

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Hebreo y Arameo



**ADÁN Y EVA, FAUSTO Y DORIAN GRAY:
TRES MITOS DE TRANSGRESIÓN**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Natalia González de la Llana Fernández

Bajo la dirección del doctor:
F. Javier Fernández Vallina

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2895-3**

ADÁN Y EVA, FAUSTO Y DORIAN GRAY:
TRES MITOS DE TRANSGRESIÓN

Tesis para la obtención del grado de Doctor
Autora: Natalia González de la Llana Fernández
Director: F. Javier Fernández Vallina
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid, 2006

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría darles las gracias aquí a todas las personas que han contribuido de una u otra forma a que esta tesis pudiera llegar a escribirse, a todos aquellos que me han acompañado a lo largo de este viaje intelectual y personal.

En primer lugar, deseo agradecerle al Ministerio de Asuntos Exteriores, a la Universidad Complutense y a La Caixa/DAAD por las becas que me han concedido para realizar mi investigación.

A mi director, el Prof. Javier Fernández Vallina, debo y quiero agradecerle el interés que ha mostrado a lo largo de estos años por mi proyecto y el afecto que me ha demostrado en numerosas ocasiones.

A los profesores del departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y del Instituto de Ciencias de las Religiones por abrirme las puertas de mundos desconocidos y fascinantes que quizás no habría podido conocer sin ellos.

Al Prof. Ingenschay por haberme permitido amablemente realizar una estancia en la Universidad Humboldt de Berlín bajo su tutela. Al departamento de Románicas de la Universidad de Münster por haberme acogido calurosamente durante el tiempo que he trabajado allí, especialmente al Prof. Strosetzki por la confianza que ha depositado en mí desde el principio y por su apoyo, al Dr. Juan Zamora por introducirme en el funcionamiento de una universidad alemana, a Ana Fernández Torres por tener la paciencia de corregir algunas partes de este trabajo, a todos ellos y también a Christiane Holler y Nieves Fernández Santos por su inapreciable amistad.

A todas las personas que han estado conmigo a lo largo de este proyecto y que me han animado a continuar. A Pilar porque siempre he podido contar con ella; a Pablo, Ana Laura, Luis, Gabriel, Alberto Rizzi y Alberto Martínez por hacer de mi estancia en Mülheim una época hermosa.

Por último, quiero agradecerle también a mi familia y, sobre todo, a mis padres que sean para mí un apoyo incondicional, quiero darles las gracias por su amor y su comprensión sin fin. Y a Víctor por estos dos años de convivencia, por echarme de menos cuando no estamos juntos, por ser lo primero que veo al despertarme y lo último cuando me acuesto.

“[...] ¿de qué le sirve a uno ganar el mundo entero si malogra su vida? [...]”

Marcos 8, 36-37

ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción

1.1. Objeto de estudio	1
1.2. Aspectos teóricos y metodológicos	7

Capítulo 2. Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray como mitos de transgresión

2.1. La transgresión:	14
2.1.1. La libertad, el anhelo y la temporalidad	14
2.1.2. La búsqueda de conocimiento:	26
2.1.2.a) La caída en el Génesis: el árbol del conocimiento del bien y del mal	26
2.1.2.b) La aspiración de Fausto	34
2.1.3. La búsqueda de juventud/eternidad:	61
2.1.3.a) El árbol de la vida y la pérdida de la inmortalidad	61
2.1.3.b) El “pecado” de Dorian Gray	68
2.1.4. El drama de la finitud	81
2.2. “El Bien contra el Mal”:	92
2.2.1. Introducción: Simbología bien-mal	92
2.2.2. Los personajes corruptores	98
2.2.2.a) La serpiente	98
2.2.2.b) Mefisto	111
2.2.2.c) Lord Henry	123
2.2.3. La personificación del Bien	135
2.2.4. El papel de la mujer/lo femenino	150
2.3. El “castigo” y/o la “salvación”	166
2.4. Variantes del mito	189

Capítulo 3. Conclusiones

Bibliografía

CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio

El objeto del presente trabajo es el de analizar comparativamente los relatos de Adán y Eva en Génesis 2-3, el *Fausto* de Goethe y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde como mitos de transgresión con vistas a establecer algunos elementos estructurales comunes a todos ellos.

Estos textos comparten una serie de características narrativas, como es el hecho de la transgresión por parte del personaje de una ley natural o divina (no social) relacionada con la propia esencia humana y sus límites, y que se expresa mediante una búsqueda de conocimiento en la mayor parte de las ocasiones, aunque también, como búsqueda de eternidad/juventud/belleza en el caso de Dorian Gray, por ejemplo. Además, los desenlaces suelen ser habitualmente desgraciados debido a la osadía del protagonista, temática que aparece, asimismo, en otros muchos relatos, como los de Lucifer, Prometeo, Ícaro, Frankenstein, el Dr. Jekyll, y un largo etcétera, a algunos de los cuales haré alusión, pero sin profundizar en ellos por razones de limitación del campo de estudio.

Este trabajo pretende, por tanto, defender la hipótesis de que existe un fundamento imaginario común para estos textos aparentemente tan dispares a través del análisis de las obras concretas, y quiere apuntar, asimismo, posibles explicaciones e interpretaciones de las mismas desde una perspectiva mítica, utilizando para ello herramientas teóricas y metodológicas procedentes de campos como la teoría de la literatura y las ciencias de las religiones, que puedan aportar una visión lo más plural y completa posible.

Con esta investigación deseamos, además, contribuir al desarrollo de un modelo teórico y práctico que sirva como ejemplo para el estudio comparado de los mitos, para la investigación de temas interdisciplinares como el que nos

ocupa a partir de una hermenéutica abierta, pero no débil ni nihilista, al mismo tiempo que intentamos proponer también una posible vía metodológica para la literatura comparada con la aplicación específica a nuestras obras del sistema de estructuras simbólicas realizado por Gilbert Durand.

Es obvio que no se podrán tener en cuenta aquí todos los contenidos ni literarios ni filosóficos o de pensamiento que inundan estos relatos, puesto que existe una bibliografía ingente sobre los mismos y tampoco es el objeto de esta tesis. Más bien, trataremos de centrarnos en aquellos aspectos que consideramos fundamentales para su explicación y comprensión desde el punto de vista de la estructura mítica que pretendemos defender.

Se trata de realizar un estudio científico de las relaciones entre literatura y religión, sistemas ambos que fundamentan en gran medida la visión del mundo de las sociedades tanto tradicionales como modernas, y cuyo mutuo hontanar parece ser el deseo insatisfecho producto de la crisis de la existencia humana, según han señalado distintos estudiosos.¹

En el fondo, tanto el arte como las distintas religiones históricas serían las dos, desde nuestro punto de vista, consecuencia de una cosmovisión, de una Religión con “R” mayúscula, que vendría a representar un “universo simbólico” para utilizar las palabras de Thomas Luckmann², es decir, un sistema de significado socialmente objetivado que se refiere, por un lado, al mundo de la vida cotidiana y, por el otro, señala un mundo que se experimenta como trascendiendo dicha vida.

Además, todos los sistemas de significado, según el autor, están formados por objetivaciones, productos de las actividades subjetivas que llegan a estar disponibles como elementos del mundo común tanto para sus productores como para los otros hombres. Son, por tanto, esencialmente sociales.

El organismo humano, que aisladamente no es más que un polo separado de procesos subjetivos “carentes de significado”, se convierte en un

¹ Malinowski, B., *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1982, pág. 20.

² Luckmann, T., *La religión invisible*, Salamanca, Sígueme, 1973, págs. 51-9.

“sí mismo” al embarcarse con otros en la construcción de un universo “objetivo” y moral de significado, trascendiendo así su naturaleza biológica.

Está en armonía con el sentido elemental del concepto de religión el que se dé el nombre de “fenómeno religioso” a esta trascendencia de la naturaleza biológica, y se pueden, por tanto, considerar fundamentalmente religiosos los procesos sociales que conducen a la formación del “sí mismo”.³

Por otro lado, la visión del mundo es para el individuo una realidad tanto subjetiva (inmanente) como objetiva e histórica (trascendente)⁴, realidad ésta última que cumple una función también esencialmente religiosa, pues la prioridad histórica de la visión del mundo proporciona las bases empíricas para que los organismos humanos trasciendan de forma satisfactoria lo biológico, integrándose en el contexto de una tradición de significado.

La socialización consiste en el aprendizaje de detalles particulares de contenido, pero éstos son sólo elementos de internalización de una configuración global del significado subyacente. Ningún esquema interpretativo singular desempeña una función religiosa. Es más bien la visión del mundo como un todo, como matriz unitaria de significado, lo que provee del contexto histórico en el que el organismo humano conforma identidades que trascienden la naturaleza biológica.

Sin embargo, en la visión del mundo hay también, continúa el sociólogo alemán, un dominio que puede llegar a articularse de tal modo que merezca

³ No nos parece que debamos prescindir aquí del término “religioso”, a pesar de que quizá se podría hablar de una trascendencia no religiosa, al igual que hablaremos también más adelante de la función religiosa de la literatura, pues como dice Jürgen Habermas en *Pensamiento postmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 62-3: “Tras la metafísica la teoría filosófica ha perdido su *status* extraordinario o extracotidiano. Los contenidos experienciales explosivos de lo extraordinario han emigrado a un arte que se ha tornado autónomo. Pero, tampoco tras esta deflación cabe en modo alguno decir que lo cotidiano totalmente profanizado se haya vuelto inmune a la irrupción perturbadora y subversiva de sucesos extracotidianos. La religión, que en gran parte ha quedado privada de sus funciones de imagen del mundo, sigue siendo insustituible, cuando se la mira desde fuera, para el trato normalizador con lo extracotidiano en lo cotidiano. De ahí también que el pensamiento postmetafísico coexista aún con una praxis religiosa. Y ello no en el sentido de la simultaneidad de lo asimultáneo. La continuidad de esta coexistencia ilumina incluso una curiosa dependencia de una filosofía que ha perdido su contacto con lo extracotidiano. Mientras el lenguaje religioso siga llevando consigo contenidos semánticos inspiradores, contenidos semánticos que resultan irrenunciables, pero que se sustraen (¿por el momento?) a la capacidad de expresión del lenguaje filosófico y que aguardan aún a quedar traducidos al medio de la argumentación racional, la filosofía, incluso en su forma postmetafísica, no podrá ni sustituir ni eliminar la religión.”

⁴ Luckmann, T., *Op. cit.*, págs. 61-79.

llamarse “religión”. Este dominio está formado por símbolos que representan un rasgo “estructural” esencial de la cosmovisión. Tanto el sentido último de la vida de cada día como el significado de las experiencias extraordinarias se localizan en esta realidad de lo “sagrado” y lo “diferente”.

El cosmos sagrado es, por tanto, una parte de la visión del mundo y está, asimismo, objetivado socialmente, sirviendo para legitimar la conducta en toda la gama de situaciones sociales.

Luckmann distingue, como vemos, entre religión entendida como cosmovisión, como universo simbólico, y religión como manifestación histórica concreta, como representaciones de un cosmos sagrado. Nosotros preferimos denominar Religión con “R” a lo que él entiende por cosmovisión, que se manifestaría simultáneamente en el arte y en la religión histórica (lo que él llama también religión o cosmos sagrado) y que tendría al mismo tiempo un carácter instrumental o racional y simbólico, añadiendo, además, un último concepto, que sería precisamente el de lo numinoso entendido en el sentido de Rudolf Otto,⁵ categoría que se podría situar en un plano más universal y menos concreto que el de la Religión.

De esta forma, consideramos adecuado extender aquí las afirmaciones del autor alemán sobre la religión al campo del arte y, específicamente, en este caso, al campo de la literatura. Además de las doctrinas religiosas institucionalizadas, hay otras estructuras de significado que funcionan como integradoras de las “rutinas” de la vida diaria y legitimadoras de sus crisis.⁶ Dentro de estas estructuras, estarían para nosotros las que subyacen a las

⁵ Para Otto lo numinoso es un elemento específico y singular que se sustrae a la razón y que es inefable, inaccesible a la comprensión por conceptos. Además, lo numinoso no puede ser definido, sólo cabe dilucidarlo para lo que el teólogo acude a una serie de aspectos que pueden describirlo al menos indirectamente. Uno de los aspectos que definen al *numen* es el *misterio*, lo oculto y secreto, que no se entiende ni es familiar. Otros tres caracteres del *numen* son el aspecto de lo *tremendo*, que apunta a una inaccesibilidad absoluta; la *majestad*, al que corresponde como su correlativo en el sujeto un “sentimiento de criatura”, y la *energía*, que es vida, pasión, voluntad, fuerza, etc. La nada y el vacío de la mística y el budismo, por ejemplo, serían igualmente ideogramas numinosos para significar lo absolutamente heterogéneo. Otto afirma, además, el carácter ambiguo de lo *numinoso*, puesto que, por una parte, provoca el sentimiento de lo “tremendum”, que detiene y distancia, pero, por otro lado, atrae y fascina. Esta ambivalencia puede ser, desde su punto de vista, sugerida por una analogía estética: la del sentimiento de lo sublime, pues también éste abate y humilla, y, al mismo tiempo, encumbra y exalta. Ver Otto, R., *Lo santo*, Madrid, Alianza, 1996.

⁶ Ver Luckmann, T., *Op cit.*, pág.36.

grandes creaciones literarias y, específicamente, a los mitos como los que tratamos en este trabajo, que reflejan una visión del destino humano y cuyo mensaje se mantiene hoy en día tanto en la ciencia ficción, por ejemplo, con historias en las que los excesos de la ciencia se vuelven contra su descubridor/inventor, como en la vida real, donde el avance de la genética provoca el miedo de los que consideran que no se debe ir demasiado lejos en la manipulación de los cromosomas porque hay cosas que deben dejarse en manos de Dios o de la Naturaleza.

Estas estructuras de significado a las que se refiere Luckmann se mantienen a pesar de que las instituciones que las mantenían originariamente (la iglesia, p.ej.) dejan de tener la influencia que tenían previamente porque, aunque las instituciones religiosas no son universales, los fenómenos que subyacen a estas instituciones presumiblemente sí lo son.⁷ Esto enlaza claramente con la teoría de Durand, pues el universo simbólico del que habla Luckmann puede ser identificado con facilidad con lo imaginario en el texto del estudioso francés. Lo imaginario tiene un carácter igualmente universal, aunque puedan primar unas estructuras sobre otras según las culturas y las épocas, y a pesar de que sus formas nunca sean puras, sino que se entremezclen en un mestizaje de símbolos.

Por otra parte, como ya hemos señalado, Luckmann afirma que tanto la trascendencia de la naturaleza biológica por el organismo humano como la socialización son procesos religiosos y considera, además, que ningún esquema interpretativo singular desempeña una función religiosa, sino que es más bien la visión del mundo como un todo lo que provee del contexto histórico en el que el organismo humano conforma identidades que trascienden lo biológico.

En este sentido, podríamos afirmar nosotros también la función religiosa de la literatura, que contribuye a crear y a representar una visión del mundo en una sociedad dada. Sin embargo, no serían las obras aisladas las que cumplieran esta función, sino el sistema entendido como un todo, y ahí residiría

⁷ *Ídem*, págs. 51-9.

justamente el valor del estudio global y comparativo de las distintas manifestaciones literarias.

Como nos dice Mircea Éliade, ser o, más bien, convertirse en un hombre significa ser “religioso”. Gracias a la experiencia de lo sagrado, el espíritu humano ha aprehendido la diferencia entre lo que es real, poderoso, rico y significativo, y lo que está desprovisto de estas cualidades, y, mediante el estudio de la historia de las religiones (y nosotros añadimos de las otras ciencias religiosas, de la literatura y de cualquier otra manifestación del espíritu creador), siempre que le apliquemos una hermenéutica válida, podremos descifrar una serie de “mensajes” que esperan a ser descifrados y comprendidos.⁸

Pero no debemos olvidar tampoco en ningún momento que este ejercicio de explicación de los mitos no debe ser nunca una traducción de los símbolos o de las imágenes en términos concretos, pues, como afirma este autor, si el espíritu utiliza las imágenes (o en nuestro caso los mitos) para aprehender la realidad última de las cosas, es justamente porque esta realidad se manifiesta de una manera contradictoria y, por consiguiente, no sería posible expresarla con conceptos.⁹ Por tanto, nuestra labor aquí es la de analizar los textos y buscar algunas de sus posibles interpretaciones, pero sin pretender abarcar la polivalencia significativa ni la capacidad de sugerencia imaginaria que sólo las obras artísticas pueden ofrecernos, pues como dice Mircea Éliade:

“Dans notre cas, il nous faut entreprendre une démystification à rebours; autrement dit, il nous faut “démystifier” les univers et les langages apparemment profanes de la littérature, de la peinture, du cinéma, et montrer tout ce qu’ils comportent de “sacré” –évidement, d’un sacré ignoré, camouflé ou dégradé.”¹⁰

⁸ Éliade, M., *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1971 págs. 7-14.

⁹ Éliade, M., *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980, págs. 17-8.

¹⁰ Éliade, M., *La nostalgie des origines*, pág. 247.

1.2. Aspectos teóricos y metodológicos

En este capítulo, trataremos de establecer las bases teóricas y metodológicas que nos permitirán llevar a cabo el trabajo que hemos propuesto. En primer lugar, presentaremos la definición de mito que vamos a utilizar en nuestra investigación, señalando las teorías sobre la imaginación de Gilbert Durand como la fuente de inspiración principal de nuestras reflexiones. En segundo lugar, afirmaremos la pertenencia de los relatos de Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray al esquema de la caída, esquema que representa la angustia humana ante la temporalidad, y justificaremos, además, la pertinencia de su elección. Por último, explicaremos también brevemente cómo se va a desarrollar nuestro trabajo en los siguientes capítulos.

El mundo de la imaginación y el simbolismo domina la historia psicológica y artística del hombre desde los comienzos de la cultura. Largas y fructíferas han sido, y probablemente seguirán siendo, las discusiones sobre la posible universalidad de sus formas y significados, y sobre las representaciones concretas que las distintas tradiciones han ido estableciendo con el paso de los siglos.

Quizás nadie como Gilbert Durand ha sabido valorar y expresar la importancia de la función fantástica que, en su opinión, gobierna toda creación del espíritu humano, tanto teórica como práctica, y que se encuentra en la raíz de todos los procesos de conciencia.¹¹

Dentro de las creaciones del espíritu humano a las que alude el autor está evidentemente incluido el mundo de la literatura, del que nos ocuparemos fundamentalmente en este trabajo, concretamente de los ya mencionados textos de Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray. Estas obras serán analizadas aquí como mitos en el sentido del término que utiliza Durand en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* y a partir de los regímenes de la imaginación que en ella establece.

¹¹ Durand, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 378.

Estos regímenes corresponderían, según el autor, a las tres dominantes básicas que se han señalado como formas fundamentales del comportamiento de los recién nacidos: el régimen imaginario diurno está relacionado con la dominante postural y concierne a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación, mientras que el régimen nocturno se subdivide en las dominantes digestiva y cíclica, de forma que la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola, así como de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos.¹²

Es interesante señalar el hecho de que la investigación fisiológica parece apoyar la existencia de dos tipos de pensamiento en los seres humanos que podrían coincidir con lo que Durand denomina el régimen diurno y el régimen nocturno de la imaginación, pues según Rubia Vila:¹³

“[...]el ser humano puede experimentar dos realidades distintas: la realidad consciente y cotidiana, dualista, que divide el mundo en términos antinómicos, atribuida a las funciones mentales del hemisferio izquierdo del cerebro; y otra realidad, que se siente como más profunda y significativa, con mayor carga afectiva, en la que los términos antitéticos pueden existir conjuntamente, en la que el yo lógico-analítico se disuelve en la divinidad, la naturaleza, el vacío o la nada. Muy probablemente esta otra realidad está más condicionada con la actividad del hemisferio derecho[...].”

