

Stoa

Vol. 17, no. 33, 2026, pp. 261-273

ISSN 2007-1868

DOI: 10.25009/stoa.2026.33.2834

GOETHE, EN LOS LÍMITES DEL LENGUAJE.
HISTORIA DE LOS PROBLEMAS, LENGUAJE,
PAISAJE Y SÍMBOLO

Goethe, at the Limits of Language
History of Problems, Language, Landscape and Symbol

EMILIANO MENDOZA SOLÍS

Universidad Nacional Autónoma de México, México

emiliano.udir@humanidades.unam.mx

México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4340-8367>

RESUMEN: El artículo analiza la concepción del tiempo histórico, a la luz del método denominado por Walter Benjamin “historia de los problemas”. Este particular procedimiento de contrastación de visiones del mundo es aplicado con el propósito de analizar el pensamiento de Goethe y particularmente algunos pasajes de su obra cumbre, *Fausto*. El análisis da lugar al esclarecimiento de la idea de lenguaje, de paisaje y la función del símbolo como elementos constitutivos de la visión del mundo de Goethe frente a la concepción de Herder y del Primer romanticismo alemán (*Frühromantik*).

PALABRAS CLAVE: Goethe · Benjamin · Herder · historia · lenguaje.

ABSTRACT: The paper analyzes the conception of historical time in the light of the method called by Walter Benjamin “history of problems”. This particular procedure of contrasting worldviews is applied with the purpose of analyzing Goethe’s thought and particularly some passages of his masterpiece, *Faust*. The analysis leads to the clarification of the idea of language, landscape and the function of the symbol as constitutive elements of Goethe’s worldview as opposed to the conception of Herder and the Early romanticism (*Frühromantik*).

KEYWORDS: Goethe · Benjamin · Herder · history · language.

Recibido el 3 de julio de 2025

Aceptado el 14 de enero de 2026

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

1. Fausto y la crítica del espíritu del tiempo

El método historiográfico denominado por Walter Benjamin en su juventud como *historia de los problemas*, tiene el objetivo de contrastar la teoría del arte del Primer romanticismo alemán (*Früromantik*) con la de Goethe, para mostrar que ambas posturas se oponen en sus principios. Para Benjamin, esta oposición tiene como mérito ampliar el conocimiento del concepto de crítica, con lo cual puede desvelarse con toda claridad el problema de la crítica de arte. En lo que atañe a las consecuencias de este método, lo que está en juego es la diferencia entre visiones del mundo y la concepción del tiempo histórico. Para ilustrar el estado de la cuestión, Benjamin recurre a un conocido fragmento de Friedrich Schlegel publicado a finales del siglo XVIII en la revista *Athenäum*: “No se puede obligar a nadie a tener a los antiguos por clásicos o por antiguos; eso depende de máximas en todo caso” (1994, p. 89). En otro fragmento, no menos inquietante: “La naturaleza y la intelección de la naturaleza nacen al mismo tiempo, como la Antigüedad y el conocimiento de la Antigüedad; pues mucho se yerra si se cree que la antigüedad existe. Tan solo ahora la Antigüedad comienza a nacer (...)” (Schlegel, citado por Benjamin 2008, p. 151).

Definitivamente, ambos pasajes contrastan con la doctrina de la validez canónica de las obras griegas como obras prototípicas, eternamente cerradas en sí mismas. El segundo fragmento citado llama la atención porque pone en juego no sólo una distancia entre la manera de hacer inteligible la tradición clásica, también está acentuada la forma como la naturaleza nace justo en el momento de su intelección. Para los románticos no existen prototipos previos ni modelos a seguir; esta confrontación de visiones del mundo, inaugurada por el romanticismo, es justamente lo que rescata Benjamin en el epílogo de su tesis doctoral. A diferencia de la visión romántica, el concepto de crítica en Goethe es un asunto imposible, pues en su caso, la obra de arte se caracteriza por su *no-criticabilidad*. En las siguientes páginas analizaremos algunas tensiones problemáticas de la concepción de la obra de arte y la historia, buscando resultados fructíferos mediante la idea de lenguaje. La controversia antes mencionada, parece encontrar un campo fértil en la suspicacia goethiana con los medios lingüísticos, expresiones menguadas, frente a la aparente superioridad de las obras de arte plásticas.

