen, se deben, mutuamente: la estructura de su disputa obedece al esquema dialógico del dos-en-uno. Porque, en sus distintos planos interpretativos, la estructura básica de la escena es dialógica: no solo porque en ella se represente un diálogo, una disputa; sino porque cada uno de los interlocutores, además de interpelarse mutuamente, se interpelan a sí mismos, respectivamente; o, formulado desde un punto de vista arendtiano, se enfrentan a su propia historia (expuesta, como hemos visto, con estrategias retóricas distintas). Un diálogo, una disputa, un ejercicio dialéctico, que conduce a la *Aufhebung* de la ascensión final de Fausto: ¿cómo no ver en esta *Aufhebung* de Fausto hacia lo eterno femenino la línea oblicua del paralelogramo de fuerzas que Arendt imagina a propósito de una parábola de Kafka (Arendt 1996: 17s)? Por utilizar una terminología musical afín al pensamiento de Arendt: tanto la Sorge como ambos Faustos son, en la pluralidad que co-indican, distintos momentos de una misma suite musical; y, en ese sentido, concreciones distintas de una misma tonalidad, idéntica coloración (*ritornello* del brillo colorido en el que Fausto intuye la vida en su primer monólogo al inicio de la segunda parte del drama). Frente a la Sorge, el Fausto privado, arrastrado por sentimientos privativos, que percibe con cólera la censura del pasado (que no logra apropiarse) de la cabaña de Baucis y Filemón, se transforma en un Fausto público (o en vías de serlo), orientado hacia el futuro, aunque *privado* de vista. En este sentido, la ceguera física que la Sorge infunde en Fausto es una transformación de la ceguera a la que le abocan las pasiones; el primer tipo genera inquietud, mientras que el segundo puede llegar conferirle altura de juicio, idealidad, universalidad. Si no fuera porque Mefistófeles también pretende cobrarse su parte...

El ejercicio tan hermenéutico como especulativo que aquí hemos presentado se ha concebido como un juego (que entendemos arendtiano) de remisiones, como una puesta en práctica de la obra de Arendt *hacia su final*, explicitado por el quiasmo del título. Un juego de máscaras, de *personas*. Nuestra propuesta, por tanto, se ha planteado como una lectura en clave retórica

en la que tanto Goethe como Arendt sirvan de origen, de *nacimiento*: en ningún caso un estudio de una posible influencia de Goethe en Arendt, sino un acopio de huellas, un registro de ecos a propósito de la presencia *tardía* de la figura de la Sorge en ambos autores, tomando en consideración que el probable intermediario es Heidegger. Por decirlo de forma sintética: lo que aquí se ha propuesto es tanto una hipótesis de lectura por parte de Arendt de una cita del *Fausto* de Goethe (Goethe *con* Arendt) como un mapa de la presencia tácita de Goethe en Arendt (Arendt *desde* Goethe). Es decir, la ficción de un diálogo que determina tanto al pensamiento de Arendt antes de escribir su obra inconclusa sobre el juicio como a la obra de Goethe, ya legada: un juego de epígonos un tanto paradójico. Aunque ahora que hemos llegado al final quizá debamos admitir que la base problemática (porque poética) de este ensayo es análoga a la que Paul de Man planteaba a propósito de la supuesta relación mimética entre vida y autobiografía, contra la función referencial de la primera con respecto a la segunda (De Man 1984). Idéntico estatuto figural puede atribuírsele, con mayor razón quizá, a las referencias que un autor o una autora (en el caso que nos ocupa, Arendt) extrae de sus parerga para componer el paratexto de su propuesta: la relación entre la obra de nueva factura y la obra citada también es figural; el tema aquí es cuál es la figura que la determina y qué grado de «productividad referencial» (De Man 1984: 69) está presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah. «Sonning Prize speech, Copenhagen, Denmark, 1975». *Hannah Arendt Papers: Speeches and Writings File, -1975; Essays and lectures*. Library of Congress, 1975. Manuscrito. Recuperado el 15 de marzo de 2024 de <https://www.loc.gov/item/mss1105601305/>.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*. Nueva York: Penguin Books, 1977.
- ARENDT, Hannah. *The Life of the Mind*. Vol. 1: *Thinking*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- ARENDT, Hannah. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Edición de Ronald Beiner. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Introducción de Manuel Cruz, trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós, 1993.
- ARENDT, Hannah. *El concepto de amor en san Agustín*. Trad. Agustín Serrano de Haro. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.
- ARENDT, Hannah. *Denktagebuch*. Edición de Ursula Ludz e Ingeborg Nordmann. Múnich y Zúrich: Piper, 2002a.

- ARENDT, Hannah. *La vida del espíritu*. Trad. Carmen Corral y Fina Birulés. Barcelona: Paidós, 2002b.
- ARENDT, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Edición de Ronald Beiner, trad. Carmen Corral. Barcelona: Paidós, 2003.
- BEINER, Ronald. «Judging in a World of Appearances: A Commentary on Hannah Arendt's Unwritten Finale». En *Hannah Arendt: Critical Essays*, eds. Lewis P. Hinchman y Sandra K. Hinchman, 365-387. Nueva York: State University of New York Press, 1994.
- BURDACH, Konrad. «Fausto und die Sorge». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte: DVjs* 1 (1923): 1-60.
- CANOVAN, Margaret. *Hannah Arendt: a Reinterpretation of her Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- DE Man, Paul. *La retórica del romanticismo*. Trad. Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Akal, 2007.
- GAOS, José. «La «cura» en Goethe y Heidegger». *Revista Filosofía y Letras* 35 (1949): 9-26. Recuperado el 15 de marzo de 2024 de <https://revistafyl.filos.unam.mx/la-cura-en-goethe-y-heidegger/>.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vol. 5. Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 2008 (1988).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Trad. Helena Cortés Gabaudan. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Abada, 2010.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vol. 7. Fráncfort del Meno: Deutscher Klassiker Verlag, 2017 (1994).
- GRAEFE, Rainer. *Bauten aus lebenden Bäumen: geleitete Tanz- und Gerichtslinden*. Aachen: Geymüller, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Madrid: Trotta, 2012 (2003).
- LAUSBERG, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik*. Múnich: Max Hueber, 1963.
- MORUZZI, Norma Claire. *Speaking through the Mask: Hannah Arendt and the Politics of Social Identity*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.
- NAGER, Frank. *Goethe. Der heilkundige Dichter*. Fráncfort del Meno: Insel, 1994.
- SÁNCHEZ Madrid, Nuria: «Hedoné, phóbos y thlipsis. Heidegger, Aristóteles y san Pablo sobre la inquietud que atraviesa el río». *Heidegger y la historia de la filosofía: Límite y posibilidad de una interpretación fenomenológica de la tradición*, 103-118. Edición de Alba Jiménez Rodríguez. Granada: Comares, 2019.
- YOUNG-BRUEHL, Elisabeth. «Reflections on Hannah Arendt's *The Life of the Mind*». En *Hannah Arendt: Critical Essays*, eds. Lewis P. Hinchman y Sandra K. Hinchman, 335-364. Nueva York: State University of New York Press, 1994.