De esta forma, las funciones del hemisferio izquierdo del cerebro podrían justificar la oposición de contrarios que caracteriza a los mitos y arquetipos del régimen diurno de la imaginación, mientras que el hemisferio derecho sería el responsable de las estructuras de unión de contrarios que Durand agrupa bajo el nombre de régimen nocturno.

¹² Durand, G., *Op cit.*, págs. 51-2.

¹³ Rubia Vila, F.J., “Religión y cerebro” en Díez de Velasco, F y García Bazán, F. (eds.), *El estudio de la religión*, Madrid, Trotta, 2002, pág. 183.

Siguiendo, por tanto, la clasificación del simbolismo que establece el autor francés, entenderemos el término *mito* en este trabajo como un sistema dinámico de símbolos y arquetipos que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato.

El esquema, según Durand, hace la unión entre los gestos inconscientes de la sensorimotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones. Al gesto postural corresponderían dos esquemas: el de la verticalización ascendente y el de la división tanto visual como manual; al gesto del tragamiento correspondería, en cambio, el esquema del descenso y del acurrucamiento en la intimidad. Los gestos diferenciados en esquemas van a determinar, en contacto con el entorno natural y social, los grandes arquetipos, más o menos como Jung los ha definido¹⁴. Los arquetipos constituyen el punto de unión entre lo imaginario y los procesos racionales y tienen una gran estabilidad. Así, a los esquemas de la ascensión, p.ej., corresponden inmutablemente los arquetipos de la cima, del jefe, etc. Precisamente lo que diferencia el arquetipo del simple símbolo es su falta de ambivalencia, su universalidad constante y su adecuación al esquema: la rueda, p.ej., es el gran arquetipo del esquema cíclico, porque no se ve qué otra significación podría dársele, mientras que la serpiente no es más que el símbolo del ciclo, símbolo muy polivalente como veremos.¹⁵

"Parece que haya que recuperar el sentido polimorfo del mito: - nos dice Durand - en el estadio semiológico y sintáctico, tal como pretende Lévi-Strauss, se podrá obtener el "sentido" diacrónico del relato en la vía del Logos moralizador de la fábula o explicativo de la leyenda; el sincronismo nos dará ya una indicación sobre la orientación de los "enjambres" de imágenes; por último, como pretenden Soustelle o Piganiol, las consideraciones geográficas o

¹⁴ Ver Jung, C.G., *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1970, y Jacobi, J., *The Psychology of C.G. Jung*, London, Kegan Paul, 1946, pág. 40 y ss.: "Themes of a mythological nature, whose symbolism illustrates universal human history, and reactions of a particularly intensive kind, allow one to surmise the involvement of the deepest layers. These motives and symbols Jung names Archetypes. They are representations of instinctive- i.e., psychologically necessary- responses to certain situations, which, circumventing consciousness, lead by virtue of their innate potentialities to behaviour corresponding to the psychological necessity, even it may not always appear appropriate when rationally viewed from without."

históricas dilucidarán los puntos de inflexión del mito y las aberraciones por relación a la polarización arquetípica."¹⁶

Así pues, en esta investigación trataremos de establecer el diacronismo de estas narraciones como una transgresión de los límites de la naturaleza humana a través de la búsqueda de conocimiento o de juventud/belleza/eternidad y la consecución de un desenlace habitualmente desgraciado. Sincrónicamente, analizaremos los textos a partir del tema del transgresor, con una serie de imágenes antitéticas como las del cielo y el infierno, Dios y el diablo, la luz y las tinieblas, etc., que se articulan en torno al esquema de la caída. Y, por último, señalaremos las variantes históricas que han desarrollado el mito, manteniendo una tensión energética entre la afirmación de su contenido y la modificación de sus características fundamentales.

Sin embargo, el estudio de las divergencias que se producen en cada época no debe hacernos caer en el error de que los mitos pueden tener una explicación evolucionista o histórica, según el autor francés, muy al contrario, pues la historia pertenece ella misma al dominio de lo imaginario, y, "en cada fase histórica, la imaginación se encuentra presente por entero, en una motivación doble y antagonica: la pedagogía de la imitación, del imperialismo de las imágenes y de los arquetipos tolerados por el ambiente social, y también las fantasías adversas de la revolución debidas al rechazo de tal o cual régimen de la imagen por el medio y el momento histórico".¹⁷

Esta peculiaridad del mito, que hace que no pueda explicarse históricamente, justifica plenamente el estudio de obras aparentemente tan dispares como las elegidas para esta investigación. Sus convergencias se dan en el plano de la imaginación, que sí puede considerarse universal, manifestándose una y otra vez en distintos períodos sin que un análisis puramente histórico pueda dar cuenta de su pleno significado.

No queremos con esto, sin embargo, caer en un estructuralismo ahistórico que ignore el hecho de que las obras literarias como todo producto

¹⁵ Durand, G., *Op. cit.*, págs. 53-6.

¹⁶ Durand, G., *Op. cit.*, pág. 356.

¹⁷ Durand, G., *Op. cit.*, págs. 370-3.

humano son fruto indudable de la época en que fueron creadas. Evidentemente, señalaremos en todo momento en nuestro trabajo las variantes que se manifiestan claramente en cada una de las obras elegidas para nuestro estudio, variantes que responden en gran medida al ambiente literario y cultural al que pertenecen.

Lo que sí nos parece importante, en cambio, es no olvidar tampoco que, si bien los textos literarios no pueden entenderse fuera de su contexto histórico, no son tampoco explicables enteramente a partir de éste, pues tal como afirma Mircea Éliade, los símbolos, los mitos y los ritos revelan siempre una situación límite del hombre y no solamente una situación histórica; situación límite, que quiere decir, aquella que el hombre descubre al hacerse consciente de su lugar en el universo. En la medida en que el hombre sobrepasa su momento histórico y da rienda suelta a su deseo de revivir los arquetipos, se realiza como un ser integral y universal.¹⁸

El esquema de la caída en que se insertan los mitos de Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray, y que se manifiesta en todos ellos a pesar de pertenecer a épocas diferentes, no es otra cosa, por tanto, que la expresión del rechazo que al ser humano le produce su propia limitación esencial, su deseo insatisfecho de ser como Dios. En el fondo, es sólo el relato de un intento fallido de victoria sobre la muerte y el destino: “Lucha contra la podredumbre, exorcismo de la muerte y la descomposición temporal: eso nos parece en su conjunto la función eufémica de la imaginación.”¹⁹

Durand analiza además algunos de los numerosos mitos y leyendas que hacen hincapié en el aspecto catastrófico de la caída, del vértigo, de la gravedad o del aplastamiento: Ícaro, Tántalo, Faetón, Ixión, Adán, Lucifer... El tema de la caída aparece como el signo del castigo, viéndose multiplicado de modo incesante en una misma cultura, como se puede observar en el caso griego o en la tradición judía. Las imágenes de la caída representan la angustia

¹⁸ Éliade, M., *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980, págs. 43-4.

¹⁹ Durand, G., *Op. cit.*, pág. 387. Sobre la actualidad del tema del rechazo humano a la muerte, cabe recordar el reciente libro de José Saramago, *Las intermitencias de la muerte*, Madrid, Alfaguara, 2005, en el que se juega con la idea de que los hombres sean inmortales, pero sigan envejeciendo, y las consecuencias que esto conlleva.

humana ante la temporalidad y aparecen incluso como la quintaesencia vivida de toda la dinámica de las tinieblas.²⁰

En este sentido, nos parece posible afirmar que los relatos que analizamos aquí pertenecen al *imaginario antropológico*,²¹ pues se refieren a problemas humanos como la muerte y el tiempo, y también al *imaginario cultural*, ya que *Fausto* se alimenta de la imaginación poética cristalizada en el texto de Génesis, al igual que *El retrato de Dorian Gray* se alimenta de éste y de la propia leyenda fáustica.

Así encontramos tal vez aquí el doble origen imaginario y el trasfondo psicológico real de los mitos que se estudiarán en este trabajo. El hombre manifiesta, a través del intento de ruptura de los límites preestablecidos, su deseo profundo de luchar contra el mayor y más temido de los enemigos de su “perfección”, su deseo de luchar contra la muerte. Pero su intento simbólico de ascensión conlleva necesariamente una caída en picado hacia el exilio lejos del paraíso, hacia las profundidades del abismo y, sin remedio, en fin, hacia la propia muerte.

En las páginas siguientes, por tanto, intentaremos demostrar la existencia de una estructura mítica de transgresión común a las tres obras elegidas para el estudio y trataremos de explicar e interpretar su sentido a la luz del análisis del diacronismo y el sincronismo de los relatos, así como de los aspectos histórico-culturales que determinan parcialmente las diferencias entre unos y otros.

De esta forma, comenzaremos con el capítulo “2.1. La transgresión”, en el que señalaremos el deseo insatisfecho y la temporalidad como los problemas humanos que se encuentran en la base de estos textos literarios, donde mencionaremos posteriormente la búsqueda de conocimiento y de juventud/eternidad como causas de la transgresión, para acabar aludiendo al anhelo frustrado de infinitud del hombre como la razón que le induce a “pecar” en estas historias.

²⁰ Durand, G., *Op. cit.*, págs. 104 y ss.

El estudio sincrónico de las imágenes antitéticas que articulan estas tres obras lo desarrollaremos, en cambio, en el capítulo “2.2. “El Bien contra el Mal”” a partir del análisis de los personajes corruptores y los personajes que representan el bien, atendiendo en último lugar al papel que juegan la mujer y lo femenino como elementos negativos en el caso de los mitos pertenecientes al régimen diurno, y como redención salvadora en la transformación simbólica que realiza Goethe en su *Fausto*.

Dedicaremos también un capítulo al desenlace de los relatos, pues supone un elemento básico para el entendimiento y la interpretación de la estructura cuya existencia pretendemos demostrar, y, a continuación, podremos comprobar cómo cada una de las obras posee una serie de características particulares que sólo pueden ser comprendidas como fruto del contexto histórico, cultural y literario de su época.

Por último, el tercer capítulo estará dedicado a resumir las conclusiones a las que se ha llegado a través de todo el trabajo y a poner de relieve las aportaciones más relevantes que creemos haber hecho en esta investigación.

²¹ Sobre estos conceptos ver García Berrio, A., *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, págs.472-3.

CAPÍTULO 2. ADÁN Y EVA, FAUSTO Y DORIAN GRAY COMO MITOS DE TRANSGRESIÓN

2.1. La transgresión:

2.1.1. La libertad, el anhelo y la temporalidad

En las siguientes páginas, analizaremos brevemente tres aspectos fundamentales de los mitos estudiados en este trabajo. Por un lado, señalaremos la libertad como una cualidad indispensable para poder hablar de transgresión, una cualidad que eleva al hombre, pero que también lo carga de una gran responsabilidad ética. Por otro lado, el deseo se presenta como el motivo que explica el “pecado”, deseo de conocimiento, de juventud, pero, sobre todo, deseo de ser como Dios. Este deseo, por último, surge en el hombre a causa de la conciencia de la temporalidad, de la conciencia de la muerte y de la finitud esencial del ser humano.

La libertad del hombre es evidentemente la cualidad que le permite la transgresión de las leyes o preceptos que se le imponen y es la que justifica también su responsabilidad en las acciones que lleva a cabo. La libertad, sin embargo, también tiene un precio y ese precio es el mal, la elección premeditada y consciente del camino incorrecto que conduce al fracaso de una vida no lograda.

En el relato del paraíso, nos dice Rüdiger Safranski²², hay un árbol de la vida, así como un árbol de la ciencia del “bien y del mal”. Sabemos que se prohibió al hombre comer de él y que el hombre desoyó la prohibición.

Ahora bien, el hombre sabe, al menos, que es malo comer del árbol del conocimiento. Por tanto, ya antes de comer de él, ha sido conducido por la prohibición a la distinción entre el bien y el mal. Cuando Dios dejó a la libre

²² Safranski, R., *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets, 2002, págs. 21-6.

disposición del hombre la aceptación o la conculcación del mandato, le otorgó el don de la libertad.

Cuando la conciencia de la libertad entra en juego, continúa Safranski, la inocencia paradisiaca queda atrás. Desde ese momento, existe el dolor originario de la conciencia, que, al poseer ahora un horizonte sumamente seductor de posibilidades, se convierte en deseo.

Este deseo, en nuestra opinión, se manifiesta aquí, al igual que en *Fausto* y en *El retrato de Dorian Gray* en un esquema triangular como el que describe René Girard,²³ aunque cada obra tenga sus peculiaridades. En el caso de Génesis, podríamos encontrar dos triángulos con dos mediadores distintos (la serpiente y Yahvé). Por una parte, la serpiente es una mediadora entre el sujeto que desea (Adán y Eva) y el objeto deseado (el árbol del conocimiento), puesto que dicho anhelo no existía en las mentes de los personajes hasta ser sugerido por ella. Por otro lado, el propio Yahvé también es un mediador del deseo, ya que es por intentar imitarlo, por intentar ser como Él, que los primeros hombres deciden transgredir la prohibición. En realidad, no es el objeto en sí lo que codician (el fruto del árbol, el conocimiento), sino lo que su obtención implica: el ser como Dios mismo. La serpiente le ofrece a Eva la promesa falsa de una autonomía metafísica que alimenta su orgullo y lleva a los protagonistas a desobedecer al Señor. Nada parece separarlos de la divinidad más que el mediador al que pretenden imitar, Yahvé, quien les sirve de obstáculo al propio deseo, primero prohibiéndoles comer del árbol, y, luego, expulsándolos del Edén y alejándolos de la posibilidad de llegar a ser inmortales.

En el caso de Fausto y de Dorian Gray, el triángulo estaría formado por “Fausto - Dios - el conocimiento” y por “Dorian - (Dios) - la eterna juventud” respectivamente. Aunque en la obra de Wilde no aparezca Dios como personaje, nos parece que, Dorian, al igual que Fausto, manifiesta con su anhelo de juventud y belleza, con su búsqueda de experiencias nuevas y su falta de respeto por la moral, un deseo más profundo de poder alcanzar la divinidad, de ser como el Creador. En todos los casos, el objeto de la ambición

²³ Girard, R., *Mensonge romantique et Verité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

es totalmente secundario, lo que importa es que se trata de atributos tradicionalmente divinos, como la omnisciencia o la inmortalidad, atributos que ocultan el verdadero deseo de imitar a Dios.

Sin embargo, este deseo que surge en el hombre, que surge en Adán y Eva por primera vez, se basa, como decíamos, en la conciencia de la libertad que Yahvé les había otorgado. El problema está en que dicha conciencia puede ser seducida también por lo que no le corresponde porque el conocimiento aún no se halla a la altura de la libertad.

Veamos ahora, entonces, el análisis que hace Safranski a este respecto del contenido de Génesis 2-3, de las teorías de San Agustín y del *Libro de Job*. Al concederle la capacidad de elegir, nos dice, Dios había elevado inmensamente al hombre.²⁴ No se había limitado a programar al hombre, sino que había añadido una apertura a su ser, lo había ampliado y enriquecido con la dimensión del deber. De golpe la realidad se ha hecho más amplia, aunque también más peligrosa. En el paraíso comienza la carrera de la conciencia y con ello a la vez la aventura de la libertad. Se producen así ganancias, pero se pierde también la unidad incuestionable consigo mismo y con todos los seres vivos.

Cuando el hombre recibió la libertad de elección, tuvo que perder la inocencia. Nadie, ni siquiera Dios, podía desgravarle del peso de la recta elección. Dios tenía que confiarle esto al hombre, pues respetaba su libertad. Sin embargo, esta libertad no podía ser perfecta, pues la perfección se da solamente en Dios.

Y la libertad perfecta no es otra cosa que la libertad que alcanza la vida lograda. El problema con el hombre es que la libertad es en él una oportunidad, no una garantía de éxito. El precio de la libertad humana es precisamente esta posibilidad de fracaso.

Con la primera prohibición divina, como agasajo a la libertad humana, entra algo nuevo en el mundo: el hombre también puede decir “no” a la

²⁴ Safranski, R., *Ídem*.

prohibición, lo que tendrá como consecuencia que también pueda decirse “no” a sí mismo.

El conocimiento del bien y del mal no constituye en sí mismo algo malo, sino que es malo lo que Adán y Eva se prometen de tal conocimiento, a saber, la aspiración a ser como Dios, es decir, a ser omnipotente (a poder transgredir un mandato divino sin consecuencias negativas) y a ser omnisciente (se conoce el bien y el mal en el sentido de que se sabe todo lo que hay entre el cielo y la tierra). La prohibición le señala al hombre sus límites. Ni puede hacerlo todo ni puede saberlo todo. ¿No es lícito o no puede? No puede porque no logra alcanzarlo y no le es lícito porque con ello se daña a sí mismo.

¿Qué significa entonces para el hombre el hecho de que sea libre? ¿Cuál es pues su destino? Rüdiger Safranski nos recuerda que todo lo que es sigue su teleología interna excepto el hombre, ya que en él se rompe esta tendencia a través del conocimiento y de la voluntad libre. Por eso, se le ha impuesto la tarea de encontrar su esencia y su destino. Ha salido de las manos del creador de forma inacabada y ha de intervenir en sí mismo.²⁵

Según San Agustín, el hombre debe buscar la voluntad de Dios para vivir en la verdad²⁶ y sólo Él es lo bastante vivo como para saciar la aspiración sin límites. Quien se ha sumergido “en Dios”, quien ha “gustado” la plenitud del ser, ahora no puede menos de experimentar su estado habitual como un defecto infinito del ser. Como en el relato del paraíso, vemos en las palabras del autor cristiano cómo la conciencia se convierte en deseo, en anhelo, y en su caso en particular, anhelo ilimitado que sólo puede satisfacerse en dirección vertical, hacia lo alto, porque el mundo, en su imperfección, no es suficiente para colmar su espíritu.

El hombre que no está abierto a Dios, dice Agustín, menoscaba dramáticamente su propio poder ser. Comete un acto de traición a la trascendencia, algo que le pertenece porque es un ser que apunta y va más allá

²⁵ Esta idea de que el hombre ha de intervenir en sí mismo para autocrearse está claramente relacionada con las teorías de Jung, que veremos también más adelante, según las cuales el ser humano debe trabajar en el proceso de individuación que le lleve a ser él, a alcanzar la compleción. Ver Jacobi, J., *The Psychology of C.G. Jung*, London, Kegan Paul, 1946, pág. 100 y ss.

²⁶ Safranski, R., *Op.cit.*, pág. 31-2.

de sí mismo. La caída de Dios es “pecado”. Pero el pecado no consiste en cada prevaricación moral en particular, sino en la descomposición de la naturaleza humana como consecuencia del alejamiento de Dios. Es un defecto de ser por causa de un voluntario cerrarse a sí mismo frente a Dios.

El pecado en su núcleo fundamental es pecado contra el Espíritu Santo. Él mismo es el castigo, consistente en un empobrecimiento dramático de la esencia humana.²⁷

Pero, ¿por qué el hombre no encuentra bien supremo con el que pueda conformarse? ¿Por qué este anhelo constante? Hobbes nos dirá que el hombre es un ser que no sólo vive en el presente, sino que ve ante sí un futuro incierto y que arrastra consigo su pasado. Con el conocimiento, el hombre se precipitó en la conciencia del tiempo y con ello perdió el paraíso, en el que solamente había un ahora absoluto, sin pasado ni futuro.²⁸

En la búsqueda del origen del mal, las antiguas historias narran en primer lugar el nacimiento de la libertad, el despertar de la conciencia y con ello la experiencia del tiempo, por lo cual el mundo se convierte en un objeto del cuidado. Narran, en segundo lugar, los embrollos dramáticos que surgen por el hecho de haber diferencias entre los hombres, por el hecho de que éstos se hagan conscientes de ellas, de que en adelante quieran diferenciarse y las diferencias se difundan activa y agresivamente.