En principio hay que aclarar que, frente a la perspectiva rebelde de los románticos, no hay nada más inexacto que percibir una *superación* de la perspectiva de Goethe. Aquí no opera ninguna *Aufhebung* idealista. La cosmovisión romántica, el *Ethos* orientador que da lugar a su Imagen del mundo y al mismo tiempo configura esa conciencia histórica que acabamos de aludir, resulta, al menos, sospechosa. Goethe duda de todo aquello aglutinado en torno a la idea de *Espíritu del tiempo*, el *Zeitgeist* como noción de temporalidad histórica cuyo objetivo consiste en trazar una distancia radical entre el método para estudiar la naturaleza física y el requerido para el análisis del espíritu humano. La concepción romántica de espíritu del tiempo implica una reorientación en la interpretación de la temporalidad histórica donde el sujeto moderno, o más específicamente, la subjetividad ilustrada, deja de concebirse como una entidad

desvinculada de la comunidad de valores culturales. Esta noción, imprescindible para comprender el proyecto filosófico del Primer romanticismo, aporta un punto de referencia extraordinario en un contexto difícil de analizar como lo es el que encuentra su expresión más radical en la “década prodigiosa” acaecida durante el crepúsculo del siglo XVIII, y que marca el itinerario del pensamiento en las primeras décadas del XIX. Estamos ante uno de los periodos más importantes de la obra de Goethe: tiempo de artificio y confección de la Segunda parte del *Fausto*. Un periodo breve, a la luz de la perspectiva histórica, de enormes repercusiones para la filosofía y el pensamiento en general, que encuentra –acaso por última vez– el entusiasmo necesario para erigir sistemas especulativos de la totalidad de los dominios del hombre. Al mismo tiempo que la conciencia europea comienza a mostrar cansancio e incapacidad para cristalizar los imperativos impuestos por la razón ilustrada. Bajo el influjo de esta crisis, el *Zeitgeist* no expresa sino la *contradicción* autoconsciente del hombre moderno representada, en uno de sus extremos, en la figura fáustica para quien el *Zeitgeist* no es sino la penosa puesta en escena de un *dramón histórico* propio de títeres:

Lo que llamáis *espíritu de los tiempos* no es en el fondo otra cosa que el espíritu particular de esos señores en quienes los tiempos se reflejan; y a decir verdad, todo ello resulta muchas veces una miseria tal que uno se os aparta con ascos al primer golpe de vista. Es un cesto de basura, un cuarto de trastos viejos, y a lo sumo un gran dramón histórico con excelentes máximas pragmáticas, de esas que también cuadran en la boca de títeres (Goethe 2009, p. 126s).

Este contexto de paroxismo encuentra estímulo en una crítica a la Ilustración (*Aufklärung*) proveniente de la propia Ilustración de la cual forma parte, sin lugar a duda, el pensamiento romántico y cuyo impulso más auténtico remite al pensamiento de Herder. Para comprender la importancia del papel asumido en este contexto por Herder podemos referirnos a la fórmula utilizada por Rüdiger Safranski cuando escribe sobre el temperamento intelectual de este pensador del *Sturm und Drang* con quien comienza a surgir un violento cambio de orientación. Safranski dice, en referencia a Herder, “dos siglos y medio después de Colón, se había despertado en el filósofo y el esteta la exigencia de hacerse a la mar, a lo monstruoso” (2006, p. 54). En efecto, hacerse a la mar significa no sólo cambiar el elemento: de la firmeza terrestre a la fluidez marítima. Tal cambio implica la *acción* de abandonar las pertenencias, abandonar la ciudad y con ello la tranquilidad del despacho de trabajo, del laboratorio de las ideas asépticas, en suma, alejarse del *espacio civilizado* de la vida cotidiana. Hacerse a la mar, sobre todo, implica cambiar el elemento de la vida: de lo firme a lo fluido, de lo cierto a lo incierto pues, como lo dicta el conocido verso de Hölderlin “el mar quita y da memoria” (2006, p. 228).¹ Ahora bien, ¿cómo se lleva a cabo este cambio de orientación del

¹ Para Friedrich Hölderlin, como para Herder y Goethe, el mar evoca tanto la incertidumbre del espíritu viajero, como la búsqueda de un origen desconocido para el hombre y atesorado intempestivamente en el mar. Hacerse a la mar significa para esta triada de pensadores y poetas entrar en contacto directo con su elemento, fijar la mirada en sí mismo y en la naturaleza. De tal manera –sin demasiado énfasis– siguiendo la propia nitidez aportada por las palabras de Hölderlin, es preciso reconocer el

pensamiento hacia la aventura de lo indeterminado y la incertidumbre? La aportación temprana de Herder, radica en observar la forma en que la Ilustración se ha olvidado de la *razón histórica* y del saber simbólico aportado por el mito. Para el pensamiento ilustrado las verdades históricas son contingentes y por lo tanto no pueden ser demostradas como verdades necesarias y racionales (2002, p. 23).² Herder ve en este gesto despectivo de la razón ilustrada un elemento dogmático, cuyo postulado principal consiste en afirmar que el único sistema de comprensión habilitado para juzgar de entre todas las épocas de la evolución humana, es el sistema de comprensión de la época en la cual se formula este juicio. La modernidad ilustrada muestra así su soberbia: la razón deja de verse a sí misma como producto de la historia, en cambio se mira en el espejo de las *ciencias objetivas* como una vigorosa facultad gobernada por sí misma, libre de prejuicios, sin pasado y sin memoria. El concepto de historia articulado en la Ilustración, como ya lo adelanta Goethe en el *Fausto*, se encuentra gobernado por *máximas pragmáticas*. El espíritu del tiempo se proyecta sobre la conciencia ilustrada como una especie de *dramón histórico* infundado, en tanto trata de imponer cierta necesidad empírica en la historia. En ello consiste el concepto pragmático de la historia: implanta un orden riguroso, un encadenamiento lógico empíricamente basado en acontecimientos para los que la razón ha sido previamente advertida. Schelling, en sus obras de juventud, matiza esta crítica a la historiografía ilustrada: “la simple conexión de los acontecimientos según una necesidad empírica no puede ser sino pragmática, mientras que la historia, en su acepción más alta, debe mantenerse independiente de todo fin subjetivo y debe de ser libre, el punto de vista empírico no puede ser el que debe predominar en las exposiciones históricas” (1965, p. 101).