La esperanza y la añoranza de una unidad restablecida acompaña a la lucha, en ocasiones asesina, por la diferencia. Esta esperanza y añoranza se une con la imagen de un Dios cuyo trono está situado por encima de todas las diferencias y oposiciones, y con la imagen de una humanidad que todavía no conoce ninguna diferencia o que ya no necesita hacer ninguna. Tenemos así dos ideas de universalidad que se hallan en tensión desgarradora con la realidad de los hombres.

En el relato de la torre de Babel, la Biblia narra cómo los hombres querían realizar su unidad. Dios ve ahí una repetición de la antigua petulancia

²⁷ Safranski, R., *Op.cit.*, págs. 43-54.

²⁸ Safranski, R., *Op.cit.*, pág.103

de querer ser como él. Primero hicieron el intento con el conocimiento y la libertad, ahora lo intentan con la voluntad de unidad, pero Dios lo impide.²⁹

En nuestra opinión, probablemente sea éste el gran anhelo del hombre, la unidad primigenia perdida en el paraíso, la añoranza de lo indiferenciado. Por eso se produce esa eterna búsqueda del Ser, de la trascendencia que supla su propia deficiencia esencial. El único camino que le queda al hombre en un mundo incomprensible es la fidelidad a su afán de trascender.

La historia de Job, nos dice Safranski,³⁰ narra cómo éste, en medio del infierno de los males y desgracias, evita lo peor, a saber, el alejamiento de Dios (al menos, añadimos nosotros, en la narración marco en prosa).³¹ Eso es lo que, como decíamos antes, se llama pecado contra el Espíritu Santo en el Nuevo Testamento.

Pero este mal, que para Job consiste en el alejamiento de Dios, ¿cómo puede entenderse en un lenguaje no religioso? Lo único que podemos decir, afirma este autor, es que Job se aferra a Dios porque no quiere renunciar a sí mismo, a su pasión por Dios. La imagen de un mundo justo ya está destruida. Pero si Job se apartara de Dios, también se destruiría a sí mismo. Destruiría aquel "sí mismo" en el que va implicado el no pertenecerse a sí mismo. Se trata de un sí mismo que puede trascender y sólo así encontrar su riqueza, lo posible para el hombre. Job se niega a cometer una traición a la trascendencia. Con ello se mantiene firme en la dignidad del hombre. En este sentido, el abandono de Dios sería una traición a sí mismo. La devoción de Job triunfa sobre el ateísmo que se esconde en la religión misma. El Dios de Job es su pregunta como figura. Es tan desconocido como desconocido es el hombre para sí mismo y Job no llega a penetrar en su fundamento.

²⁹ Safranski, R., *Op.cit.*, pág.109.

³⁰ Safranski, R., *Op.cit.*, pág.266.

³¹ Sobre el *Libro de Job* ver Schmidt, W.H., *Introducción al Antiguo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1990, págs. 409-417, y Alter, R. y Kermode, F., *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1990, págs. 283-304.

En el caso de Fausto, continúa más adelante Safranski,³² ha de someterse a prueba si éste seguirá siendo un animal metafísico aunque se le ofrezcan placeres fuertes. Por el contrario, el Mefistófeles de Goethe encarna el principio de la confianza en el mundo. Mefisto quiere seducir para el mundo, poniendo fin así al tormento que resulta de la singular posición del hombre entre el cielo y la tierra. Piensa que el hombre es un ser excéntrico, tiene demasiado cielo en sí para poder hacerse enteramente mundano y demasiado mundo para hacerse celeste. Su vinculación al mundo es problemática y no hay lugar donde se encuentre verdaderamente en casa. Mefisto promete una acomodación completa al mundo, sin restos perturbadores de tipo metafísico. Promete una vida que, a pesar de todas las adversidades, puede esperar algo del mundo.

Al final de la segunda parte de la tragedia, cuando la presencia de Filemón y Baucis se ha convertido en cenizas, Fausto escapa de los nexos de la culpa adormeciéndose una segunda vez, lo cual implica el arrobamiento en regiones superiores. Fausto queda justificado por su aspiración activa, pues sigue siendo válida la frase de que “el hombre se equivoca mientras aspira”. La confianza en el mundo a la que incita Mefistófeles tiene su precio, pero son siempre los otros los que lo pagan. Así, se ha hecho lo necesario para renovar las dudas en torno al orden justo del mundo. A través de una misma acción, la confianza en el mundo se gana aquí y se pierde allí. Las medidas de los grandes proyectos civilizadores encaminados a crear confianza exigen sus sacrificios, así lo ha dispuesto Mefisto. Los medios ensucian la pureza de los fines.

El protagonista conjura el sentido originario de la cultura, continúa Safranski, el cultivo de la naturaleza y del hombre, la represión y el ennoblecimiento. Con ello, el hombre supera el mal. El enseñoramiento del mundo desde un espíritu activo y creador produce confianza en el mundo. Para los activos en este sentido, el mal no es otra cosa que la inercia a la parálisis de la naturaleza creadora del hombre. Pero ¿existen además los poderes destructores en la naturaleza? Es posible resistir a estas amenazas. La

³² Safranski, R., *Op.cit.*, págs.268-71.

naturaleza, la propia y la exterior, se traga solamente al que está tumbado “en el sofá”.

Fausto se convierte en la propiedad de Mefisto sólo si éste deja de esforzarse, de tener aspiraciones. Su salvación última, sostiene Jane K. Brown,³³ no tiene nada que ver con lo que hace durante su vida siempre que haga algo.

La esencia de esta apuesta no es la salvación, sino el tiempo. Claramente el tiempo no es concebido como una preparación para la eternidad. La temporalidad significa para Fausto la suerte cambiante de la vida humana, el destino del hombre. También es importante recordar, continúa Brown, que la naturaleza ha aparecido constantemente en la obra en términos de movimiento, en el giro cósmico de las esferas, la salida y la puesta del sol... La naturaleza y la temporalidad son inseparables.

Aunque pueda parecer obvio que vivir en el mundo y vivir en el tiempo es algo idéntico, no era algo tan obvio para Fausto en “Noche” cuando, como ser humano sujeto al tiempo, buscaba trascender el mundo.

Nada en la tierra puede proporcionar satisfacción, pero Fausto entra en el flujo temporal, abraza lo que le hace desesperar. Su solución para trascender el tiempo es justamente caer en él, es la acción, oponiéndose claramente a Rousseau, de quien Goethe tomó el gesto de desear que el tiempo se parara, y quien defendía la pasividad y el abandono del esfuerzo como medio para dominar el flujo temporal.

A pesar de su aparente inmoralidad en términos cristianos tradicionales, la apuesta de Fausto expresa un compromiso ético de especial significación para el movimiento romántico, un compromiso de controlar la imaginación. Esto no debe confundirse con un rechazo absoluto de la imaginación. La posición de Goethe en el problema central romántico de la conciencia es que el acceso a lo ideal (el Absoluto) debe hacerse a través de lo real, el mundo temporal, y el mundo temporal sólo es accesible a la conciencia disciplinada.

³³ Brown, J.K., *Goethe's Faust. The German Tragedy*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986, págs.80-4.

Al igual que a J.K. Brown, a nosotros también nos parece sumamente importante el elemento temporal en la obra de Goethe. Fausto es consciente de su limitación como ser humano, una limitación que se manifiesta en su forma más dolorosa en la finitud de la vida y, convencido de que no puede encontrar satisfacción en nada mundano, se entrega sin embargo a la temporalidad de la mano de Mefisto, empapándose de la inmanencia del existir. Aquí encontramos pues, los resultados de lo que veíamos en el relato del paraíso, cómo el abanico de posibilidades del hombre se abre ante él como fruto de la conciencia de su libertad y cómo su esclavitud al tiempo lo condiciona y obsesiona impidiéndole vivir el presente y creándole un anhelo de plenitud que no logra saciar por sus propios medios. Es entonces este deseo siempre insatisfecho de Fausto el que lo conduce hacia la transgresión, porque ésta no es más para él que la búsqueda desesperada de sublimidad en la entrega incrédula a la acción mundana sin rumbo y sin preocupaciones metafísicas.

En el caso de *El retrato de Dorian Gray*, encontramos también la preocupación por la temporalidad y la destrucción que ella conlleva en el hombre. El anhelo se manifiesta aquí, sin embargo, como un deseo voraz de preservar la juventud y la belleza a cualquier precio:

“How sad it is!- murmured Dorian Gray, with his eyes still fixed upon his own portrait.- How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that- for that- I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!”³⁴

En la obra de Oscar Wilde, juega sin duda alguna la estética un papel fundamental, tanto en su faceta “natural”, es decir, la belleza unida a la juventud, a los momentos de plenitud de la vida, como la estética “artificial”, a

³⁴ Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, pág.49

saber, el arte. Es interesante señalar aquí lo que dice Rüdiger Safranski al hablar de la evolución del concepto de arte desde la visión clásica hasta la modernidad.³⁵ El arte, que se experimenta como un poder creador autónomo y presume conscientemente de este poder, nos dice, se considera como el “mal” (el artista como creador en la época moderna supone un acto de *hybris* porque intenta imitar a Dios). Pero esta apreciación no es tan sólo externa, sino que también el arte descubre en sí mismo una negatividad peculiar, que va implicada en su libertad creadora. Pues la creación a partir de la nada puede significar en primer lugar que un ser es sacado, producido de la nada, y ésta es la versión triunfal de la acción creadora, la conciencia de la creación. Pero se da además el “de la nada”, con lo cual a la vez se indica en cada acto de creación también la experiencia de la nada y de lo aniquilante.

Con el Romanticismo, continúa Safranski, el acceso a lo inefable, a la riqueza interior, lo abre en primera línea el arte y, lo mismo que antes, la religión. Pero es una religión tan parecida al arte, que se confunde con él, pues ambos son productos de la imaginación y ésta se tiene por divina.

Por tanto, encontramos aquí que el arte, al igual que la religión, nos sumerge en una doble realidad, divina y demoníaca, misteriosa, incognoscible, atrayente y repulsiva. A través del arte, a través de un cuadro, realizará Dorian Gray su “pacto”, entrará en contacto con las fuerzas del mal, con el lado oscuro de la trascendencia. Tomará la decisión de luchar contra la temporalidad de la vida humana a cambio de una podredumbre moral que lo acabará conduciendo hasta la propia autodestrucción. A través del cuadro, puede el autor intentar que la belleza dure al menos algo más que la vida humana, puede conseguirle al hombre una cierta ilusión de eternidad a través de la creación artística. Pero para Dorian eso no es suficiente. Él desea que su juventud perdure en él, pero el tiempo no deja de perseguirle, de estar a su acecho, y, cuando intenta vencerlo, cuando intenta destruir su pasado y quedar libre (“As it (the knife) had killed the painter, so it would kill the painter’s work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he would be free. It would kill this

³⁵ Safranski, R., *Op.cit.*, págs.194-8.

monstrous soul-life, and, without its hideous warnings, he would be at peace.”³⁶), lo único que consigue es su propia muerte.

Revisemos, por tanto, lo que hemos visto en este capítulo. Adán y Eva reciben de Dios el don de la libertad, pero se trata de un don “peligroso”, lleno de responsabilidad y preñado de deseo. El hombre ha sido, pues, elevado espiritualmente, pero no puede evitar que este nuevo regalo le cause inquietud y anhelo, un anhelo que le acompañará durante toda su vida, durante toda la historia de la especie. Con la libertad, se despierta en el hombre también la conciencia del tiempo, el conocimiento de su existencia limitada, le persigue su pasado, le obsesiona su futuro y le atemoriza la muerte. La unidad consigo mismo y con lo que le rodea ha desaparecido, y ya no es capaz de vivir exclusivamente en el presente. Ahora debe construirse a sí mismo, no es un ser acabado, no está completo, y forma parte de su deber el realizarse de forma correcta, aceptando, sin embargo, su limitación, aceptando que no puede llegar a ser como Dios.

Pero, ¿cómo puede el hombre cumplir dignamente su tarea? ¿Cómo encontrará su esencia y su destino? ¿Quién le devuelve su unidad primigenia con el mundo, si es que alguna vez existió? ¿Cómo puede calmar su sed de trascendencia?

Fausto también se hace estas preguntas. Busca, busca una y otra vez las respuestas en el cielo y en la tierra, pero, desesperado, decide volverse hacia Mefisto para experimentarlo todo en la vida, para escapar al pensamiento aterrador del tiempo a través de la acción continua e imparable. La aspiración hacia lo alto es lo que provoca el sufrimiento de Fausto y es por eso por lo que Mefisto le ofrece los placeres del mundo, le ofrece el olvido del anhelo metafísico de unidad y perfección. Sin embargo, el sabio es consciente de que los placeres que le ofrecen no podrán apagar la llama que tiene dentro, no podrán saciar sus deseos de trascendencia y, curiosamente, aquel anhelo que le llevó a la desesperación, será también el que justifique su salvación, puesto

³⁶ Wilde, O., *Op.cit.*, pág.263.

que Mefisto no puede apoderarse de su alma mientras Fausto siga teniendo aspiraciones.

Si Fausto busca en el conocimiento la solución al conflicto de la existencia, en *El retrato de Dorian Gray* observamos también una lucha contra el tiempo, pero, en esta ocasión, a través de la búsqueda de la eterna juventud, de la belleza imperecedera. Dorian intenta robarle a los dioses otra de sus prerrogativas: la inmortalidad. Y, como ya veíamos anteriormente, en el relato de Adán y Eva o en el de la torre de Babel, el resultado es un fracaso rotundo para el hombre que, desde su libertad, decide transgredir los límites de su propia naturaleza y con ello sólo consigue dañarse a sí mismo.

2.1.2. La búsqueda de conocimiento

2.1.2.a) La caída en el Génesis: el árbol del conocimiento del bien y del mal

Los símbolos vegetales representan, sin lugar a duda, un papel importante en la historia de toda religión, así como en la iconografía y el arte populares de todo el mundo. La antigüedad de estos documentos al igual que la cultura de la que proceden son enormemente diversas, y existe también una gran variedad morfológica, encontrándose árboles sagrados, ritos y símbolos vegetales en los contextos más heterogéneos.

En este sentido, Mircea Éliade³⁷ se plantea si existe una afinidad íntima entre los significados aparentemente tan diferentes que toma la vegetación, según si es valorada desde la cosmología, el mito, la teología, el ritual, la iconografía o el folklore. Para poder tratar de entender cuál es la función religiosa del árbol y de la vegetación en general, para entender qué es lo que revelan y lo que significan, Éliade propone una clasificación tentativa y provisional de los “cultos de la vegetación” que sirva para aproximarse a su estudio, distinguiendo los siguientes grupos:

- a) el conjunto piedra-árbol-altar, que constituye un *microcosmos efectivo* en los estratos más antiguos de la vida religiosa;
- b) el árbol-*imagen* del Cosmos;
- c) el árbol-*teofanía* cósmica;
- d) el árbol-*símbolo de la vida*, de la fecundidad inagotable, de la realidad absoluta; en relación con la Gran Diosa o el simbolismo acuático; identificado con la fuente de la inmortalidad, etc.;
- e) el árbol-*centro* del mundo y *soporte* del universo;
- f) *enlaces místicos* entre árboles y hombres;
- g) el árbol símbolo de la resurrección de la vegetación, de la primavera y de la “regeneración” del año.

³⁷ Éliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, págs. 229-80.

El árbol representa entonces, según vemos, el *Cosmos vivo*, que se regenera sin cesar. Siendo la vida inagotable el equivalente de la inmortalidad, el árbol-Cosmos puede convertirse, en otro nivel, en el árbol de la “Vida-sin-muerte”. Al ser la vida inagotable la traducción de la idea de *realidad absoluta* en la ontología arcaica, el árbol se transforma en el símbolo de esta realidad (el centro del mundo).

Es claro que para la experiencia religiosa arcaica el árbol (o, más bien, ciertos árboles) representa una *potencia* (“puissance”). Hay que añadir, además, que esta *potencia* es debida tanto al “árbol” en tanto que tal como a sus implicaciones cosmológicas. Para la mentalidad arcaica, la naturaleza y el símbolo coexisten. Un árbol se impone a la conciencia religiosa por su propia sustancia y por su forma, pero esta sustancia y esta forma deben su valor al hecho de que se han impuesto a la conciencia religiosa, que han sido “elegidas”, es decir, que se han “revelado”. No podemos, por tanto, hablar propiamente de un culto del árbol. Nunca se ha adorado a un árbol nada más que por él mismo, sino siempre por aquellos que, a través de él, se revelaba, por aquello que implicaba y significaba.

Es porque *manifiesta* una realidad no humana –porque se presenta al hombre en una determinada forma, porque da fruto y se regenera periódicamente- por lo que un árbol se convierte en sagrado. Por su simple presencia (la potencia) y por su propia ley de evolución (la regeneración), el árbol repite lo que, para la experiencia arcaica, es el Cosmos entero. El árbol puede, sin duda, convertirse en un *símbolo* del Universo, forma bajo la que lo encontramos en las civilizaciones evolucionadas; pero para una conciencia religiosa arcaica, el árbol es el Universo, y si es el Universo, es que lo repite y lo resume al mismo tiempo que lo simboliza.

Si el *Todo* existe en el interior de cada *fragmento significativo* es porque todo fragmento significativo *repite* el Todo. Un árbol se convierte en sagrado, al mismo tiempo que continúa siendo un árbol, en virtud de la *potencia* que manifiesta; y si se convierte en un *árbol cósmico* es que lo que manifiesta repite

en todo lo que manifiesta el Cosmos. El árbol sagrado no tiene que perder sus atributos formales concretos para volverse simbólico.

La presencia de la diosa al lado de un símbolo vegetal, continúa después Éliade, confirma el sentido que tiene el árbol en la iconografía y la mitología arcaica: el de “fuente inagotable de la fertilidad cósmica”. La asociación Gran Diosa-Árbol de Vida es bien conocida en Egipto (un relieve representa a Hathor situada en un árbol celeste y dándole al alma del muerto bebida y comida) y en Mesopotamia (Gilgamesh encuentra en un jardín un árbol milagroso y, cerca de él, a la divinidad Siduri) y señala que determinado lugar es un “centro del mundo”, que ahí se encuentra la fuente de la vida, de la juventud y la inmortalidad. Los árboles representan el Universo en regeneración incansante, y, en el centro del Universo, encontramos siempre un árbol – el de la vida eterna o el de la ciencia.

En el relato del Génesis, encontramos efectivamente la presencia de estos dos árboles, presencia que, por otra parte, ha provocado diversas discusiones entre los estudiosos, algunos de los cuales consideran que la aparición del árbol de la vida, por una parte, y el del conocimiento, por otra, supone un doblote más de los que aparecen en el texto bíblico.³⁸ La importancia de esta cuestión es evidente para la comprensión del propio mito paradisiaco: ¿hay una relación orgánica y buscada entre el tema del conocimiento y el de la inmortalidad o se trata de dos elementos sin ninguna conexión entre sí?

Según Paul Humbert, el árbol del conocimiento era efectivamente el único que se encontraba en el centro del jardín, pero eso no quiere decir que el árbol de la vida sea una adición posterior al relato de la caída, sino que éste sería el árbol *escondido* por excelencia y no sería identificable ni, por tanto, accesible, hasta el momento en que Adán se hubiera apropiado del conocimiento del bien y del mal, es decir, de la sabiduría.

³⁸ Humbert, P., *Études sur le récit du Paradis et de la chute dans la Genèse*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1940, págs.21-8.

La expresión “conocimiento del bien y del mal” ha provocado también diversas interpretaciones, que podrían clasificarse en tres tipos clásicos³⁹: la explicación moral (Budde), la explicación sexual (Hans Schmidt) y la explicación racional (Lods). Es decir, ¿es al despertar de la conciencia moral, del instinto sexual o de la razón en general a lo que quiere hacer alusión el autor?