Antes de que la historia abandonase el encorsetamiento impuesto por la razón teórica para convertirse en “la ciencia de lo real como tal”³ y por ende, en una actividad *productiva* (como la poesía y la filosofía) con Schelling y el primer romanticismo filosófico, Goethe y Herder emprenden su propio viaje por los límites del pensamiento ilustrado.⁴ En el caso de Herder podemos definir su aportación teórica, en el ámbi-

elemento más arriesgado del poeta no en los bosques ni en sus inextricables sederos, no en los parajes y parcelas estáticas del labriego, sino en el incesante oleaje, en la perturbadora presencia del mar; es preciso *aventurarse* a la mar, abandonar el *Heimat*. El poeta y el filósofo consagrados a la navegación descubren súbitamente la falta de tierra firme bajo sus pies, no hay espacio civilizado. En palabras de Hölderlin: Muchos no se aventuran a acercarse a la fuente; / sin embargo, el origen / de la riqueza está en el mar. . . / Pero el mar quita y da memoria; / también el amor fija las atentas miradas; / mas lo que permanece, lo fundan los poetas” (2006, p. 228).

² Kant, por ejemplo, afirma tajantemente “los conocimientos racionales se oponen a los conocimientos históricos” (2002, p. 23).

³ En definitiva, para Schelling el historiador es un artista y sus producciones obras de arte. La historia es real y al mismo tiempo ideal “esto es posible sólo en el arte, que deja subsistir la realidad, como el teatro representa sucesos reales o ficticios, pero en una perfección y unidad tales, que se vuelven expresiones de las más altas ideas. Es el arte, pues, el medio por el cual la historia, que es la ciencia de lo real como tal, se eleva al mismo tiempo por encima de lo real a la esfera más alta de lo ideal, en donde reside la ciencia” (1965, p. 102).

⁴ Herder no abandona del todo la perspectiva ilustrada de la razón, al menos no lo hace con la determinación característica del romanticismo filosófico. En un texto programático de juventud (redactado

to que nos interesa, a través de dos campos: por una parte en su obra la conciencia histórica entra en escena como una particular manera de reconocer *la relativización de todos los puntos de vista en la historia*. Esto es, Herder reconoce el valor –y si se quiere la “validez”– de las otras historias, de las historias contadas desde civilizaciones antiguas y naciones distantes (aquí podríamos remitirnos al cruce de los usos de la *story* frente a *history*; la función del narrador frente historiador, etc.). El reconocimiento del significado y el valor relativo de la historia precisa no sólo de ejercitar la reflexión sobre el significado de otras épocas y de otras culturas; implica sobre todo reconocer que la historia, el saber histórico, es ingobernable por la razón teórica y su instrumental analítico. Así Herder es uno de los primeros en reconocer la relativización histórica de todo punto de vista y con esto en tomar conciencia de la posibilidad de que algo puede ser al mismo tiempo verdadero y falso, según la perspectiva. Se trata de una de las maneras de preguntarse por *la esencia conflictiva de la verdad*, que a su vez determina toda tentativa de construcción de una teoría del conocimiento y de una poética o teoría literaria moderna. Pues bien, Herder se sitúa en el centro de esta escisión y asume la incertidumbre que supone abandonar la concepción del pasado como un principio inamovible, gobernado por la razón según una necesidad y exigencia empírica, es decir pragmática.

La segunda gran aportación de Herder, se encuentra estrechamente relacionada a su historicismo y consiste en la sorpresiva participación de la *Einbildungskraft*. La imaginación productiva nos permite ingresar, al menos parcialmente, en la mentalidad de las sociedades remotas y plantearnos la posibilidad de entender el significado de los actos y creencias de hombres de otras épocas; a través de la imaginación se indaga sobre los criterios interpretativos de los signos de otras culturas, lo cual permite articular un saber sobre el lugar que ocupan éstos en sus concepciones del mundo, con la finalidad de establecer cierta familiaridad con el universo de imaginación en cuyo seno los actos son signos. En este momento aparece la reivindicación de Herder respecto a la pertinencia de una *nueva mitología*, producto de la imaginación simbólica e instauradora en otros tiempos de la poesía como *maestra de la humanidad*.