Atendiendo al uso de las palabras “bien” y “mal” en distintos pasajes de la Biblia y siguiendo la definición del diccionario, Humbert llega a la conclusión de que estos dos términos no pertenecen tan sólo al vocabulario de la moral, sino que pueden tomarse en sentidos muy diversos: en un sentido sensualista y hedonista, en un sentido utilitario, aplicados a las cualidades físicas, en un sentido de valor, eudemonista, intelectual, jurídico o moral.

La expresión “bien y mal” equivale a “cualquier cosa”, es decir, se trata de una acepción general en la que los términos abarcan todo el campo de la realidad. En palabras modernas, el sentido de “conocer el bien y el mal” sería, por tanto, el de la “omnisciencia”. El “árbol del conocer el bien y el mal” podría traducirse, en resumen, como “el árbol del Saber” (“l’arbre du Savoir”).

Se trata de un conocimiento universal que hace al hombre experimentado, avisado, conocedor de un “saber” que implica al mismo tiempo el conocimiento, el discernimiento y, en particular, el poder.

Humbert realiza un análisis pormenorizado de las tres tesis principales que pretenden explicar el relato que nos ocupa, centrándose principalmente en las dos que se consideran habitualmente en los estudios relativos a Gn 3, es decir, la moral y la racional, y, dentro de éstas, fundamentalmente en la discusión entre Budde y Lods.

Mientras Budde considera que el fruto le confiere la conciencia moral y que, antes de haberlo consumido, el hombre era, por tanto, amoral, Lods, por el contrario, afirma la moralidad del hombre primitivo al que el fruto tan sólo le habría proporcionado el “discernimiento”, la “razón”.

Nuestro autor llega finalmente a la conclusión de que el rigor del castigo infligido por Dios, prescindiendo del hecho de que el ser humano tenga

³⁹ Humbert, P., *Op. cit.*, págs. 82-117.

discernimiento o no, prueba que no es necesario hacer intervenir el factor propiamente moral, ya que éste implicaría en el hombre primitivo un “discernimiento” moral que precisamente el texto le niega.

Esto, sin embargo, habría que matizarlo, desde nuestro punto de vista, pues, como ya comentábamos en el capítulo anterior, el hombre debe tener un conocimiento moral, aunque sea mínimo, pues sabe que no debe comer del árbol prohibido, y, por otro lado, porque sin una cierta conciencia moral previa, el hombre no sería responsable de sus actos. En este sentido, nos parece que la expresión “conocimiento del bien y el mal” debe entenderse, efectivamente, como un concepto general que se refiere a la sabiduría, al discernimiento, la razón, la conciencia de sí mismo, etc., y del que tampoco estaría excluido el conocimiento moral en un grado, en cambio, más profundo que el que Adán y Eva podían tener antes de la caída.

El hombre primitivo, continúa Humbert, es concebido por el yahvista⁴⁰ en analogía con el niño, que, privado aún de un sentido moral, debe obedecer sin discutir y sin considerar otra cosa que la autoridad que se le impone. No se trata de un error moral, sino de una sublevación de la criatura. Es, por tanto, de un crimen de lesa majestad divina de lo que se convierte en culpable el hombre. La transgresión es religiosa y no moral. El hombre primitivo debía obedecer sin discutir y sin comprender otra cosa que no fuera que debía bastarle, en tanto que criatura, que la orden procedía de Dios. Se trata, pues, no de una falta de conciencia, sino de obediencia y de fe, de esa fe que obedece por respeto a la autoridad divina aunque no pueda entender.

La serpiente insinúa que Dios no actúa con absoluta rectitud respecto del hombre y sugiere a éste el deseo de comprender antes de obedecer, la ambición de discernir y de juzgar él mismo el valor de los motivos de la prohibición divina. Así la autonomía impía del hombre le erigiría en juez de la

⁴⁰ Yahvista es el nombre que se le ha puesto a una de las fuentes escritas del Pentateuco. Para más información sobre las teorías clásicas de las fuentes, se puede consultar Schmidt, W.H., *Introducción al Antiguo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1990, aunque hoy en día se tiende a poner en cuestión dichas teorías, y parece que se ha abandonado la hipótesis, por ejemplo, de una fuente elohista.

divinidad y es este atentado irreligioso contra la soberanía de Dios lo que condena el yahvista.

Por tanto, si no se trata de responsabilidad propiamente moral, la desproporción entre lo que sería desde el punto de vista ético un simple pecadillo (comer un fruto), aún más venial porque Adán no poseía todavía la capacidad de discernimiento, y un castigo de la máxima severidad pierde lo que tendría de “moralmente” ilógico y chocante.

Donde se trata de la dependencia de Dios, es únicamente de religión de lo que se está hablando y, cuando el hombre renuncia a esta dependencia de la fe para intentar igualarse a los “Élohim”, es la irreligión misma lo que se manifiesta, la ruptura de la justa y esencial distancia entre Dios y el hombre. Es de este “pecado” fundamental del que nos habla el relato bíblico y, quien habla de “pecado”, no está hablando de moral, sino de religión, y quien dice “fe”, no se refiere a la conciencia moral, sino a la conciencia religiosa.

En resumen, afirma el autor, no hay que preguntarse si el hombre primitivo era responsable moralmente o no, porque, en primer lugar, este tema está absolutamente alejado del problema religioso con el que se enfrenta Gn 3, y, en segundo lugar, porque ni su “conciencia moral” ni su “razón” existían antes de la caída, ya que, solamente el consumo del fruto le concederá ese “conocimiento de cualquier cosa”, ese “saber” en todos los órdenes, tanto moral como intelectual, utilitario e incluso sexual.

No hablemos, pues, de “conciencia moral” ni de falta moral a propósito de la caída de Adán, sino de “pecado” de falta de “fe”, es decir, de irreligión. La serpiente no pretendía hacer de Adán un ser inmoral, sino separarlo de Dios, pretendía inducirlo a prescindir de Él y a abolir la distancia esencial entre el hombre y Dios.

Sin embargo, añadimos nosotros, el hecho de alejarse de Dios, la comisión del mayor de los pecados, no puede entenderse como algo independiente de la moral, sí quizá independiente de una moral social concreta o de unas normas específicas de comportamiento, pero no desligado de la moral en un sentido más general, pues la separación del Creador tiene como

terrible consecuencia el empobrecimiento de la esencia humana. Por otra parte, estamos totalmente de acuerdo con Humbert en el hecho de que el verdadero pecado de Adán y Eva es, efectivamente, la falta de confianza en Dios y la ruptura de la distancia entre Dios y criatura, esa es justamente la clave del relato bíblico, a nuestro entender.

Otro de los temas fundamentales que trata Paul Humbert⁴¹ en su estudio es el de las distintas tesis que sostienen o niegan la mortalidad del hombre antes de la caída. A favor de la mortalidad esencial y original del hombre, nos dice, hay un argumento muy fuerte: el yahvista narra desde el principio que el hombre ha sido creado de arcilla del suelo. Su propio nombre, que no es una etiqueta superflua y que le es dado antes de la caída, expresa bien la esencia de su ser y le caracteriza desde el inicio y para siempre como “polvo”. El yahvista dice después que los animales han sido creados de la misma sustancia que el hombre (2,19) y los animales ciertamente no están dotados de la inmortalidad. Precisa, además, que la muerte es el término natural y necesario de la vida humana y que el castigo del hombre es la pena de los trabajos forzados de por vida, y no la muerte que resulta ya de su propia naturaleza (3,19). Por último, declara que la inmortalidad, privilegio de los “Élohim”, no les debe ser robada por el hombre, quien ya ha adquirido el saber contra la voluntad de éstos (3,22). La consecuencia de estas declaraciones absolutamente explícitas es que, para el yahvista, el hombre había sido creado mortal desde el principio.

La mortalidad, por tanto, no es un castigo, puesto que era, desde la creación del ser humano, la condición natural y virtual de éste. Pero la inmortalidad podría haber sido una “gracia” y es esta gracia, intencionadamente disimulada por la serpiente, la que representa una oportunidad perdida por la desobediencia. La mortalidad efectiva está conforme con la naturaleza y con la condición del hombre, la privación del árbol de la vida debe prevenir una completa similitud entre la criatura y los “Élohim”. La inmortalidad habría sido

⁴¹ Humbert, P., *Op. cit.*, págs. 117-153.

una gracia de Dios concedida a la obediencia infantil del hombre si éste hubiera vivido según la fe y no según el saber.

Por tanto, no hay en este relato clásico, en lo que concierne a la mortalidad, relación directa, jurídica y moral entre la falta y una muerte concebida como castigo. Hay una oposición *religiosa* entre la Naturaleza (mortalidad virtual y después efectiva) y la Gracia (la oportunidad de obtener finalmente *de Dios* la inmortalidad). O, si se prefiere, hay una oposición entre el hombre esencialmente mortal y la divinidad esencialmente inmortal. Esta distinción profundamente *religiosa* es la que el autor quiere mantener a cualquier precio. El hombre no debe convertirse en el igual de Dios: o bien no poseerá el saber divino, y, entonces, quizás habría recibido la gracia de la inmortalidad de Dios en su soberana libertad, o bien, adquirirá el saber, pero entonces la inmortalidad se le escapará para siempre.

Según el yahvista,⁴² este pecado compromete la naturaleza misma del hombre, su esencial y más elemental relación con Dios, y determina y vicia para siempre la naturaleza humana. Se heredará de padres a hijos y se desarrollará de generación en generación. Es el “pecado original”.

Respecto a este punto, el Código Sacerdotal sentirá la necesidad de precisar que el pecado no altera, ni mancha ni abole la *imago Dei* en el hombre: el hombre continuará siendo imagen física de la divinidad y no del animal, pero esta imagen no es más que un “parecido” y ninguna vicisitud modificará esta posición respectiva, esta relación del hombre y de Dios.

Al final del relato, Dios constata que el hombre se ha convertido efectivamente en similar a los “Élohim” en cuanto al saber (3,22). A pesar de la prohibición divina, el hombre ha conseguido una cierta igualdad con Dios: de la “inocencia” ha pasado al conocimiento y al poder, pero ha sido contra la voluntad de Dios. No es el saber en sí lo que desprecia el yahvista (puesto que éste, además, no queda manchado en ningún momento por el pecado, sino que continúa siendo una capacidad divina también después de la caída), es más bien su conquista impía y su empleo por el hombre lleno de soberbia lo que

⁴² Ver las conclusiones del libro Humbert,P., *Op.cit.*, págs. 176-93.

condena el autor. Tan sólo al hombre le han faltado la fe y la obediencia, ha usurpado los derechos de la divinidad al adquirir este poder y ha pagado esta conquista con el precio de su “inocencia”. Estaría, por tanto, conforme a la tendencia de la antropología yahvista el concluir que el hombre debe “poseer” a Dios por la fe infantil y no por el conocimiento.

La historia se puede resumir finalmente en pocas palabras. La vida del hombre era un dilema: obedecer a Dios como el niño, incluso sin comprender, y vivir en la felicidad de la inocencia paradisíaca; o bien, desobedecer a Dios, no confiar sólo en Él, no contentarse con lo que Él da, y sucumbir, entonces, a las miserias de la existencia.

La tragedia y la ironía del pecado humano reside justamente en que es al querer igualarse a Dios que el hombre permanece como tal, porque Dios mantiene la distancia esencial entre la criatura y Él, porque le recuerda que sólo Dios es Dios.

Con su historia de los orígenes, el yahvista quiere enseñar al hombre a no poner la esperanza en sí mismo ni en su saber, para que, al igual que un niño, no confíe más que en Dios, en su voluntad, en su gracia concedida por la fe. A la fe simple y total del niño que se contenta con recibirlo todo de Dios, tan sólo a esta fe le otorga Él la gracia de la vida.

2.1.2.b) La aspiración de Fausto

El hecho de que alguien conocido como Fausto existió es un hecho. La mayor parte de los estudiosos concluyen que un hombre llamado Georg Faust nació efectivamente en torno a 1480, probablemente en Knittlingen; que pudo estudiar al menos durante un tiempo en Heidelberg; que viajó por Alemania como una especie de estafador de ferias, haciendo horóscopos, adivinaciones, realizando prodigios mágicos; que era visto como un charlatán por los humanistas sofisticados; que fue acusado varias veces de sodomía y pederastia huyendo de la ciudad; que su mala reputación le hizo “persona non grata” en

comunidades respetables, y que murió alrededor de 1540 probablemente en Staufen. Las misteriosas circunstancias de su muerte –ruidos de temblores en la casa y un cadáver con la cabeza girada 180 grados hacia atrás- le añaden una nueva dimensión a este personaje: pudieron muy bien deberse a una explosión producida por experimentos de alquimia.⁴³

En el curso de los 50 años posteriores a su muerte, Fausto se había hecho conocido como un ejemplo negativo por su vida de degeneración sexual, charlatanería y brujería. Inevitablemente, empezaron a recopilarse los relatos tan variopintos y populares que había sobre él, pero ninguna de estas recopilaciones fue publicada. No fue hasta 1587 cuando Johann Spies sacó a la luz en Frankfurt am Main la *Historia von D. Johann Fausten*, texto que disfrutó de un éxito inmediato y proporcionó la base para el mito de Fausto que atraería la conciencia occidental durante los siguientes cuatrocientos años.

Bendecido con inteligencia y memoria, Fausto se convierte en esta obra en doctor en teología y, posteriormente, en doctor en medicina. Pero su deseo de conocer le lleva al estudio de la magia para poder conjurar al diablo, quien se manifiesta ante él con el atuendo de un fraile. Sin asustarse, Fausto establece los términos del acuerdo: que el diablo le sirva y responda a todas sus preguntas, que revele todo conocimiento que Fausto le solicite y que responda con veracidad a aquello sobre lo que le interroga.

En este punto, nos damos cuenta de que el carácter y la personalidad del Fausto histórico, conocido simplemente como un embaucador, han sido profundamente alterados. No hay huella de sodomía o magia barata. Este Fausto, como cualquier humanista del Renacimiento, está impulsado inicialmente por el deseo de conocer, aunque se trata en su caso de un conocer pecaminoso que trasciende las tradicionales enseñanzas escolares. Es este nuevo tema el que separa a la *Historia* de los relatos anteriores sobre el personaje histórico.⁴⁴

⁴³ Ziolkowski, T., *The Sin of Knowledge*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000, págs. 43-9.

⁴⁴ *Ídem*, págs. 52-60.

La mayor parte de los Faustos que encontramos en la tradición, nos dice Alfred Hoelzel,⁴⁵ especialmente los del *Volksbuch*, Marlowe, Goethe y Thomas Mann, persiguen objetivos como el conocimiento, el poder, la magia, la fama o el placer, pero el común denominador de su búsqueda siempre es el intelecto. Tanto si especula con los elementos como si investiga lo que en lo más íntimo mantiene unido al mundo o busca obsesivamente un nuevo modo de composición musical, Fausto quiere por encima de todo *saber, descubrir*. Y es este deseo de conocimiento como motivo por el que se produce la transgresión, uno de los paralelismos más evidentes entre el mito fáustico y la historia bíblica de Adán y Eva.

Otro punto importante en común reside en las consecuencias análogas que el conocimiento tiene para los personajes. Dios prohíbe a la primera pareja que coma del árbol del conocimiento advirtiéndoles que les conllevaría la muerte segura. La desobediencia de Adán y Eva, por tanto, sacrifica la inmortalidad para poder obtener el conocimiento. Fausto actúa de modo similar. Para satisfacer su curiosidad intelectual firma un pacto con el diablo por el que sacrifica no solamente su vida terrena tras un determinado período de tiempo, sino también la vida eterna del más allá. Como sus antecesores primigenios, Fausto alcanza el conocimiento utilizando la propia vida como moneda de cambio.

Hemos de decir aquí que Hoelzel pretende defender en su texto una vinculación conceptual entre el Génesis y la leyenda fáustica y, para ello, le basta la explicación más comúnmente aceptada del relato bíblico según se ha transmitido a través de los siglos en el mundo occidental, sin pararse a analizar todos los aspectos problemáticos del texto de Adán y Eva que se plantea un lector especializado. Esta postura nos parece adecuada teniendo en cuenta que se puede mantener que la tradición de Fausto supone en sí misma un determinado tipo de *interpretación* del Génesis, en el que la búsqueda del conocimiento puede llegar a representar un elemento “pecaminoso” o de

⁴⁵ Ver Hoelzel, A., *The Paradoxical Quest. A Study of Faustian Vicissitudes*, New York, Peter Lang, 1988, págs. 1-21.

transgresión religiosa, independientemente de que ésta sea la explicación “correcta” o más actual del relato de los primeros hombres.

La tradición occidental siempre ha visto la transgresión de Adán y Eva como el primer episodio trágico, el pecado original. Pero, en realidad, continúa Hoelzel, este deliberado acto de desafío contiene también un aspecto positivo, algo profundamente humano, algo comparable al robo del fuego de Prometeo. El acto imprudente, pero irrefrenable de Adán y Eva refleja de modo arquetípico una necesidad universal de conocer, un instinto arraigado en el hombre. La humanidad ha percibido desde antiguo el conocimiento como algo no sólo bueno, sino como un “summum bonum”, una virtud altamente estimada que todo ser humano debería intentar adquirir. Irónicamente, esta misma virtud, esta compulsiva necesidad de saber le ha costado un estado permanente de felicidad, ha plantado, de acuerdo con las tradiciones judía y cristiana, la semilla original de todo mal.

Al mismo tiempo que estas tradiciones han enfatizado claramente los aspectos pecaminosos de la caída, también han reconocido, aunque sea de mala gana, el trasfondo persistente de buena fortuna que redundaba de la desobediencia de Adán y Eva.

Sin querer entrar en una discusión gratuita aquí acerca de la visión normativa judía sobre el mal, es, sin embargo, importante señalar, aparte de la ambigüedad que aparece en la historia de la pérdida del paraíso, que existen motivos contradictorios sobre este tema en las fuentes judías clásicas. El texto por excelencia que trata con el problema del mal y el sufrimiento, el *Libro de Job*, se niega a proporcionar otra respuesta definitiva que no sea la de que el mal pertenece a los grandiosos e inefables designios de Dios y que éstos se encuentran más allá de la comprensión humana. El ataque de Satán contra Job ocurre tan sólo con el consentimiento de Dios. Se trata de una noción del mal como aspecto integral del cosmos ordenado por la divinidad, en contraste con las visiones dualistas de otros sistemas como el gnóstico o el maniqueo.

La tradición cristiana, particularmente en su formulación clásica paulina, separa y yuxtapone el bien y el mal de un modo mucho más radical que el

judaísmo. Sin embargo, incluso la tradición cristiana, con su visión claramente menos benigna del mal, reconoce la ambivalencia del relato de la caída al celebrar la “felix culpa”: la paradoja de que el pecado original, con todas sus trágicas implicaciones negativas, no sólo fue “necesaria”, sino “afortunada”.

Milton se apartó de la visión tradicional de Satán como la personificación del mal, describiéndolo en cambio como un estímulo, a su pesar, para la naturaleza caritativa del hombre (esta perspectiva fue aprovechada y desarrollada por Goethe en su propia representación de Mefisto).

Esta ambivalencia del bien y el mal, quizás más que cualquier otra característica, ha inflamado la imaginación de los tres exponentes y transmisores más destacados de la tradición fáustica: Marlowe, Goethe y Thomas Mann. Cada uno de estos escritores, continúa Hoelzel, ha interpretado la coexistencia del bien y del mal a su manera y de acuerdo con su visión particular, pero todos le han dado suficiente significación a esta ambigüedad como para convertirla en el centro de la tradición. La dramatización de Marlowe aún conserva, según la mayor parte de los críticos, gran parte del sentido homilético que prevalece en el original alemán, de forma que los aspectos pecaminosos de la búsqueda de Fausto todavía dominan la escena. Pero Marlowe también percibió claramente los aspectos positivos del personaje y aprovecha y elabora estos aspectos con sublimidad poética, transformando al pecador alemán en un héroe trágico y en una víctima de un profundo dilema existencial.