2. Fausto y la mitología moderna

La rehabilitación de la mitología obedece a una tarea filosófica que supone los estragos de la Ilustración: alcanzar una racionalidad diferente, concebir un concepto de razón cuya capacidad de conocimiento de lo real no se encuentre determinada por el grado

entre 1767 y 1768) afirma: “el verdadero y único método de la filosofía es el *analítico* y éste debe basarse, por fuerza, en los *conceptos del sano entendimiento* y elevarse de aquí a las alturas de la razón abstractiva [*abstrahierende Vernunft*]. Todos los conceptos auténticamente filosóficos son algo dado al filósofo, por lo que éste no puede entenderlos como quiera y ofrecer explicaciones lingüísticas arbitrarias de espacio, tiempo, espíritu, virtud, etcétera. Estas palabras le son dadas de manera sensorialmente clara y el *buen y sano* entendimiento debe llevarlas a un nivel superior, por así decirlo, mediante la filosofía. Pero la manera en la que le son dadas es *confusa*. Debe exponerlas *con claridad* por medio de la abstracción y, en consecuencia, someterlas a disección tanto como pueda” (Herder 2005, p. 103).

de correspondencia (*adequatio*) respecto el conocimiento ordinario de los hechos, sino en relación con las capacidades que cada individuo entabla con la imaginación. El triunfo de la racionalidad analítica mengua la capacidad humana de convicción y el entusiasmo por explorar el mundo más allá de los postulados apriorísticos de la razón analítica. Ante esto, la nueva mitología despierta al pensamiento o, mejor dicho, lo hace volver a soñar, para que éste emprenda un viaje hacia lo indeterminado, y establezca contacto con lo desconocido, es decir, con ese impulso humano dirigido a recuperar las capacidades explicativas de la razón. El giro hacia el discurso mitológico debe de interpretarse en función de la búsqueda de una racionalidad vinculante, cuya determinación es crear, por medio de símbolos, un ámbito de la fundamentación y legitimación al que, debido a su propia naturaleza, el uso abstracto y analítico racional es limitado.

El rescate del mito fáustico hay que verlo como parte de este impulso intelectual hacia lo desconocido, partiendo, asimismo, de dos aspectos que son relevantes en la obra de Goethe. Primero, la relevancia histórica que resguarda y actualiza la figura de Fausto; en segundo lugar: la importancia que tendrá el uso de la imagen, en este caso, el papel que juegan las artes plásticas y el paisaje como elementos simbólicos, y como una postura crítica respecto a los medios lingüísticos. Es bien sabido que el mito de Fausto parte de una profunda raíz histórica transfigurada en mito, cuyo primer referente medieval da pie a la creación del personaje literario. Ahora bien, la mirada de Goethe se posa sobre el mito fáustico abandonando toda pretensión “arqueológica”. El Fausto de Goethe es un Fausto moderno, un personaje que encarna las contradicciones del hombre secular; una figura en la cual puede delinearse la construcción de la subjetividad del hombre como voraz sujeto del conocimiento, dispuesto a tomar el control de la totalidad de los estamentos de lo real. Con esto queda bien representada la condición existencial propia de un hombre cuya ambición desmesurada se impone como elemento mediador, o catalizador, de toda experiencia de lo real. Un sujeto que ocupa el centro y gobierna la medida de todas las cosas; no se trata de una entidad emancipadora de lo real, sino de un agente corruptor y alienante cuya contradicción queda marcada en la insuperable precariedad de sus obras.

3. El paisaje en los límites del lenguaje

Ahora bien, el rescate del mito fáustico es una fuente que renueva una serie de elementos de la historia y de la tradición mediante recursos plásticos. Goethe, en diferentes reflexiones, deja patente el papel expresivo de la pintura y la escultura como manifestaciones simbólicas y como factores para una crítica de la insuficiencia expresiva de los medios lingüísticos. Para situarnos en este punto hay que precisar nuevamente la aportación de Herder con relación al tema del lenguaje y la tradición. Manfred Frank ha llamado la atención respecto al vínculo que conecta la raíz mitológica con la imagen del mundo lingüística cuando hace notar que lo importante de la postura de Herder radica en “sitúa las raíces de la mitología en el ámbito de una imagen del mundo lingüística”, y ello lo obliga a definirse frente al programa de ilustrado: “Si

el mundo sólo se diferencia a partir del entramado de un lenguaje, y si además a la parcela concreta del mundo que se abre ante una determinada población se le da el nombre de espíritu de la época o peculiar modo de razón de dicha época, entonces será necesario desarrollar también las capacidades de la razón a partir de las capacidades del lenguaje y, es innegable que el logro histórico de Herder es haber iniciado esta empresa” (Frank 1994, p. 144).

Lo anterior aclara algo sorprendente: la relación entre las capacidades de la razón a partir de las capacidades humanas del lenguaje. Mundo e historia resultan concebibles a través del lenguaje; si, en el seno de la imaginación los actos son signos, los propios signos suministrarán el referente objetivo para interpretar, en lo posible, tanto culturas diferentes como la pluralidad de hombres que habitan en ellas a través de los procesos productivos del lenguaje suscitados en el interior de cada civilización. Respecto a esta postura del lenguaje, Goethe desconfía de las posibilidades inéditas de la facultad lingüística (siempre considero un tanto ociosas las divagaciones sobre el lenguaje de su amigo Herder), es decir, Goethe encuentra una profunda limitación de los medios lingüísticos sobre todo cuando éstos se dirigen más al estudio de la naturaleza que de la cultura. El espectro personal de Goethe, en este sentido, coincide con la perspectiva kantiana. Goethe adopta como programa la superación de las limitantes de la expresión de la subjetividad mediante el estudio científico, partiendo de la materia objetiva aportada por la naturaleza. El estudio sistemático de la naturaleza desplaza, entonces, al estudio sistemático del lenguaje. Tal desconfianza hacia el lenguaje es producto de la concepción de éste como medio expresivo y de mediación insuficiente. Las posibilidades de conocer sistemáticamente la realidad natural resultan diametralmente opuestas a las posibilidades que ofrecen los medios lingüísticos para fundamentar cualquier tipo de sistema. Por ejemplo, Goethe pondrá, irónicamente, en boca del sofista Mefistófeles el siguiente argumento retórico: “no hay que preocuparse demasiado, pues precisamente donde faltan los conceptos se encuentran siempre oportunamente a mano una palabra. Con palabras se puede distinguir muy bien, se puede construir un sistema, se puede creer firmemente en las palabras, y de una palabra no se puede quitar ni una tilde” (2009, p. 1324).

Para Goethe, el lenguaje no representa directamente a las cosas. Todo fenómeno es *indecible* pues el lenguaje es un fenómeno que sólo se relaciona con otros fenómenos, pero carece de la capacidad de producirlos por sí mismo de manera idéntica. En sintonía con Kant el lenguaje está imposibilitado para expresar el mundo objetivamente: el lenguaje en tanto se halla dentro del mundo no puede captarlo en sí mismo. No hay fundamento objetivo para el lenguaje que se encuentre en disposición de expresar la unidad de la naturaleza, unidad claramente expuesta en el arquetipo de los modelos de la antigüedad clásica. Es ahí donde se encuentra el criterio puro, la época clásica resguarda el ideal de la cultura donde el hombre no se desvincula de la naturaleza. La perfecta mimesis de la naturaleza queda bien ejemplificada sobre todo en la escultura. Las estatuas clásicas, como lo creía Winckelmann, representan el modelo de unidad objetiva entre hombre y naturaleza. La escultura griega logra atrapar esa unidad antes que la literatura, que sólo puede representar mediante la ambigüedad. Goethe llega a

tal grado de convicción en su idea de objetividad de las artes plásticas que propone la sustitución del lenguaje por la pintura y la escultura:

En general, hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más. A mí por mi parte me gustaría perder completamente la costumbre de hablar para seguir expresándome, como la naturaleza formadora (*bildend*), en dibujos. Aquella higuera, esta pequeña serpiente, el capullo del gusano de seda que yace allí delante de la ventana y espera plácidamente su futuro, todos ellos son signatures llenas de contenido; ¡Aquel que fuera capaz de descifrar su significado podría prescindir pronto de todo lo escrito y de todo lo hablado! Cuando más reflexiono sobre ello, más veo que hay algo tan inútil, tan forzado, incluso diría tan fatuo en el habla, que uno se asusta de la tranquila seriedad de la naturaleza y de su silencio, tan pronto como la encontramos concentrada en su solitario peñasco o en el yermo de una vieja montaña (Goethe, citado por Feijoó, 2001, p. 347).

Tal renuncia al lenguaje, como es de esperarse, se convierte en una cuestión problemática: ¿de qué manera es posible alcanzar la objetividad de las artes plásticas a través de los medios del lenguaje? La palabra poética intenta representar la unidad expresiva natural, aún como imposibilidad de lograr la totalidad debido a la ambigüedad del lenguaje humano. La poesía debe entonces imitar los medios de la plástica, que a su vez representa el principio de unidad de la naturaleza. Se trata de un tercer estado, el más alejado de la unidad natural. Con esto la función del lenguaje queda “restaurada”. Aunque no deja de ser un elemento incómodo, el lenguaje tiende no al enmudecimiento sino al silenciamiento. El lenguaje choca violentamente con la “tranquilidad de la naturaleza” interrumpiendo su silencio. Hay que representar entonces el silencio de la naturaleza. Pero esta representación no se encuentra suspendida en la nada como elemento estático conjurado a un estado inmutable.