Goethe, como gran figura de la Ilustración europea, decide crear un Fausto que finalmente alcanza un lugar en el cielo. Pero si en Marlowe los aspectos negativos predominan sobre los virtuosos, aunque hay suficiente evidencia de que la condenación del sabio ofrece dudas, en Goethe, en cambio, las características positivas de Fausto ensombrecen su lado malvado, mientras que existe también una fuerte evidencia que desafía las asunciones de una conclusión triunfante. El común denominador en ambos casos, sin embargo, sigue siendo la ambivalencia y la ambigüedad.

El brillante esfuerzo de Thomas Mann por reformular la leyenda fáustica en una metáfora del carácter nacional alemán también se centra en la ambivalencia: el bien y el mal en la cultura alemana que ha producido, por un lado, grandes obras literarias o musicales, por ejemplo, y, por otro lado, ha dado a la humanidad algunos de sus peores momentos con los crímenes del régimen nazi. Mann, en resumen, traduce la ambivalencia existencial en una realidad concreta e histórica.

Al condenar la búsqueda ilícita de conocimiento de Adán y Eva como una violación del mandato de Dios, nos dice Hoelzel, la historia de la caída expone la vanidad de igualar el conocimiento con la virtud. La leyenda de Fausto, de forma similar, pone de relieve la frustrante disparidad entre el intelecto y la moral al hacer que el pecado máximo del catálogo teológico, es decir, la competencia con Dios, sea el acto de un genio intelectual. En este sentido, nos parece a nosotros, habría que entender la “moral” de la que habla aquí el autor no en el sentido que se le da habitualmente, sino en el de transgresión religiosa, en el de sublevación de la criatura que comentábamos en el apartado anterior de este capítulo y que él explicita aquí como “competencia con Dios”.

Resumiendo, pues, según este autor, la leyenda fáustica evoca la historia del Génesis a través de una serie de características paralelas:

- a. Fausto, como Adán y Eva, quiere competir con Dios;
- b. Su ambición herética le conduce también al diablo;
- c. Su hybris tiene su origen en un insaciable deseo de conocer, de descubrir;
- d. Su pacto con el diablo le convierte en cómplice de éste en el combate contra Dios, tal como la serpiente recluta a Adán y Eva en su causa contra Yahvé;
- e. Viola voluntariamente una restricción religiosa, sabiendo que su desobediencia le costará la vida;
- f. Su temerario desafío termina en un desastre ignominioso y en condenación eterna;

- g. A pesar de su herejía e insensatez, Fausto provoca simpatía y admiración por su curiosidad intelectual, uno de los impulsos más poderosos del hombre;
- h. Su historia plantea cuestiones fundamentales sobre el conocimiento y la moralidad, la auténtica esencia del relato bíblico;
- i. La ambivalencia y la ambigüedad inherente a la leyenda fáustica (como resultado de g y h) es comparable a la paradoja de la historia del Génesis, en la que Adán y Eva cometen un grave pecado, obteniendo, sin embargo, con ello una de las más nobles virtudes humanas.

Tanto la historia del pecado original como el relato de Fausto pretenden demostrar, en opinión de Alfred Hoelzel,⁴⁶ que la tragedia humana procede de la arrogancia, la desobediencia y la conspiración con el mal. Sin embargo, en ambos casos, el ímpetu que les ha conducido a la rebelión surge de un instinto absolutamente loable: la innata e insaciable necesidad humana de saber, de descubrir, de entender. De hecho, esta pasión instintiva, esta *libido sciendi*, arde tan intensamente en los protagonistas que consciente e insolentemente sacrifican la vida eterna y el bienestar por seguir su búsqueda intelectual. Por su desobediencia y por su hybris estos rebeldes comparten un destino doloroso, aunque la descripción de sus humillaciones no puede suprimir totalmente un claro toque de admiración, incluso de simpatía, por sus esencialmente positivas y humanas motivaciones. Su sincero esfuerzo por elevarse ha resultado en una caída. Tanto Adán y Eva como Fausto poseen las características fundamentales del héroe trágico.

Esta dimensión fundamental de ambigüedad, aunque claramente reconocible ya en las páginas del Génesis, adquiere un perfil más evidente en el primer relato formal de la historia de Fausto, tanto en la versión de Spies como en la de Wolfenbüttel. En ellas se explicita desde el principio el objeto de la narración que aparece seguidamente: estas páginas relatarán la carrera de un malvado nigromante que contrató los servicios del diablo durante un período

⁴⁶ *Ídem*, págs. 159-71.

limitado de tiempo y sufrió merecidamente por ello una terrible muerte. Sin embargo, la historia en sí misma no muestra un retrato del personaje tan negativo como se proclamaba al inicio. Es cierto que Fausto se separa de las normas religiosas aceptables, sin embargo, teniendo en cuenta el gran número de posibilidades para el mal que tenía a su disposición, se mantiene bastante alejado del malvado criminal que el autor había descrito. Incluso tiene algunas cualidades muy encomiables, como una casi ilimitada curiosidad intelectual, una inquebrantable lealtad hacia su sirviente, estudiantes y colegas, y una solícita preocupación por su bienestar y una admirable dignidad en el momento de la muerte. Además, también despierta una gran simpatía por aparecer como la presa fácil de un Mefistófeles profundamente superior.

Marlowe, en su obra, transforma la homilía en una tragedia al agudizar los puntos de ambigüedad y ambivalencia en su caracterización de los dos protagonistas principales. Describiendo a su sabio héroe como un estudioso hastiado capturado en la agonía de una crisis existencial, el autor británico enfoca de otro modo las motivaciones de Fausto, pudiendo explicar así su huida hacia la nigromancia. La carrera desastrosa de Fausto comienza con una búsqueda de conocimiento y entendimiento, y no como una ávida campaña para alcanzar la riqueza, el poder y los placeres de la carne. Y si, cuando la obra se desarrolla, Fausto revela una absoluta indiferencia por conceptos cristianos como el infierno y la condenación, parece deberse a un fiero orgullo por su propia independencia humana y una desafiadora celebración de la fortaleza del hombre.

Así, Marlowe ha creado un Fausto que, a pesar de haber hecho un pacto con el diablo, posee toda una serie de espléndidas virtudes: irreprímible curiosidad intelectual, apasionado espíritu independiente y un intenso orgullo por su potencial humano. Marlowe combina esta doble caracterización de Fausto con una igualmente dual de Mefistófeles que, en una disputa con el sabio antes de concluir el contrato, le urge a salvar su alma mientras que éste desprecia su consejo. Este cambio temporal de roles ilustra más gráficamente

que cualquier otra cosa la interpretación de Marlowe del relato fáustico, su visión del bien y del mal como diferentes caras de la misma cosa.

Dos siglos después, Goethe convirtió la cuestión de la justicia y la bondad de Dios, es decir, la teodicea, en la piedra angular de su obra sobre Fausto. Sin embargo, Goethe realiza una revisión de lo que en su época ya se había convertido en una tradición literaria. Mientras que, previamente, el hombre y Dios se habían enfrentado el uno al otro en una especie de relación de adversarios, y Mefistófeles y el hombre, a pesar de su pacto, se enfrentaban también en una relación similar, Goethe conserva tan sólo el último enfrentamiento, ya que su Fausto asume el papel de paladín y representante por excelencia de la divinidad, y afirma a través de su propia búsqueda tanto la teodicea como el valor eterno de la creación. Al contrario que sus predecesores, Goethe premia a su héroe. Aun así, esta recompensa no es necesariamente consecuencia de la búsqueda triunfante de Fausto, sino que aquí el autor alemán recurre también a la ambivalencia y la ambigüedad.

El "Prólogo en el cielo", continúa Hoelzel, con obvias alusiones al *Libro de Job*, no sólo subraya la importancia de la teodicea en esta obra, sino también la misteriosa relación entre el bien y el mal. La tradición fáustica más temprana había marcado las barreras entre los reinos del bien y el mal principalmente siguiendo una línea tradicional. El comportamiento y la caracterización de Fausto podían ser, en ocasiones, ambiguos, y lo que a primera vista parecía malo podía verse, desde otra perspectiva, como bueno. Pero, en cualquier caso, las fuerzas del bien y del mal representaban dos bandos diferenciados y claramente reconocibles que se disputaban el alma de Fausto. Y Mefistófeles, a pesar de sus lapsos de remordimiento y defensa de la supremacía divina, seguía siendo un indiscutible representante del mal. Pero Goethe extiende las ambigüedades de sus predecesores a los mismos conceptos de bien y mal hasta el punto de que pierden su carácter de obvia independencia y establecen una relación simbiótica. Mefisto ya no representa la pura malicia satánica, sino que pertenece a los designios inescrutables de Dios en los que, si bien es cierto que funcionando como principio negativo, estimula

la creatividad y el progreso humanos. De hecho, Mefisto casi inmediatamente demuestra su identidad como una fuerza “die stets das Böse will und stets das Gute schafft” (verso 1337) al convertir la autodestructiva alienación de la vida que invade a Fausto en un nuevo entusiasmo por la experiencia creativa.

Nada ilustra más vivamente tanto la nueva concepción que tiene Goethe de la tradición fáustica como el papel básico que le otorgó al principio de ambigüedad que el proceso de regateo entre Fausto y Mefisto y su resultado. Mientras que en la tradición anterior, Fausto persigue inocentemente a Mefisto hasta que éste le coge, en Goethe es Mefisto quien, como consecuencia de su apuesta con Dios en el prólogo, persigue a Fausto. Mientras en la tradición el regateo entre los dos protagonistas finaliza con un contrato *quid pro quo* que sella el destino de Fausto, el Fausto de Goethe lleva a Mefisto a una posición en la que tiene que renunciar a un contrato que le garantice el alma de Fausto y se conforma, en cambio, con una apuesta, que, por supuesto, puede perder. Más aún – y esto, nos dice Hoelzel, es un toque de la suprema ironía del autor – al requerir de Fausto que evite el caer en una condición de complacencia y reposo, los términos de esta apuesta garantizan prácticamente la vuelta de Fausto a la vida y a todo el esfuerzo creativo que debe reunir para ganar.

Creatividad y afirmación, pero ¿esto significa la victoria última para Fausto? Aunque de hecho consigue entrar en el reino de la bendición eterna, su carrera e incluso su aparentemente grandiosa conclusión suscita preguntas difíciles sobre si Fausto realmente *ganó* la recompensa suprema. Una vez más, y esta vez casi con intención explícita, Goethe ha dejado el asunto envuelto en ambigüedad. El debate entre Dios y Mefisto en el prólogo nos invita a esperar un Fausto cuya carrera progrese en un camino siempre ascendente, pero los hechos desmienten esta expectativa. La primera parte de la obra representa la culpa de Fausto con cuatro muertes. Y, cuando la segunda parte se dirige hacia su fin, justo en el momento en que Fausto debería haber alcanzado el cenit de su evolución, acaba implicado en un crimen espantoso de desposeimiento y asesinato. Como si este acto monstruoso no fuera suficiente para refutar todas las ideas sobre el constante progreso moral de Fausto, Goethe prepara una

devastadora escena irónica sobre los momentos finales de la vida de su héroe. Fausto, cegado, da indicios de haber logrado un último triunfo, pronunciando en los términos más grandilocuentes sus visiones utópicas de la sociedad y su sublime comprensión final de la naturaleza y la condición humana, y, sin embargo, un análisis más pormenorizado, revela que, a pesar de todos sus nobles sentimientos, sus visiones no son en realidad más que pura retórica ilusoria.

Este conjunto de ambigüedades y contradicciones reflejan, según Alfred Hoelzel, la indecisión de Goethe sobre la conclusión apropiada para la carrera de Fausto. Por un lado, como producto de la Ilustración, Goethe no quería ver a Fausto castigado por perseguir su natural y loable curiosidad intelectual. Por otra parte, el Goethe más viejo, poseído de una visión de la vida más profundamente trágica, aunque aún fundamentalmente optimista, rechaza explícitamente la idea de concluir el viaje de Fausto con un simplista “final feliz”. No queriendo y no siendo capaz de reconciliar estos dos deseos contradictorios en una solución definitiva y no ambigua, Goethe concibe una doble conclusión que conserva hasta el final una separación radical entre las percepciones del héroe y de la audiencia. Fausto efectivamente ha conseguido una victoria sobre sí mismo al renunciar a la magia, a su necesidad de conocer las respuestas últimas y al caer en un estado de ilusión feliz. La audiencia (o el lector), sin embargo, ve la dura realidad: la presencia continua de Mefisto y la vacuidad de los sueños de Fausto. Peor aún, la audiencia se da cuenta de que la comprensión sublime de Fausto sólo pone de relieve lo doloroso de la condición humana y que, incluso una búsqueda tan prodigiosa de significado y de *summum bonum* está condenada a la futilidad. Esa es la verdadera tragedia, aunque la parte inmortal de Fausto gane la recompensa eterna.

A principios del siglo XX, la imagen de Fausto se había transformado completamente en la mente popular, pasando de ser un malvado pecador y un

hereje a ser el verdadero parangón del ser humano, la personificación heroica de los ideales y los valores occidentales.⁴⁷

Cuando Hitler y el nacionalsocialismo entraron en escena culminando una serie increíble de crímenes contra la humanidad, volvieron a surgir nuevas dudas sobre la imagen fáustica. En el momento en que Thomas Mann quiso enfrentarse a la era nazi, buscando un vehículo literario que aceptara la historia y la cultura que había producido el mal de Hitler, sólo tuvo que fijarse en la tradición de Fausto. Según indican sus diarios, discursos y ensayos, Mann concebía la época catastrófica de los nazis como un ejemplo histórico concreto de la historia de Fausto, pero, tal como se observa en su novela, esta analogía se relaciona con el *Volksbuch* original y no con Goethe.

Mann, sin embargo, va mucho más allá que el *Volksbuch* y realiza una novela compleja y ambiciosa que resulta ser una metáfora ampliada de un acontecimiento histórico, una reflexión literaria de un desastre nacional, dejando pocas dudas sobre el resultado de la misión fáustica y sus implicaciones. Si Leverkühn ha alcanzado efectivamente un gran avance musical, continúa Hoelzel, puede ser discutible, pero que su carrera finaliza ignominiosamente con dolor, sufrimiento, locura y humillación, eso no presenta ninguna ambigüedad. Como en el *Volksbuch*, las últimas escenas del Fausto de Thomas Mann evocan patetismo y compasión, pero relacionadas, aunque sólo sea indirectamente, al horror y la atrocidad nazis, lo cargan inequívocamente con un peso de culpa que supera con mucho las transgresiones fundamentalmente teológicas del Fausto del *Volksbuch*.

La elaboración de la historia fáustica que realiza Mann evita en gran medida la ambigüedad moral de sus predecesores más significativos y se centra más en otra ambivalencia y en una gran antinomia: en particular, la extrema ambivalencia de la tradición intelectual y cultural alemana, una ambivalencia tan viva y presente que constituye prácticamente una esquizofrenia nacional, el enigma de un pueblo que ha dado tanta belleza al mundo y que, sin embargo, también le ha causado mucho dolor. Al intentar

⁴⁷ Sobre la evolución del mito de Fausto en el siglo XX ver Dabezies, A., *Visages de Faust au XXe Siècle*,

expresar todo esto en términos literarios, Mann establece la dualidad, la dialéctica y la ambivalencia como los principios básicos para la construcción de su novela. De este modo, su Fausto es una combinación de varios gigantes culturales alemanes, principalmente de Nietzsche, Lutero y Beethoven, que, no solamente cambiaron el panorama intelectual y cultural con sus decisivas aportaciones, sino que, además, tuvieron una vida y una obra que dio muestras de un conflicto moral e intelectual.

Thomas Mann transfiere también el empeño de Fausto al área de la música, no sólo porque los alemanes siempre se han distinguido en este campo, sino porque la música, por su propia naturaleza, combina la dualidad y el desarrollo dialéctico. La música requiere, particularmente en sus elementos formales, abstracción y calculada precisión, y, sin embargo, de todas las artes, probablemente es la que evoca las respuestas más emocionales y espontáneas. En resumen, la música es al mismo tiempo racional e irracional.

Curiosamente, nos dice Alfred Hoelzel, la precoz inteligencia musical de Leverkühn le condujo al principio al campo de la teología cristiana, otra disciplina caracterizada históricamente por un proceso dialéctico de desarrollo: entre los modos de pensar estrictamente racionales y los subjetivos, antiformales y liberales. En música, la dialéctica correlativa, que Leverkühn trata de resolver, oscila entre los polos de la objetividad polifónica y la subjetividad harmónica. Sin embargo, para Mann, y esto es lo importante, estos encontronazos dialécticos, ya sea en teología o en música, simbolizan la larga lucha durante siglos que se ha producido en el alma y la sociedad alemana entre una arraigada necesidad de orden y estricta obediencia y una igualmente poderosa tendencia a los vuelos fantásticos de la imaginación (una lucha que, en nuestra opinión, aunque en distinta medida, se puede dar en toda la humanidad, lo que le da a la obra su carácter universal o clásico).

Las dos últimas composiciones de Leverkühn, el *Apocalipsis cum figuris* y especialmente la *Lamentación del Dr. Faustus* llevan su innovador esquema de composición a su punto más alto de desarrollo. Pero mientras estas obras

representan un logro intelectual de primera magnitud integrando armonía y polifonía, su tema comunica claramente un mensaje de absoluta quiebra moral, de fatalidad, de sufrimiento continuo. El “avance” que logra Leverkühn simboliza en esta novela la combinación de libertad brutal y totalitarismo represivo que caracteriza a la era nazi. Este “avance”, nos dice Hoelzel, revoca el mensaje sublime y la música de la Novena Sinfonía de Beethoven, al igual que la era nazi ha revocado el logro progresista de la historia y la cultura modernas alemanas. Y, al mismo tiempo, esta novela fáustica revoca la imagen heroica del Fausto de Goethe, quien había hecho explícito un aspecto ya implícito en la tradición: la noble búsqueda del protagonista. Pero incluso Goethe, que dotó a su Fausto de una grandeza sin precedentes, no pudo abstenerse de cubrir la “victoria” de su héroe con un manto de fracaso. Desafortunadamente, la posteridad, envuelta en ciega arrogancia, concretó la lucha de Fausto en una brutalidad impensable hasta el momento. Frente a la realidad histórica que vivió, Mann se vio forzado a exponer con absoluta franqueza el lado malvado de la misión de Fausto. Si bien Thomas Mann no puede ocultar su profunda compasión por Leverkühn (léase Alemania), tampoco puede ocultar su repulsión por el horror y el sufrimiento que la lucha fáustica había traído.

La tradición literaria de Fausto expresa en forma poética, concluye Alfred Hoelzel, las vicisitudes de la aventura humana: aspiraciones ambiciosas, esfuerzo prodigioso, alternancia de éxito noble y fracaso abyecto, una aventura que ya comenzó en el jardín del Edén. Este mito bíblico, como el prototipo por excelencia de la leyenda de Fausto, revela no sólo la lucha eterna entre las fuerzas del bien y del mal en los avatares humanos, sino, aún más importante, la naturaleza enigmática de una lucha que continuamente asume cambios camaleónicos. Si, en algunas ocasiones, el bien y el mal combaten entre sí como oponentes claramente identificables, más a menudo, sin embargo, es difícil separar sus identidades de forma evidente. Su ambigua interacción se mueve entre la confrontación, la dialéctica, la simbiosis y la ambivalencia.

Esta ambivalencia la encontramos también en la propia visión del conocimiento, que aparece, por un lado, como un elemento positivo y esencialmente humano, digno de admiración, y, por otro lado, como un objeto de deseo peligroso para el hombre que, lleno de orgullo, anhela poseerlo a toda costa adquiriendo de forma ilícita lo que no le corresponde.

Este mismo problema aparece asimismo en otras obras, como el *Frankenstein* de Mary Shelley, novela en la que la autora dio forma ejemplar al sueño romántico de hacer animado lo inanimado, de crear espíritu de la materia inerte.⁴⁸

La fe absoluta en el derecho y en la obligación de la pura investigación, nos dice Theodore Ziolkowski, lo que Erwin Chargaff llamó la doctrina del diablo: “Lo que puede hacerse, debe hacerse”, es una actitud que emergió durante el romanticismo europeo. Hasta el Renacimiento, la ciencia, como las otras disciplinas intelectuales, había estado principalmente para servir a la teología. La historia de la ciencia de los siglos XVI y XVII es, en no poca medida, un relato de la lucha entre la autoridad religiosa y el descubrimiento científico. Al final del siglo XVIII, sin embargo, como Carl Becker y otros estudiantes del período han señalado, una fe ingenua en la autoridad de la naturaleza y la razón prácticamente había sustituido la autoridad de la Iglesia. Fue uno de los principales logros de la Ilustración, y especialmente de las grandes reformas que fundaron las primeras universidades modernas en la Alemania de principios del XIX, el insistir en el derecho de los saberes en general y de la ciencia en particular de realizar sus investigaciones libremente, sin impedimentos procedentes de ninguna autoridad espiritual o secular. El *Frankenstein* de Mary Shelley expresa la preocupación de la sociedad por lo que percibía como la búsqueda ciega de conocimiento sin pensar en sus implicaciones sociales.

⁴⁸ Ziolkowski, T., *Varieties of Literary Thematics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983, págs. 175-197. Es interesante señalar aquí como antecedente de la novela de Mary Shelley la leyenda judía sobre el Golem, que se basa también en la pretensión de dar vida a la materia inanimada (idea que aparece, asimismo, en *Fausto* con la creación del homúnculo). Ver, además, la novela de Gustav Meyrink *El Golem*, Barcelona, Tusquets, 1997.

En esta novela, se afirma que la creación científica es moralmente neutral, con una pronunciada capacidad, incluso una predisposición, para el bien, hasta que es corrompida por la sociedad humana. El descubrimiento científico se convierte en algo malo para Mary Shelley cuando el científico se niega a asumir la responsabilidad por su creación. Si Victor Frankenstein no se hubiera rendido a su repugnancia inicial, si hubiera respondido a su criatura con amor y comprensión, ésta podía haber sido un instrumento del bien y no del mal.

Sería inconsistente con todo lo que sabemos sobre el romanticismo europeo, continúa Ziolkowski, pensar que Mary Shelley realizó su obra como una simple crítica de la búsqueda de conocimiento por sí misma. Se trata más bien, en cambio, de un cuento con moraleja contra una ciencia divorciada de la responsabilidad ética. Mientras que la Ilustración y el romanticismo temprano alemán habían llevado a menudo la obsesión de la ciencia por la ciencia a extremos excesivos, y, mientras las Iglesias, como reacción contra la Ilustración, había revelado en ocasiones su hostilidad contra el descubrimiento científico desde la astronomía a la geología y la biología, el último romanticismo europeo estaba inspirado por una conciencia de la ambivalencia del descubrimiento científico y la búsqueda de la verdad. Victor Frankenstein, motivado al inicio por la búsqueda del puro conocimiento, hace un descubrimiento que entraña un enorme potencial para el bien. Pero, como consecuencia de su renuncia a responsabilizarse de su descubrimiento, éste es subvertido por la sociedad y se convierte en una herramienta del mal. En ese momento, el científico rechaza su actitud de pura investigación y toma la decisión "política" de destruir sus conclusiones y de disuadir a otros de investigaciones parecidas.

La figura de Victor Frankenstein, según aparece en las versiones cinematográficas más populares de la historia, es caracterizada negativamente, y se deja habitualmente en manos de un pueblo enfurecido la tarea de destruir al monstruo. El científico romántico que aparece en la obra de Mary Shelley, en cambio, es mucho más sutil y participa de la ambigüedad relacionada con las

cuestiones de la ética científica despertadas por los acontecimientos que rodearon a la bomba atómica. Pero ¿cómo surgió esta ambivalencia? Theodore Ziolkowski sugiere que emerge de una incómoda síntesis entre dos tradiciones contradictorias sobre la ciencia y el conocimiento.

Una de estas tradiciones está especificada en el subtítulo de la novela: *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Prometeo fue una de las figuras más atractivas para los poetas del preromanticismo europeo. Sin embargo, salvo el título, la historia no contiene una sola referencia al personaje mitológico, sino que se deja al lector la deducción de en qué aspectos puede considerarse a Victor Frankenstein como un moderno Prometeo. Las frecuentes referencias a la electricidad y los relámpagos en la novela nos recuerdan que Prometeo provocó la ira de los dioses al robar el fuego para dárselo a los hombres. Otra analogía puede detectarse en la leyenda según la cual Prometeo creó a la raza humana formando a los hombres con arcilla. Pero sólo hasta aquí puede llevarse la analogía. Por su robo, Prometeo fue castigado a ser encadenado a una montaña en el Cáucaso, donde cada día un águila le comía el hígado, que se renovaba una y otra vez. Al contrario que Frankenstein, en cambio, Prometeo nunca sucumbe a su castigo. Justamente era amado por los románticos por su espíritu titánico de rebelión.

Victor Frankenstein crea también un hombre, pero es un hombre con imperfecciones, y, en vez de servir a la sociedad, Frankenstein se convierte en su castigo, creando un monstruo que amenaza con destruirla. Su propio nombre se ha convertido en la definición por excelencia del científico malvado. La ambigüedad en el moderno Prometeo de Mary Shelley, sugiere Ziolkowski, se produce por su contaminación con una leyenda paralela de una fuente totalmente diversa: el Adán bíblico.

Aquí el texto nos ayuda porque está repleto de imágenes tomadas de los primeros capítulos del Génesis. A menudo es el propio monstruo el que, después de haber leído el *Paraíso perdido* de Milton, se ve a sí mismo como un nuevo Adán, retozando en los campos del paraíso, pero abandonado por su creador. En esta analogía, por supuesto, Frankenstein es equivalente al Dios

creador. Pero, en otros pasajes, Frankenstein usa imaginaria bíblica para caracterizar su situación. En un determinado momento, después de que el monstruo le haya dicho que le buscará en su noche de bodas, el científico piensa en su amada Elizabeth: “[...] some softened feelings stole into my heart and dared to whisper paradisaical dreams of love and joy; but the apple was already eaten, and the angel’s arm bared to drive me from all hope”⁴⁹, una clara alusión al pecado del conocimiento, con el que Frankenstein cargó como consecuencia de su búsqueda del conocimiento prohibido.

Este conjunto de imágenes nos indica otra dimensión de la novela. Adán, como Prometeo, afirma Ziolkowski, es un científico en el sentido de que realiza las funciones típicamente científicas de nombrar y clasificar la naturaleza. Y, como la serpiente le dice a Eva, si ella y Adán comen del fruto del árbol del conocimiento, serán como dioses, conociendo el bien y el mal. Hay una diferencia esencial, sin embargo. Mientras Prometeo era venerado por sus logros científicos, los de Adán se lamentaban. Desde el siglo VI a.C., la búsqueda de conocimiento científico supuso una de las motivaciones más poderosas de la cultura griega. Los hebreos, en cambio, tenían una concepción totalmente diferente (en nuestra opinión, esta diferencia no es tan radical, como explicaremos más adelante): “a más sabiduría más pesadumbre, y aumentando el saber se aumenta el sufrir” (Ecl. 1,18). La ambivalencia respecto a la ciencia que encontramos en *Frankenstein* resulta de una refundición de estas dos visiones opuestas. En ambas culturas, encontramos el paradigma del científico que pretende aumentar su conocimiento investigando secretos prohibidos hasta ese momento; en ambos casos, la humanidad recibe un conocimiento nuevo como resultado del descubrimiento científico; y ambos científicos reciben un castigo por sus transgresiones: Prometeo es encadenado y Adán es enviado al exilio. Pero la diferencia en las reacciones que presentan a su destino produce la ambivalencia respecto de la ciencia en nuestra sociedad moderna, que tiene su origen en las tradiciones duales de las culturas judeocristiana y grecolatina. Adán sale del Edén avergonzado de su conocimiento y deplorado por toda la

⁴⁹ Shelley, M., *Frankenstein or the Modern Prometheus*, London, Oxford University Press, 1969, pág.

posteridad por su caída, dice Ziolkowski, mientras Prometeo permanece desafiador en su actitud, aclamado por la humanidad, hasta que es finalmente liberado por un Zeus tiránico.

La analogía entre los dos mitos ha sido reconocida por teólogos y poetas desde el Renacimiento, especialmente el paralelismo entre la tentadora Eva y Pandora. En el siglo XIX, el interés se centró en la analogía entre Adán y Prometeo, culminando con el análisis de Nietzsche en *El nacimiento de la Tragedia*, que afirma que el mito de Prometeo tiene la misma trascendencia para el hombre ario que el mito de la caída para el hombre semítico. En ambos casos, la humanidad alcanza su meta más elevada, el conocimiento, a través de un acto de sacrilegio. En el mito griego, el sacrilegio es perpetrado conscientemente en interés del éxito y la dignidad humana; en el mito hebreo, por el contrario, es provocado por pura curiosidad y la reacción es de vergüenza.

Podemos, entonces, ver, continúa el autor, que la novela de Mary Shelley representa una refundición sorprendentemente temprana de estos dos mitos. Su incapacidad para reconciliar el conflicto inherente en sus dos fuentes, entre el orgullo y la vergüenza del conocimiento, produjo por vez primera la ambivalencia respecto al conocimiento científico que hemos llegado a considerar como característicamente moderno.

Según Ziolkowski, aunque los elementos constitutivos de los mitos de Adán y Prometeo habían estado presentes desde hacía mucho en sus respectivas culturas, los mitos en sí mismo recibieron su forma autorizada en el Génesis y en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, en ese momento en la historia de sus pueblos en el que el conocimiento se había desarrollado hasta un punto en el que el hombre se había hecho consciente de su naturaleza problemática. Habitualmente, se ha señalado que los mitos de paraíso o de Edad de Oro surgen de una nostalgia urbana por la felicidad perdida de la vida rural, más o menos las condiciones que se dieron en el Jerusalén de Salomón (época después de la que se cree que escribió el yahvista) o la Atenas del siglo

V a.C. En un momento determinado, en cualquier caso, los mitos fueron introducidos retrospectivamente en sistemas mitológicos ya existentes para explicar el origen de la actitud de cada sociedad hacia los avances científicos.

Aquí habría que señalar, sin embargo, que estas diferencias que establece Ziolkowski entre Adán y Prometeo como fuentes de dos concepciones diferentes sobre el conocimiento son, a nuestro juicio, sólo parcialmente acertadas, ya que, en primer lugar, él toma el texto de Esquilo como elemento de comparación y no el de Hesíodo, en el que Prometeo no aparece como un héroe, sino más bien como un embaucador inmoral que es responsable de todo el sufrimiento y la preocupación con que tiene que cargar la humanidad. Aun escribiendo unos dos siglos después que el yahvista, nos dice el propio Ziolkowski en otra de sus obras⁵⁰, Hesíodo comparte una visión de la sociedad y de la historia humana que es muy parecida a la del relato de la caída en el Génesis. En ambos casos, el hombre vivía originalmente en un paraíso o una edad dorada en los que nada estaba prohibido salvo los medios de progreso (el conocimiento y el fuego respectivamente); como consecuencia directa de este robo del objeto prohibido, el embaucador (la serpiente o Prometeo) es castigado, mientras que el hombre es expulsado de su anterior estado beatífico a la cruda realidad, que comparte con una mujer que es el símbolo viviente de su pecado: o bien porque es responsable de su pecado o porque le es enviada como pago por su transgresión. Para Hesíodo, Zeus es una benevolente deidad de justicia y no un tirano caprichoso del que el heroico Prometeo debe salvar a la humanidad. Como el Dios del Génesis, puede dejarse llevar por una ira repentina a causa de un comportamiento taimado, pero también es capaz de perdonar, tanto a Prometeo como a la humanidad (permite a Hércules que mate al águila que torturaba a Prometeo y envía justicia a un mundo desolado).

Además, según explicábamos en el primer apartado de este capítulo, el conocimiento no es en sí mismo un elemento negativo en la visión del yahvista, sino que es su adquisición ilícita lo que condena al autor, con lo que el contraste

entre el relato hebreo y el griego como concepciones opuestas en cuanto a lo que al conocimiento se refiere es verdad tan sólo a medias. Lo que, probablemente, sí se puede afirmar es que las lecturas que se han hecho a posteriori de estos mitos sí tienden a interpretarlos en el sentido que afirma Ziolkowski y, por tanto, pueden ser representantes de esas dos corrientes de pensamiento que provocan la ambivalencia en la visión del conocimiento que se ha desarrollado hasta nuestros días.

Si este modelo es correcto, continúa nuestro autor, podemos verificarlo en otros puntos de la historia. Ya hemos visto que *Frankenstein*, en la medida en que eran una respuesta a una dedicación excesiva a la “pura” ciencia, cumplió precisamente la misma función para el romanticismo. En la leyenda de Fausto, según la encontramos en el siglo XVI, observamos la misma analogía. El libro de 1587 era un tratado de la Reforma que se dirigía a las libres investigaciones científicas del Renacimiento que amenazaban con debilitar los valores burgueses tradicionales. Fausto sería, por tanto, el equivalente protestante del mito hebreo de la caída. En ambos casos, una severa actitud religiosa da rienda suelta a su aversión por la búsqueda de un conocimiento que considera prohibido. Cuando, durante la época romántica, la actitud puritana judeocristiana fue calmada por la introducción de la tradición grecolatina y la historia de Prometeo, emergió una nueva imagen del científico de esa síntesis: el *Fausto* de Goethe, en el que el científico, a pesar de todas sus faltas, es redimido; y el *Frankenstein* de Mary Shelley, en el que la búsqueda de conocimiento científico alcanza la clásica expresión de su ambivalencia moderna.

Otra obra importante en la que aparece la búsqueda de conocimiento como transgresión que acaba siendo castigada es la novela de Robert Louis

⁵⁰ Ziolkowski, T., *The Sin of Knowledge*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2000, págs. 31-2.

Stevenson *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, que puede ser contemplada como una variante de la leyenda fáustica.⁵¹

En Goethe, Fausto admite la división del yo: dos almas viven en su pecho, una busca las profundidades, otra las alturas. La salvación no implica la supresión, sino la canalización y la integración de las dos. Fausto es capaz de inspirar amor y redención a través de una Gretchen transfigurada. Sin embargo, Jekyll, nos dice Tom Hubbard, no inspira amor. La condenación de Jekyll procede del fracaso de inspirar algo más que estima profesional, un ligero aprecio masculino y, finalmente, compasión. En vez de integrar su virtud y su energía, las alturas y las profundidades, hace uso de su ciencia para intentar romperlas para siempre. La virtud se hace árida y mojígata, la energía es transformada de potencial creativo en destructiva realidad. La aspiración de Fausto es aquí fundamentalmente más conformista que desafiadora: Jekyll es un Fausto "victoriano". Para la duplicidad victoriana, lo no aceptado no significa lo no practicado. La mala fe de Jekyll significa que el Dr. Jekyll se convierte meramente en una parte de un hombre, tal como la sociedad respetable requiere que todos sus miembros atrofien su personalidad por el bien del código moral establecido. La otra parte no es abolida, tan sólo ocultada, y no con mucha eficacia; el suicidio enfatiza que cada parte ha sido dependiente de la otra, y el intento de ruptura estaba condenado al fracaso. La falta de conciencia autocrítica de Jekyll, su elección de la separación en vez de la totalidad es lo que le diferencia de Fausto, y, sin embargo, los dos comienzan a partir de premisas similares, dándose cuenta de que el estudio laborioso no es suficiente y que amplias partes de la personalidad y la experiencia han sido descuidadas por el logro intelectual.

Según C.G. Jung, Mefisto sería la sombra del ego de Fausto (Tom Hubbard afirma que Hyde mantiene el mismo tipo de relación con Jekyll), y la búsqueda de éste se convertiría en la integración del ego y la sombra, ese proceso de "individuación" que el psicólogo recomienda para la salud en su sentido de totalidad.

⁵¹ Hubbard, T., *Seeking Mr. Hyde. Studies in Robert Louis Stevenson, Symbolism, Myth and the Pre-*

La personalidad como una realización completa de nuestro ser es un ideal inalcanzable, pero no hay que olvidar que los ideales son tan sólo señales y no metas, nos dice Jung⁵². La evolución de la personalidad es, al mismo tiempo, bendición y maldición. Se debe perseguir a toda costa, a pesar de que conlleve aislamiento, ya que su primera consecuencia es justamente la inevitable exclusión del individuo de la no diferenciación y la inconsciencia del rebaño. Sin embargo, no significa solamente aislamiento, sino que, además, implica una fidelidad a la propia ley. Desarrollar el propio Yo es una decisión moral, y esto le da fuerza al proceso de convertirse en uno mismo, lo que Jung denomina el “camino de individuación”.

Pero la individuación no significa, sin embargo, individualismo en su forma estrecha y egocéntrica, ya que la individuación convierte a la persona en el ser individual que realmente es. No se convierte en egoísta, sino que realiza su naturaleza específica. La totalidad que alcanza está para él, como ser individual y colectivo a la vez, consciente e inconscientemente en contacto con el universo. Eso implica, entonces, no un énfasis individualista en su supuesta unicidad en contra de sus responsabilidades colectivas, sino la realización de dicha unicidad en el interior de la totalidad.

El primer estadio del proceso de individuación, nos explica Jolan Jacobi, conduce a la experiencia de la sombra, que simboliza nuestro “otro aspecto”, nuestro “hermano oscuro”, que, aunque invisible, pertenece inseparablemente a nuestra totalidad. El encuentro con la sombra a menudo coincide con la toma de conciencia del tipo funcional y actitudinal al que se pertenece. La función indiferenciada y la actitud rudimentariamente desarrollada son de hecho nuestro aspecto oscuro, esa disposición primordial de la colectividad humana que está en nuestra naturaleza y que se rechaza por motivos morales, estéticos o de otro tipo y que se reprimen porque entran en contradicción con nuestros principios conscientes. Condicionado por el mecanismo de proyección, este lado oscuro aparece, como todo lo inconsciente, transferido a un objeto. Por consiguiente, el

Modern, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, págs. 59-72.

⁵² Jacobi, J., *The Psychology of C.G. Jung*, London, Kegan Paul, 1946, págs. 100 y ss.

otro es siempre culpable cuando uno no reconoce de forma consciente que la oscuridad está en sí mismo y no fuera.

El enfrentarse a su sombra significa hacerse consciente de forma crítica e infatigable de la propia naturaleza. La sombra está situada, por así decirlo, en el umbral del camino hacia el inconsciente. Sólo cuando hemos aprendido a distinguirnos de ella, habiendo aceptado su realidad como parte de nuestro ser y recordando siempre este hecho, puede tener éxito el encuentro con los otros pares de opuestos psíquicos. Entonces y sólo entonces comienza esa actitud objetiva hacia la propia personalidad sin la que no hay progreso posible en el camino hacia la totalidad.

En ese sentido, nos parece que la búsqueda de Fausto sería, por tanto, la búsqueda del Yo en el sentido junguiano, la última estación en el camino de individuación que Jung denomina autorealización. Sólo cuando este punto medio, producto de la unión de la conciencia y el inconsciente, es encontrado e integrado puede hablarse de un hombre “completo”.

Será el cambio de paradigma simbólico de la leyenda fáustica que realiza Goethe, es decir, el logro de la unión de los contrarios, lo que permitirá la salvación final del personaje. Mientras tanto, el Dr. Jekyll aspira, como veíamos, justamente a lo contrario, a la división de su ser en dos aspectos diferenciados y opuestos, pero, muy a su pesar, inevitablemente dependientes. La incapacidad para aceptar su lado oscuro e integrarlo en una personalidad “total” será lo que provoque la perdición última del científico.