Goethe pretende encontrar los medios expresivos para ahondar en el silencio, pero también quiere asir el estado transitorio de la naturaleza hasta hundir las palabras en su elemento más vivo. Silencio y transición. Movimiento y quietud en una sola expresión. Pongamos en juego un elemento plástico: aquella escultura elaborada por Goethe, quizá la única que se le conoce y que él mismo mando instalar en la parte trasera de su casa con jardín en Weimar. En ella permanece representada la *buena fortuna* de manera abstracta. Extrañamente se trata de una obra que bien podría encontrarse en una galería de arte contemporáneo. Sin más rodeos, se trata de un cubo de piedra que ofrece su plataforma superior para sostener una esfera. El cubo representa lo estable: la firmeza del elemento bien plantado en la tierra; la esfera, por el contrario, representa lo mudable, lo casual, el movimiento sin dirección precisa, la inercia. Para Goethe la vida humana se desarrolla a partir de esa interacción representada en las dos figuras geométricas: el cubo y la esfera, lo efímero y lo permanente. La escultura mantiene la tensión en su elemento plástico. El correlato literario de esta tensión se encuentra bien ejemplificado en el Coro que sirve de pórtico a la segunda parte del *Fausto*. Se trata de un momento de transición, momento que se deja llevar por el lirismo del sueño

y en el cual, sin mucho esfuerzo hermenéutico, podemos ver por un momento cómo se paraliza el movimiento entre una y otra imagen. Casi podemos observar cómo la viveza del paisaje se asoma entre las palabras:

Quando se saturan los aires tibios en torno de la llanura ceñida de verdor, cuando el crepúsculo hace bajar perfumados efluvios y velos de neblina, emitís quedito un dulce susurro de paz; meceís el corazón en una calma infantil y cerráis las puertas del día a los ojos de ese hombre rendido de cansancio. Ha descendido ya la noche; júntase santamente la estrella a la estrella; grandes luceros, diminutas chispas brillan cerca y centellean a lo lejos; lucen aquí reflejándose en el lago, resplandecen allá arriba en la noche serena, y sellando la dicha del más profundo reposo, domina el pleno esplendor de la luna. Extinguiéronse ya las horas: huyeron el dolor y la felicidad. Sábelo con tiempo: vas a quedar curado de tus males; confía en la mirada del nuevo día. Verdean los valles; las colinas despliegan su exuberante vegetación para convidar con su sombra al descanso, y en fluctuantes olas argentinas, las sementeras ondulan hacia la cosecha. Para saciar deseo tras deseo, contempla aquel lejano resplandor. Débiles son los lazos que te sujetan; el sueño es una cáscara; arrójala lejos de ti. No tardes en cobrar osadía mientras la multitud yerra indecisa. Todo puede llevarlo a cabo el alma noble que sabe y pone resueltamente manos a la obra (2009, p. 244).

Las dicotomías y tensiones permanecen e incluso se reproducen: turbiedad y claridad, pesadez y ligereza, sueño y la vigilia. . . Entretanto, el paisaje se asoma a través de las palabras en imágenes que tratan de atrapar la naturaleza: “la llanura ceñida de verdor” nos interna en la noche donde las estrellas “lucen aquí reflejándose en el lago, resplandecen allá arriba en la noche serena, y sellando la dicha del más profundo reposo, domina el pleno esplendor de la luna.” Extraña fusión de elementos efímeros y estáticos. El astro fijo y pleno, reflejado en elemento prístino, acuático, y éste a su vez, ceñido en la fertilidad de una imagen terrestre: “Verdean los valles; las colinas despliegan su exuberante vegetación para convidar con su sombra al descanso.” Finalmente leemos: “Débiles son los lazos que te sujetan; el sueño es una cáscara; arrójala lejos de ti. No tardes en cobrar osadía mientras la multitud yerra indecisa. Todo puede llevarlo a cabo el alma noble que sabe y pone resueltamente manos a la obra.” Es bien sabida la importancia que tiene la “acción” para Goethe. Tal acción parece que invita, más que al abandono de toda esta serie de tensiones, a evitar la dubitación en la que *permanece* la multitud indecisa. Y probablemente esta es una de las contradicciones más radicales de Fausto, su propio dilema. Él es resultado de la decisión que lo lleva a su propia aniquilación, tras asumir el correspondiente riesgo y la correspondiente acción.

En otro pasaje, en este caso el Acto cuarto del segundo *Fausto*, se establece un diálogo sobre la naturaleza. Una vez más el ruido de la multitud, el bullicio del pueblo contrasta con el silencio de cada elemento natural. Fausto se resiste una vez más a los argumentos sofísticos que quieren alejarlo de la naturaleza y llevarlo a la ciudad,

donde todas las tentaciones aguardan para satisfacer al hombre y colmar sus sentidos. Fausto revira y responde: “Una masa de montañas permanece para mi noblemente silenciosa. No pregunto de dónde procede ni cómo. . . Cuando la naturaleza se constituyó en sí misma, redondeó entonces de una manera perfecta el globo terráqueo (. . .). Allí todo verdea y crece y, para recrearse, no tiene ella necesidad alguna de trastrueques insensatos” (Goethe 2009, p. 234).