Revisemos, entonces, algunas de las ideas fundamentales de las que hemos hablado en este capítulo. Hemos definido el concepto del conocimiento que aparece en el texto bíblico de la pérdida del paraíso como un concepto amplio que abarca todo el campo de la realidad, es decir, su significado equivaldría al de “omnisciencia”. Sin embargo, no parece razonable que haya que entender esto como que, tras comer del árbol prohibido, el hombre ya lo sepa todo, sino que puede llegar a saber *de* todo, que está a su alcance cualquier tipo de conocimiento.

Además, el tipo de transgresión que realizan Adán y Eva es una transgresión fundamentalmente religiosa, es decir, se trata de una falta de obediencia y de fe (en el sentido hebreo de confianza), de un alejamiento de la divinidad que se produce precisamente por querer acabar con la justa distancia entre Dios y el hombre. En ningún caso es el conocimiento en sí mismo el que sale, por tanto, mal parado, aunque haya sido interpretado de forma contraria por una gran parte de la tradición. El conocimiento es un atributo divino y, como tal, positivo. Es su conquista ilícita y arrogante la que queda condenada en el texto.

Tanto el relato paradisíaco como la leyenda de Fausto, especialmente la versión de Goethe, así como otras obras literarias del mundo occidental, muestran una ambivalencia respecto de la búsqueda de conocimiento, presentándola, por una parte, como una necesidad universal humana y una virtud digna de admiración, mientras que, por otro lado, puede llegar a suponer un “pecado”, una transgresión desafiadora de los límites naturales del hombre.

Esta ambivalencia vendría marcada en el caso de las obras modernas, según Theodore Ziolkowski, por la síntesis de dos tradiciones contradictorias sobre la ciencia y el conocimiento, que serían la griega y la hebrea, representadas respectivamente por las historias de Prometeo y Adán y Eva. En el primer caso, la actuación del personaje sería loada y aplaudida, mientras que, en el segundo caso, la reacción sería de condena y de vergüenza. Esto no es completamente exacto, como ya hemos señalado anteriormente, puesto que es posible interpretar el texto del Génesis de modo que exista, al menos, ambigüedad respecto al valor otorgado al conocimiento, y también porque Prometeo no siempre fue visto como un héroe, sino como un personaje embaucador e irreligioso.

En cualquier caso, lo que sí parece claro es que la ambivalencia respecto del conocimiento existe, igual que también hemos visto que existía una ambigüedad del concepto de bien y mal inherente a la propia leyenda fáustica (Hoelzel), y comparable a la paradoja de la historia bíblica, en la que Adán y

Eva cometen un grave pecado, obteniendo, sin embargo, con ello una de las más nobles virtudes humanas.

La misteriosa relación entre el bien y el mal es especialmente subrayada por Goethe, que extiende la ambigüedad de sus predecesores respecto a estos conceptos de modo que llegan a perder su hasta entonces obvia independencia, estableciendo una relación simbiótica entre sí. Mefisto ya no es un representante del mal, sino que pertenece a los designios de Dios y estimula a Fausto en su búsqueda vital. Lo bueno y lo malo se confunden de modo que, en ocasiones, son difíciles de diferenciar.

Parece, por consiguiente, que cuando analizamos los textos con un cierto detenimiento, el deseo de conocer que, a primera vista, se nos presentaba como un elemento conflictivo, como una tentación pecaminosa para el hombre, como una fuente de perdición, no es de hecho una cualidad nociva ni errada, sino más bien al contrario. El conocimiento aparece como un valor respetable y admirable en sí mismo. Lo que sí es puesto en cuestión es el intento de adquisición de éste a cualquier precio, es decir, sin tener en cuenta las consecuencias para la sociedad y el propio individuo y sin atender tampoco a otros aspectos de la personalidad que son necesarios para conseguir la individuación de la que nos habla C.G. Jung. La “totalidad” del hombre no puede conseguirse *exclusivamente* con herramientas intelectuales, sino que necesita de la integración de diversos elementos psíquicos para alcanzar el equilibrio y la compleción.

El Yo al que debe aspirar el hombre, según el psicólogo⁵³, es simplemente una indicación de aquello que en la psique es primordial e insondable, pero, como meta a la que dirigirse, también es un postulado ético, un objetivo a realizar. El Yo, sin embargo, es además una categoría psíquica, experimentada como tal; y, si abandonamos el lenguaje psicológico y utilizamos el religioso, podríamos llamarlo el “fuego central”, nuestra participación en Dios o la “pequeña chispa” del Maestro Eckhart. Es ese punto central de nuestra psique en el que la imagen de Dios se muestra más claramente y esta

⁵³ *Ídem*, pág. 123.

experiencia nos da a conocer, como ninguna otra cosa, la significación y la naturaleza de nuestra semejanza con Dios.

En este sentido, podría comprenderse que la elección humana del conocer en detrimento de un desarrollo más completo de la personalidad del hombre se presente en los relatos analizados como un alejamiento de Dios, de esa “chispa” a la que sólo podemos llegar a través del camino de individuación, de la construcción global de nuestro ser. El “pecado”, pues, consiste efectivamente en todos los casos en una ruptura con lo divino que se concreta en una pérdida del horizonte vital, en un desequilibrio de las partes que conforman el todo del hombre, alejándolo de su verdadero Yo.

2.1.3. La búsqueda de juventud/eternidad

2.1.3.a) El árbol de la vida y la pérdida de la inmortalidad

En el capítulo anterior, veíamos ya la importancia de los símbolos vegetales en todas las tradiciones religiosas y, repasábamos también algunas de las teorías más significativas que trataban de explicar el relato de la caída en el Génesis y el papel que en éste jugaban los dos árboles del jardín paradisíaco.

Señalábamos, además, la hipótesis de que el árbol de la vida estuviera escondido y que no pudiera ser identificable ni, por tanto, accesible, hasta el momento en que Adán se hubiera apropiado del conocimiento del bien y del mal, es decir, de la sabiduría. A pesar de que la originalidad del relato bíblico es indudable, Mircea Éliade⁵⁴ proporciona también algunos paralelismos en otras culturas, en los que el árbol de la vida es difícil de alcanzar, y que podrían confirmar esta teoría, como la hierba de la inmortalidad que Gilgamesh busca en el fondo del océano o las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, que se encuentran guardadas por unos monstruos. Además, la coexistencia de estos dos árboles milagrosos no sería tan paradójica como podría parecer a primera vista, ya que la encontramos también en otras tradiciones arcaicas, como en el caso de los babilonios, por ejemplo, que, en la puerta este del cielo, tenían dos árboles: el de la verdad y el de la vida.

El conjunto: hombre primordial (o héroe) en busca de la inmortalidad – Árbol de Vida- serpiente o monstruo que guarda este árbol (o que impide al hombre comer de él gracias a alguna estrategema), lo encontramos también en otras culturas, y su sentido, según Éliade, está bastante claro: la inmortalidad se adquiere difícilmente; está concentrada en un Árbol de Vida (o una Fuente de Vida) que se encuentra en algún lugar inaccesible (al final de la tierra, en el fondo del océano, en el país de las tinieblas, en la cumbre de una montaña

⁵⁴ Éliade, M., *Traité d'histoires des religions*, Paris, Payot, 1964, pág. 246-51.

elevada o en un “centro”); un monstruo (una serpiente) guarda el árbol; y, el hombre que, no sin múltiples esfuerzos, ha podido aproximarse a él, debe luchar con el monstruo y vencerlo para poder poseer los frutos de la inmortalidad.

La lucha con el monstruo tiene, evidentemente, un sentido iniciático, el hombre tiene que realizar una serie de “pruebas”, deber convertirse en “héroe”, para alcanzar el objetivo que persigue. El que no puede vencer al dragón o a la serpiente no tiene acceso al Árbol de Vida, y no podrá, por tanto, volverse inmortal. La lucha del héroe con el monstruo, sin embargo, no es siempre de naturaleza física. Adán fue vencido por la serpiente sin haber luchado con ella en el sentido heroico (como en el caso de Hércules, por ejemplo), fue vencido por las artimañas de ésta, que le indujo a convertirse en un igual a Dios, le incitó a infringir el orden divino, condenándolo así a la muerte. En el texto bíblico, continúa Éliade, la serpiente evidentemente no juega el papel de “protector” del Árbol de Vida, pero, teniendo en cuenta las consecuencias de la tentación, se le podría atribuir esta misión.

El Árbol de Vida es el prototipo de todas las plantas milagrosas que resucitan a los muertos, curan las enfermedades, devuelven la juventud, etc. La vegetación⁵⁵ encarna (o significa o participa en) la *realidad* que se hace *vida*, que crea sin agotarse, que se regenera manifestándose en innumerables formas sin consumirse jamás.

La vegetación se convierte en una hierofanía, es decir, encarna y revela lo sagrado, en la medida en que *significa* algo diferente a ella misma. Un árbol o una planta no es algo sagrado en tanto que árbol o planta; se vuelve sagrado por su *participación* en una realidad trascendente, porque *significa* esta realidad trascendente.

En sus modos de expresión más tempranos y primitivos, el árbol sagrado fue y es la personificación del principio supramundano de la vida asociado con fenómenos misteriosos y sobrecogedores.⁵⁶

⁵⁵ Éliade, M., *Op.cit.*, págs. 274-6.

⁵⁶ James, E.O., *The Tree of Life*, Leiden, E.J.Brill, 1966, pág. 1.

El árbol de la vida no ejercía sus funciones tan sólo en bosques y santuarios megalíticos junto con plantas mágicas, árboles sagrados y piedras. Siendo esencialmente la fuente y el dador de la vida en sus diferentes formas y aspectos, solía tener sus raíces en el paraíso, tanto si éste estaba localizado en el cielo o en la tierra, en islas bienaventuradas o a lo lejos, en el oeste. Éste era, de hecho, uno de los rasgos que lo distinguían de otros árboles sagrados que eran venerados por diversos motivos y en distinta medida.⁵⁷

Una de las figuras más prominentes en la iconografía del árbol de la vida ha sido la de la Diosa en sus distintas manifestaciones, como la Madre productora de vida y la personificación del principio femenino. Detrás de esta imaginería, se esconde el misterio del nacimiento, la fecundidad y la generación que remonta a los tiempos paleolíticos en sus modos de expresión más tempranos. En aquel momento, el hombre, en su lucha por la existencia y la supervivencia, dependiendo de la caza y de las plantas, frutas y otros productos vegetales para subsistir, recurrió a ayudas mágico-religiosas para conservar sus víveres. Estas ayudas tomaron la forma de figuritas femeninas de hueso y marfil, habitualmente llamadas "Venus", y que tenían a menudo los órganos maternos enormemente resaltados, sugiriendo embarazo, o también de conchas de cauri, y de emblemas y amuletos similares que aluden a la fecundidad, junto con escenas que representan danzas de la fertilidad y otros recursos rituales para facilitar y promover la propagación humana y animal. Además de las estatuillas de estilo corpulento, hay otras más esbeltas que parecen sugerir una virgen más que una matrona, representando aparentemente los dos aspectos de la función creativa femenina y persistiendo en la figura de la Virgen Madre, tanto desnuda como vestida, indicando el misterio del nacimiento del que es responsable, prodigando vida renovada en la naturaleza y la humanidad.

Cuando el árbol de la vida tomó forma humana como una diosa, entonces ésta se convirtió en la Gran Madre de muchos nombres, siendo sus atributos y emblemas tan diversos como los frutos y las hojas del árbol del que

⁵⁷ James, E.O., *Op.cit.*, pág. 66.

derivaba. Todo esto se representó en escenas de culto en las que la diosa aparece como la señora de los árboles, como la dama de las bestias salvajes o la guardiana de los muertos, con los consiguientes símbolos del despertar de la vida.⁵⁸

Si al principio era la maternidad la que dominaba el campo con la madre productora de vida y el simbolismo del árbol de la vida como figuras centrales de su imaginería, la extensión del proceso de vivificación a los muertos puso el misterio de la muerte en relación con el del nacimiento y la fertilidad. Por ello, a lo largo de su larga y accidentada historia, el tema del árbol de la vida ha estado siempre conectado muy de cerca con el culto de los muertos en sus varios aspectos. El árbol de la vida y el árbol de la muerte aparecen muy a menudo yuxtapuestos porque constituyen dos facetas del proceso de la vida en un estado de flujo constante, según lo evidencian el ritmo de la naturaleza reflejado en la sucesión de las estaciones y las transformaciones en el organismo humano desde la cuna a la sepultura.⁵⁹

Al principio, el carácter sagrado de los árboles surge del hecho de que son vistos como la personificación del principio de la vida y los portadores del poder supramundano que se manifiesta especialmente en la regeneración de la vegetación, los fenómenos y potencias celestes y en relación con el hecho de que las montañas, las piedras, las plantas y los árboles se consideran las moradas de un dios o un espíritu, o se piensa que son sagrados de forma inherente siendo entonces inaccesibles y tabú, o son objetos de veneración como la personificación de un poder sobrenatural y de potencias cósmicas.

En todo este simbolismo y sus diversos motivos, el nacimiento y la muerte, la renovación y la regeneración estaban tan íntimamente conectadas que eran inseparables. Así pues, el árbol como símbolo de la resurrección de la vegetación, del renacimiento del año en la primavera, se convirtió en el árbol de la inmortalidad, ofreciendo una superabundancia de vida a los muertos en una feliz eternidad. El universo entero, de hecho, fue concebido como un gran

⁵⁸ James, E.O., *Op.cit.*, págs. 163-4.

⁵⁹ James, E.O., *Op.cit.*, pág. 201.

sistema de vida interrelacionada en el que el árbol sagrado ocupaba una posición central como fuente última de vitalidad siempre renovada.⁶⁰

El árbol de la vida es, por tanto, como vemos, un símbolo de amplia difusión y enormemente significativo en el contexto cultural de numerosas tradiciones religiosas e imaginarias. Su importancia puede justificarse en gran parte por el deseo del hombre de alcanzar la juventud o la eternidad, deseo que pretende satisfacer a través de la ingestión de un elemento vegetal “mágico” que regenere su vida como lo hace la naturaleza con las plantas en la primavera.

Este árbol manifiesta probablemente una de las mayores y más dolorosas obsesiones de la conciencia humana, el saber que su destino es la podredumbre física y la muerte, y que es un ser finito. Con este símbolo de renovación, el hombre sueña con que una vez tuvo la posibilidad de alcanzar la inmortalidad, de parecerse un poco más a esos dioses a los que adoraba y temía, pero de un modo u otro, perdió su oportunidad de vivir para siempre y tuvo que resignarse a perecer sin más.

En el relato de Adán y Eva, el árbol de la vida parece representar un papel secundario frente al protagonismo que obtiene el árbol del conocimiento del bien y del mal, la verdadera fuente de tentación que provocará la desobediencia de los primeros seres humanos. De hecho, el tema del “pecado” del conocimiento y de cómo se entienda este conocimiento exactamente dará mucho más juego en el desarrollo de la exégesis bíblica.

En la historia de la imaginación en occidente, las narraciones de búsqueda de conocimiento, repetirán el esquema de la caída, mostrando las consecuencias negativas que puede tener que soportar el hombre que accede a un conocimiento que no le está permitido o que no le corresponde.

En cuanto a la fuente de la vida o de la eterna juventud, ésta sigue otra vía dentro del mundo simbólico, puesto que los relatos que se desarrollan en torno a ella, tienen un sentido de búsqueda iniciática, como señalaba Éliade. A

⁶⁰ James, E.O., *Op.cit.*, págs. 245-6.

este respecto, no debemos olvidar el éxito de las historias que tienen al Santo Grial como protagonista, objeto que se caracteriza también por tener virtudes curativas y dispensar juventud y vida.⁶¹

En el relato del Génesis, será el árbol del conocimiento el que represente el objeto del deseo para el hombre y, a lo largo de su historia, será dicho conocimiento el que guíe sus pasos, unas veces hacia el bien y otras hacia el mal. Pero será justamente el fruto que le podía haber otorgado la vida eterna lo que el ser humano no dejará de anhelar a lo largo de toda su existencia tanto individual como social. La muerte de los seres queridos y la certeza de que su conciencia, de que su propio yo se acabará perdiendo para siempre, le hacen llorar lágrimas de angustia e imaginar, aunque sólo sea un momento en su historia como especie en el que tuvo al alcance de la mano el cambiar su destino.

En la oposición de los dos árboles del jardín, se deja entrever también una concepción del ser humano en la que éste se percibe a sí mismo como superior al mundo natural y a los animales (esto puede observarse ya desde el relato de la creación), compartiendo algo de la naturaleza divina, pero sin llegar (ni deber intentar) identificarse con ella. El hombre alcanzará uno de los atributos divinos: el conocimiento, pero perderá para siempre la posibilidad de ser inmortal y, junto a esta inmortalidad, la oportunidad quizás también de saciar la aspiración sin límites, el anhelo insatisfecho que, como veíamos más arriba, supone un elemento esencial del ser del hombre y que sólo la unión con Dios o el convertirse él mismo en Dios puede calmar. La narración de la pérdida de la vida eterna supone, por tanto, la afirmación consciente del hombre de que nunca llegará a ser más de lo que es, que el camino a la perfección en todos sus aspectos le está vetado igual que le está vetado el camino hacia el árbol de la vida por la presencia de un querubín.

El árbol de la vida como centro del mundo, como manifestación de una realidad no humana, como símbolo del universo, representa también esa posibilidad de comunicación con lo trascendente, que ya no será posible a

⁶¹ Sobre el Santo Grial, ver Bertin, G., *La Quête du Saint Graal et l'imaginaire*, Condé-sur-Noireau,

través de la vida misma, es decir, a través de la realidad absoluta del hombre como ser perteneciente al cosmos vivo, sino tan sólo a través del conocimiento que, siendo bueno, como todo lo que Dios ha creado, es, sin embargo, un aspecto nada más de la esencia humana y no su “todo”.

La pérdida del fruto del árbol escondido en el paraíso expresa la escisión que sufre el hombre como ser finito y limitado, la necesidad del conocimiento en su sentido más amplio para entender una realidad que se le escapa de forma intuitiva, de forma “natural”. El ser humano no *vivirá* lo sagrado como algo cotidiano, no pasará sus días junto a Dios, sino que intentará *conocerlo*, intentará aprehenderlo intelectualmente, lo que implica siempre una objetualización de lo divino y no su experiencia viva. Le quedará en el alma el recuerdo de lo trascendente como presencia real que se esconde y vuelve a reaparecer, pero que no permanecerá nunca de forma definitiva, dejando al hombre siempre la añoranza de su plenitud.

El tiempo, que el ser humano ha considerado desde antiguo como su peor enemigo, pasa a formar parte de la existencia humana tras la caída como un elemento irreversible del que no se puede huir. La enfermedad, la vejez serán las muestras visibles de una mortalidad que, no por ser un elemento propio de la naturaleza del hombre desde su creación, deja de ser menos dolorosa.

En la narración bíblica, la transgresión está relacionada, como en el caso del mito de Fausto, con la búsqueda ilícita del conocimiento, pero la presencia del árbol de la vida en el relato señala otra vía de transgresión en el intento de igualarse a Dios que desarrollará precisamente el protagonista de *El retrato de Dorian Gray*: la búsqueda de la juventud eterna, de la belleza, a cambio de una corrupción moral que terminará autodestruyéndolo. No se puede usurpar ninguna de las prerrogativas divinas sin recibir por ello un “castigo”, sin acabar lamentando el deseo radical que impulsa al hombre a anhelar lo que no le corresponde y a no aceptar el destino que su propia naturaleza le ha marcado.