Esta idea tendrá que quedar bien cimentada en la obra de Goethe, porque con ella nos ha querido expresar –sin dejar dudas–, la fuerza que la tensión del símbolo aglutina. El lenguaje coloquial, el lenguaje en general de los humanos, ha sido descartado previamente, entonces sólo queda trabajar con imágenes silenciosas y restituir a través de ellas el sentido silencioso de la naturaleza. Esto para Goethe sólo puede ser posible mediante el simbolismo: “El simbolismo transforma el fenómeno en idea, y la idea en una imagen, de modo tal que la idea siga siendo siempre infinitamente activa e inasequible en la imagen, y, aunque se exprese en todas las lenguas, permanezca inexpresable” (1993, p. 234). Por eso el lenguaje no es más que simbólico y figurativo, jamás expresa los objetos de manera directa. Es el caso cuando se habla de entes que sólo se dirigen a la experiencia y a los que Goethe ve más como actividades que como objetos, entidades en constante movimiento en el reino de la física. Objetos inaprensibles y de los cuales no queda sino “hablar de ellos” mediante toda clase de formulaciones que nos aproximen a ellos “al menos metafóricamente.” Anclado en este artificio de metáforas e imágenes, al trabaja con ellas en su estudio, estas parecen calar en la más honda y radical de las renunciaciones vocacionales del Goethe paisajista. A través de tal instancia de negación, Goethe emprende finalmente el viaje, al tiempo que ve partir al viajero. Toda acción conlleva una renuncia. Goethe espera, se detiene y, como su personaje trágico, parece mantener la vista atenta frente al reclamo de la mar que invita y acecha:

 Mi vista sentíase atraída hacia alta mar. Ésta se engrosaba para elevarse sobre sí misma a gran altura; cedía luego y desplegaba sus olas para invadir la extensión de la aplanada orilla. Y esto cáusome despecho: así es como el orgullo, por la agitación de una sangre apasionada, promueve un sentimiento de disgusto en el libre espíritu que respeta todos los derechos. Creí que esto era efecto del azar. Agucé la vista; detúvose la ola y rodó luego hacia atrás, alejándose del límite ufanamente alcanzado; y al llegar la hora repite el juego (2009, p. 387).

4. Consideración final: Historia de los problemas, lenguaje, paisaje y símbolo

El método historiográfico propuesto por Benjamin, cumple su objetivo con creces al mostrar la oposición entre visiones del mundo amplía el conocimiento del concepto de crítica y “sale a la luz de inmediato el puro problema de la crítica de arte” (2008,

p. 151). Las reflexiones sobre el concepto de historia en Benjamin son muy conocidas aunque han estado centradas en sus obras de madurez intelectual, particularmente han sido discutidas copiosamente las consideraciones historiográficas vertidas en el *Libro de los pasajes* y en las también póstumas *Tesis sobre el concepto de historia*. Sin embargo, el método contrastativo de la historia de los problemas, no se ha sido tomada en cuenta por sus lectores más agudos. En este abordaje hemos querido mostrar que se trata de una forma de análisis que puede ser rescatada para el estudio comparativo de visiones del mundo, particularmente en lo que concierne, en este caso, a la idea misma de historia y en la concepción del lenguaje en el ámbito del arte, lo cual permite, en el caso que nos corresponde, a la comprensión de la idea de paisaje y la función del símbolo en la obra de Goethe.

Respecto a la contrastación de visiones del mundo Georg Simmel da cuenta, en un breve ensayo sobre la filosofía del paisaje, cómo la representación y el gusto paisajístico es relativamente reciente para la concepción humana, pues la creación de este tipo de obra “exigía alejarse previamente de ese sentimiento unitario ante la naturaleza como un Todo” (2014, p. 9). Para Simmel esta “individualización de las formas de vida” interiores y exteriores, se debe a la disolución de los vínculos y de las relaciones originarias en beneficio de “realidades autónomas y diferenciadas”. La concepción del mundo que se refuerza en la Ilustración termina por configura un universo muy distante a la visión del mundo medieval y eso “es lo que permite recortar o fragmentar paisajes en la naturaleza. No ha de sorprender que la Antigüedad o la Edad Media desconocieran el sentimiento del paisaje” (Simmel 2014, p. 9). Así pues, en estas épocas no existía ni el carácter espiritual ni la estructura autónoma que configuran un objeto, cuya efectiva presencia confirma y capitalizó el nacimiento de la pintura de paisaje.

Partiendo de las observaciones de Simmel, la obra de Goethe es una especie de bisagra entre dos épocas. Por una parte, el paisaje es la representación de un tipo de experiencia que ya no es posible de captar mediante los medios lingüísticos, un tipo de representación silenciosa que logra hacer contacto vinculante con la naturaleza. Esa relación es posible, para Goethe, mediante la función simbólica de la representación pues, como hemos visto, el símbolo es la única aspiración real del lenguaje para captar la naturaleza. El lenguaje es una instancia simbólico-figurativa que no puede expresar los objetos de manera directa, solo le es posible captar su reflejo. En esta perspectiva los entes que se dirigen a la experiencia se tratan más de “actividades” que “objetos”, en la medida que están en constante movimiento, esto es, elementos que no se dejan apresar y sin embargo para hablar de ellos se buscan toda clase de fórmulas para aprehenderlos al menos metafóricamente. Por ejemplo: “Las *fórmulas mecánicas* hablan más al sentido común, pero también son más vulgares y conservan siempre algo de tosquedad. Transforman lo vivo en muerto; matan la vida interior para meter desde fuera algo insuficiente” (1993, p. 67). Frente a este tipo de fórmulas, Goethe identifica las “fórmulas morales”, que expresan relaciones “más delicadas”, parecen meras metáforas y se acaban perdiendo en un “juego de ingenio.” Si fuera posible hacer un uso consciente de todas estas formas de representación y de expresión, y transmitir en un lenguaje múltiple las consideraciones relativas a los fenómenos naturales o si,

en el ámbito moral, estuviera libre de parcialidad y se diera un sentido vivo a una expresión viva, se podría comunicar más de una cosa satisfactoria. Sin embargo, en Goethe impera el escepticismo: “qué difícil es no poner el signo en lugar de la cosa, tener la esencia siempre presente ante uno, y no matarla mediante la palabra” (1993, p. 67). Parece no haber vuelta atrás ante este tipo de enajenación. Desde la Ilustración la humanidad queda expuesta a un peligro en la medida que se toman expresiones y términos de todos los campos de lo cognoscible para expresar las “concepciones de lo más sencillo de la Naturaleza.” Justo ese ha sido el centro del problema.

Benjamin no da seguimiento a su particular método de identificación de problemas mediante la contrastación de visiones del mundo, que en este caso ha sido un procedimiento plausible para descifrar el proceso simbólico del lenguaje. En lo que respecta al proyecto benjaminiano, es de conocimiento común que los problemas lingüísticos, históricos, religiosos fueron parte de las preocupaciones que más lo ocuparon en el desarrollo de su obra, y la figura de Goethe configura quizá una de las constelaciones más complejas y determinantes de su propia obra. La rehabilitación de la historia de los problemas aplicada a las representaciones lingüísticas, pictóricas y a la concepción de la temporalidad histórica, muestran uno de los elementos más complejos para abordar del pensamiento de Goethe como lo es su idea de arte y de naturaleza. A caso la conclusión más contradictoria que podemos obtener de este procedimiento es la imposibilidad de comprender la visión del mundo de Goethe en su totalidad, y percibir con ello que, desde un contexto histórico como el nuestro, donde impera la instrumentalización y la alienación de lo humano, nuestra concepción de la naturaleza es sinónimo de la catástrofe.

Referencias

- Arnaldo, J., ed., (2012), *Goethe: Naturaleza, arte, verdad*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Benjamin, W., (1996), *Dos ensayos sobre Goethe*, trads. G. Calderón y G. Mársico, Gedisa, Barcelona.
- , (2004), *Obras*, libro I, vol. 1, trad. A. Brotóns, Abada, Madrid.
- , (2005), *Libro de los pasajes*, trads. L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Akal, Madrid.
- , (2017), *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. A. Brotóns, Abada, Madrid.
- Feijóo, J., (2001), *Encuentros con Goethe*, Trotta, Madrid.
- Frank, M., (1994), *El Dios venidero*, trads. H. Cortés y A. Leyte, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Goethe, J. W., (1993), *Máximas y reflexiones*, trad. J. del Solar, Edhasa, Barcelona.
- , (2009), *Fausto*, trad. J. Roviralta, Cátedra, Madrid.
- , (2002), “La observación de la naturaleza no tiene límites”, en *Goethe y la ciencia*, Siruela, Madrid.

- Herder, J. G., (2002), *Antropología e historia*, trad. V. López Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- , (2005), “Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente”, trad. L. F. Segura, *Signos Filosóficos*, no. 14.
- Hölderlin, F., (2006), *Antología poética*, trad. F. Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid.
- Kant, I., (2002), *Sobre el saber filosófico*, trad. J. Marías, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Safranski, R., (2006), *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. R. Gabás, Tusquets, Barcelona.
- Schlegel, F., (1994), *Escritos sobre poesía y literatura*, trad. M. Sacristán, Alianza, Madrid.
- Schelling, F. W. J., (1965), *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, trad. E. Tabernig, Losada, Buenos Aires.
- Simmel, G., (2014), *Filosofía del paisaje*, Casimiro, Madrid.