2.1.3.b) El “pecado” de Dorian Gray

Ya en el primer capítulo de *El retrato de Dorian Gray* se prevé la tragedia que acabará marcando la vida de los personajes principales, se señala la fatalidad que perseguirá la existencia de Basil, de Dorian y de Lord Henry como consecuencia de su “distinción” sobre el resto de los seres humanos. En la conversación inicial entre Basil y Lord Henry, el primero afirma:

“[...]There is a fatality about all physical and intellectual distinction, the sort of fatality that seems to dog through history the faltering steps of kings. It is better not to be different from one’s fellows. The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit at their ease and gape at the play. If they know nothing of victory, they are at least spared the knowledge of defeat. They live as we all should live, undisturbed, indifferent and without disquiet. They neither bring ruin upon others, nor even receive it from alien hands. Your rank and wealth, Harry; my brains, such as they are – my art, whatever it may be worth; Dorian Gray’s good looks – we shall all suffer for what the gods have given us, suffer terribly.”⁶²

Estas sombrías consideraciones anticipan el desenlace de ese héroe trágico, nacido bajo la doble maldición del amor y de la muerte, que es Dorian Gray. La fatalidad está en el origen de todo, aunque Dorian no es simplemente el juguete de una maldición de la que no pueda escapar. Es cierto que sus antecedentes familiares le marcan, pero, a pesar de ello, es plenamente responsable de su caída. Comete el error de adherirse ciegamente a las particulares concepciones hedonistas expresadas por Lord Henry durante su primer encuentro, es decir, se deja engañar desde el principio por una hábil retórica adulatora y sofística. Posteriormente, al descubrir la realidad de su belleza, comete el pecado de *hybris* que le llevará a la perdición.

Harry sugiere y persuade a Dorian de que nada tiene valor excepto la juventud y la belleza, pero en ningún momento le sugiere la loca idea de

⁶² Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, págs.25-6.

intercambiar su suerte con la del retrato. Este pensamiento surge en la mente del muchacho en el momento en que descubre su imagen pintada. En un acceso de celos feroces hacia el retrato y de orgullo desmesurado, el joven se rebela contra su condición humana y realiza el deseo que le llevará a perderse, desencadenando un proceso irrevocable de ruina y destrucción.⁶³

Los personajes principales de esta novela, nos dice Christopher S. Nassaar⁶⁴, son personificaciones de los movimientos artísticos victorianos y de estados psicológicos. Dorian, al degenerarse, se convierte en un ejemplo perfecto del decadente.

La diferencia fundamental entre un esteta comprometido moralmente y un decadente como Dorian es que éste último, mirando en su interior y descubriendo no sólo pureza, sino maldad y corrupción, cede al impulso de corrupción e intenta encontrar alegría y belleza en el mal. Finalmente, la visión de dicho mal se hace insoportable, el decadente ha quemado todos sus puentes y se encuentra atrapado en un oscuro submundo del que no puede escapar.

Sybil y Wotton, continúa Nassaar, representan las dos fuerzas que se oponen en el interior de Dorian, pero éste, tan pronto como descubre el mal que hay en él, vende su alma en un ataque de rebeldía contra las leyes de Dios y la naturaleza. La idea de una fuerza externa determinista es abandonada a favor de un determinismo que tiene su origen en uno mismo.

El demonio al que el protagonista le vende su alma es Lord Henry Wotton, que no existe tan sólo como un elemento externo a Dorian, sino que representa también el papel de una voz en su interior. *El retrato de Dorian Gray* es un estudio psicológico de una naturaleza – y un movimiento artístico-dominado por una pasión por el pecado.

Basil es un hombre fundamentalmente puro que cede a una veta mezquina en su alma, mientras que Wotton es un hombre corrupto que nunca

⁶³ Zeender, M.N., *Le tryptique de Dorian Gray: essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris, L'Harmattan, 2000, págs. 26-8.

⁶⁴ Nassaar, C., *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven-London, Yale University Press, 1974, págs. 37-40.

comete una acción inmoral. El apego de Basil por Dorian tiene una dimensión homosexual y sus desapariciones se producen probablemente para aliviar sus deseos. En cuanto a Wotton, Basil le dice: “You are an extraordinary fellow. You never say a moral thing, and you never do a wrong thing.”⁶⁵ La pureza de Basil sirve de contrapeso a la corrupción de Lord Henry, mientras que las malas acciones del primero se oponen a la existencia moral de Wotton.⁶⁶

No hay que olvidar que la influencia de éste último es fundamental para la finalización del retrato. El discurso subversivo en el que le explica a Dorian su concepción hedonista de la existencia le provoca tal impresión que le pide que se calle, y su apología de la juventud y la belleza durante la charla en el jardín toca al muchacho de tal modo que le otorga ese matiz diferente en su expresión que el pintor incluirá en su obra en el momento de completarla.

Como afirma Zeender⁶⁷, el papel que juega Lord Henry cuando el artista termina su cuadro está lejos de ser despreciable. A través de sus palabras, actúa como un revelador en cierto modo, porque, al despertar el alma del joven, suscita una reacción que se manifiesta en su rostro y, por tanto, en el retrato. Éste no tiene mucho que ver ya con el que se nos ha descrito en el primer capítulo del libro, o, para ser más precisos, la expresión de Dorian, provocada

⁶⁵ Wilde, O., *Op.cit.*, pág. 26.

⁶⁶ Es interesante señalar aquí el hecho de que Oscar Wilde realizó una serie de cambios en las distintas publicaciones de su obra con la intención artística de eliminar una moral subyacente que consideraba demasiado obvia y, por ese motivo, distractora, aunque esto no implica, desde nuestro punto de vista, que no exista una moral en la obra que no tiene que ver exclusivamente con el quebrantamiento de normas sociales tradicionales. Ver Lawler, D., *An Inquiry into Oscar Wilde's Revisions of The Picture of Dorian Gray*, New York-London, Garland Publishing, 1988, del que extraemos el siguiente comentario:

“The case of Basil Hallward is both more complex and more dramatic. Once again the reader is faced with an ambiguity in trying to apply Wilde's sanctions of the punishment following upon “all excess, as well as all renunciation” to the character of the published novel. We may wonder where the excess lies, and as for the renunciation, it is not Basil who renounces Dorian, but rather Dorian who gradually drifts out of Basil's orbit under the sinister influence of Lord Henry Wotton. If one were to choose a conventional moral raisonneur in the novel, it would have to be Basil who, along with Sibyl Vane, represents a good influence on Dorian. The murder of Basil is surely tragic in an ethical sense, but it is not related in either published version to excess or to renunciation. The role that Basil plays is that of a victim from the very beginning of the novel. Where then, lies the moral application of the letter? What excess had Basil to renounce?”

The answer lies submerged in the published version just as the renunciation of Lord Henry was covered over, leaving behind vague traces, and a sense of presence. It remains in the theme of homosexual attachment which still haunts the Ward, Lock and Company Dorian Gray, but which has been so radically suppressed by Wilde even in the first published version that we may assume that he was genuinely shocked when charges of immorality were placed against the book in the popular press.” (págs. 53-4).

⁶⁷ Zeender, M.N., *Op.cit.*, págs. 42-4.

por los comentarios de Lord Henry, sustituye a la que le había dado el artista con anterioridad. De hecho, el autor del cuadro no es solamente el pintor, sino también, y quizás en mayor medida, Lord Henry, que ha desvelado la cara oculta de Dorian.

Cuando Dorian observa el retrato, experimenta una revelación de su propia belleza de la que no había sido consciente hasta ese momento. Comprende que no es quien creía ser y que, siendo mortal y destinado a la decrepitud, lo perderá todo inevitablemente un día. La relación emocional que el personaje establece con la imagen pintada puede parecer con razón excesiva. En el momento en que descubre su reflejo, Dorian establece una jerarquía entre lo que él es, un simple mortal, y la obra de arte que mantiene su juventud y su belleza. La superioridad del arte sobre la vida, pero también el sentimiento de su propia desaparición se le imponen en un momento:

“Dorian made no answer, but passed listlessly in front of his picture, and turned towards it. When he saw it he drew back, and his cheeks flushed for a moment with pleasure. A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time. He stood there motionless and in wonder, dimly conscious that Hallward was speaking to him, but not catching the meaning of his words. The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before. Basil Hallward’s compliments had seemed to him to be merely the charming exaggerations of friendship. He had listened to them, forgotten them. They had not influenced his nature. Then had come Lord Henry Wotton with his strange panegyric on youth, his terrible warning of its brevity. That had stirred him at the time, and now, as he stood gazing at the shadow of his own loveliness, the full reality of the description flashed across him. Yes, there would be a day when his face would be wrinkled and wizen, his eyes dim and colourless, the grace of his figure broken and deformed. [...]”⁶⁸

El placer que experimenta Dorian al contemplar su retrato es de muy corta duración, ya que el discurso de Lord Henry resuena aún en su cabeza y, en lugar de disfrutar del espectáculo de su belleza, imagina desesperado su degeneración, declarándose dispuesto a entregar su alma si puede intercambiar

su suerte con la del cuadro y confesando sus celos de todo aquello cuya belleza es imperecedera.

Dorian, continúa Zeender,⁶⁹ establece una asociación tan estrecha entre su persona y el retrato que es incapaz de diferenciar el ser y su representación. Es después de su violenta ruptura con Sibyl Vane, cuando todavía no sabe que la joven se ha suicidado, que percibe el primer cambio que se ha operado en el lienzo. A pesar de sus remordimientos, que resultan ser superficiales, se preocupa principalmente por el aspecto del cuadro y llega a la conclusión de que el retrato será para él como una especie de barómetro moral, el emblema visible de su conciencia. Sin embargo, esto supone una desafortunada malinterpretación, puesto que no llega a comprender que el cuadro revela su inconsciente más que dictarle su conducta. Desde ese momento, Dorian anticipa la degradación de su imagen como ya lo hiciera por primera vez al observar el retrato, y siente verdadera compasión, no tanto por él mismo, como por su efigie. Posteriormente, al darse cuenta de que el cuadro supone un peligro para él, decide esconderlo y su adoración se convierte en repugnancia.

Tras la muerte de Sybil Vane, Dorian busca sensaciones cada vez menos puras y, gracias al libro amarillo que Lord Henry le envía, aprende a buscar la belleza en el mal, convirtiéndose en un perfecto decadente.

Basil, nos dice Nassaar,⁷⁰ representa un movimiento artístico que reconoce el mal en uno mismo y que trata con él seriamente, pero sólo lo puede aceptar en dosis pequeñas. El asesinato de Basil no es sólo el asesinato de un ser humano por otro, sino el asesinato del arte pre-rafaelista y la “estética moral” de Ruskin por el arte decadente.

Dorian mata a Basil por una incontrolable pasión por el pecado, un deseo insano de destruir al hombre que está rezando y le pide que rece junto a él. Es un intento de apagar la voz del bien para siempre.

El asesinato de Basil supone un cambio en la trayectoria de Dorian, que empieza a perder la calma al contemplar tanta maldad, maldad que se ha vuelto

⁶⁸ Wilde, O., *Op.cit.*, págs. 48-9.

⁶⁹ Zeender, M.N., *Op.cit.*, págs. 45-53.

⁷⁰ Nassaar, C.S., *Op.cit.*, págs.66-9.

insuportable hasta para él mismo y de la que ya no es capaz de disfrutar. Perseguido por la voz de la conciencia, trata de escapar de ella volviéndose otra vez puro e inocente, pero sus nuevas acciones son sólo otro intento de experimentar sensaciones diferentes, según le sugiere Lord Henry y le confirma después el cuadro. Incapaz de seguir contemplando la visión de su horroroso retrato, que él identifica con su conciencia, decide destruirlo en un último acto de mezquindad, con la intención de librarse definitivamente de cualquier sentido moral. Pero, al acuchillar su “monstrous soul-life”, al desgarrar el lienzo, tan sólo consigue matarse a sí mismo, lo que, por otra parte, supone en realidad su única salida, el único modo de terminar con su carrera de corrupción.

Dorian acabará destruyendo el cuadro que se ha revelado desde el principio como un “objeto transnarcisista”, en palabras de André Green⁷¹. Por un lado, permite que el joven descubra su propia belleza y se enamore de ella, pero es también la proyección de la mirada del artista que le reconoce a su amigo haber puesto una gran parte de sí mismo y de su deseo en el lienzo. La reacción de Lord Henry es asimismo significativa en este sentido, ya que, tras haber visto el cuadro, designa al modelo como un joven Adonis y un Narciso. Cuando, además, conoce a Dorian personalmente, queda totalmente conquistado por la belleza del muchacho y decide intentar dominarlo. Se produce entonces una identificación narcisista proyectiva que se traduce por una dominación de orden espiritual. Así, si Basil da forma a Dorian, Harry, por su parte, le insufla su espíritu. El deseo que experimenta es el de verse vivir y pensar a través de la halagadora apariencia de Dorian Gray, del que quiere hacer una especie de eco fiel. Es más lo que podría designarse como “pigmalionismo”.

El retrato pintado por Basil, continúa Zeender, sin embargo, es, además de la proyección de la mirada del artista, la del yo corporal de Dorian. El joven se identifica momentáneamente con esa imagen maravillosa de sí mismo. Se fusiona por un momento con el objeto, pero, después, en la relación apasionada que establece con su reflejo, se manifiesta en él la división del yo.

Al querer cambiar su suerte con la del retrato, Dorian realiza una identificación profunda y definitiva. La confusión que experimenta al contemplar el cuadro tiene un carácter autoerótico innegable que se traduce en un enrojecimiento de placer y una mirada extática. Además, poco después, Dorian confirma su actitud libidinosa al declarar que está enamorado del retrato, que ya es una parte de él mismo.

Dorian vive en perfecta armonía con el retrato hasta el momento en el que sufre la primera herida a su orgullo tras el suceso de Sibyl Vane. Cuando percibe la primera metamorfosis del cuadro, rememora con desesperación la relación perfecta que lo unía a él:

“A feeling of pain crept over him as he thought of the desecration that was in store for the fair face on the canvas. Once, in boyish mockery of Narcissus, he had kissed, or feigned to kiss, those painted lips that now smiled so cruelly at him. Morning after morning he had sat before the portrait, wondering at its beauty, almost enamoured of it, as it seemed to him at times.”⁷²

La sonrisa cruel que descubre en el lienzo después de su ruptura con la joven actriz, sigue Zeender, manifiesta la discordancia que surge bruscamente entre su reflejo y él mismo. El retrato, a partir de este momento, no es más que un espejo deformante que constituye con Dorian una especie de “Narciso-Jano”, una de cuyas caras representaría la belleza y la vida triunfante y, la otra, lo contrario, es decir, la fealdad y la muerte. A pesar de este descubrimiento terrible, la sumisión del personaje al objeto se hace más y más tiránica. De hecho, aunque está profundamente conmovido por los cambios dramáticos que sufre su retrato, Dorian experimenta del mismo modo un placer inmenso al contemplarlo.

Cada vez con más frecuencia siente la necesidad morbosa de observar su imagen deformada, símbolo vivo de su propia decadencia. En el complejo juego de espejos que se narra en la novela, la alienación de Dorian no se

⁷¹ Ver Zeender, M.N., *Op.cit.*, págs. 64-83. Zeender cita a André Green, quien considera que las creaciones artísticas son marcadas por su autor, que expresa con ellas una proyección narcisista (pág.65).

⁷² Wilde, O., *Op.cit.*, pág. 135.

traduce simplemente, como en el caso de Lord Henry, por el disfrute del espectáculo de la belleza, sino también por el que le produce la visión de la corrupción más degradante. Esta aberración persiste hasta el momento en que el personaje ya no puede soportar el ver su reflejo discordante en el retrato.

Habiéndose enamorado de su reflejo y de su belleza, Dorian se reserva la exclusividad de todos los sentimientos humanos y, precisamente por ello, se muestra incapaz de amar. Ya desde su primer idilio, queda patente que los amores de Narciso no pueden llevar más que a la muerte. En todas sus relaciones, Dorian busca su propio reflejo en la mirada de los otros. Para él, todo es espectáculo, y la existencia es un teatro donde se representan obras maravillosas en las que él es el actor y el espectador al mismo tiempo.

La esquizofrenia que se produce en el momento en que Dorian descubre el cuadro le conduce rápidamente a llevar una doble existencia. Al principio, la réplica es perfecta, y él se mira con placer en la psique que es su retrato. A medida que satisface su apetito feroz de nuevas experiencias, se entrega a juegos que le permiten multiplicar su personalidad. Encuentra, entonces, placer en el mundo de los sentidos y de las emociones fuertes. Es en el dominio de lo imaginario que sus fantasmas se expresan más libremente y, gracias a sus lecturas, vive el destino de los héroes cuyas aventuras lee.

El mundo artístico en el que se introduce favorece su deseo de inmortalidad. Mientras que su reflejo se desdobra monstruosamente en el retrato, él se multiplica casi al infinito en su interior, viendo en esta alienación una verdad universal que se le impone a su inteligencia. En el caso de Dorian, Narciso no es solamente Jano, sino también Proteo. Lejos de contentarse con una doble existencia, el personaje aspira a experimentarlo todo y a conocerlo todo a condición de encontrar siempre en ello un placer estético.

El libro contiene una moral, como el propio Wilde señaló en una de sus cartas al editor de la *St. James's Gazette*⁷³ : "The moral is this: All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment. The painter, Basil Hallward,

⁷³ Nassaar, C.S., *Op.cit.*, págs. 70-1.

worshipping physical beauty far too much, as most painters do, dies by the hand of one in whose soul he has created a monstrous and absurd vanity. Dorian Gray, having led a life of mere sensation and pleasure, tries to kill conscience, and at that moment kills himself. Lord Henry Wotton seeks to be merely the spectator of life. He finds that those who reject the battle are more deeply wounded than those who take part in it. Yes; there is a terrible moral in *Dorian Gray*.”

El gran tema de la obra de Wilde es, como afirma J.C.Oates⁷⁴, el tema de la caída, de la pérdida de la inocencia y sus consecuencias, la corrupción de la vida “natural” por una repentina e irrevocable conciencia (simbolizada por la obsesión de Dorian consigo mismo), pero esta caída de la gracia es posible tan sólo para aquellos que han alcanzado un cierto grado de libertad económica e intelectual. El aburrimiento y el hastío llevan al personaje a una vida de vicio y corrupción.

La “libertad” de Dorian, sin embargo, es producto principalmente de su pérdida de humanidad. Su alma ya no es suya, sino que se la ha apropiado el arte. Su respuesta a la muerte melodramática de Sybil es de sorpresa y alarma ante su incapacidad de sentir dolor. La vida real es sustituida por el arte y por las reacciones emocionales que nos causan habitualmente las obras artísticas de cuya artificialidad disfrutamos.

Tras la muerte de la joven, Dorian se aleja más y más de lo que podrían llamarse sentimientos humanos normales, asegurándole a Basil que sólo la gente superficial necesita años para deshacerse de una emoción.

El “pecado” de Dorian Gray consiste, según lo vemos nosotros, en haber perdido su pureza de espíritu a cambio de obtener una juventud y una belleza imperecederas, consiste en un orgullo narcisista y desmesurado que le hace valorar la experiencia estética por encima del comportamiento ético y que le conduce a una pasión insaciable por las sensaciones nuevas y extraordinarias alcanzadas a cualquier precio. Sin embargo, estas sensaciones nuevas no son “reales”, en el sentido de que no son los sentimientos propios de una existencia

⁷⁴ Oates, J.C., *Contraries*, New York, Oxford University Press, 1981, págs. 13-5.

humana corriente, sino que son percibidas siempre con la distancia artificial con que se disfruta del arte, de un cuadro, de una obra de teatro, de una novela... Dorian, siguiendo el consejo de Lord Henry, persigue el escapar de las emociones “no estéticas”, del sufrimiento, convirtiéndose en el espectador de su propia vida. Se trata de llevar una existencia basada en las sensaciones, en los sentidos, pero no en los sentimientos.

El “pecado” de Dorian Gray es también el pecado de intentar extralimitarse, de exceder su naturaleza humana y querer ser algo más, de querer ser como Dios igualando su atributo de preservar la vida, de no sufrir una degeneración física que le conduzca sin remedio a la decrepitud y la muerte. Dorian intenta comer del árbol de la vida, pero el fruto que toma acaba resultando letal porque no ha llegado a él a través de un camino de aprendizaje, a través de una búsqueda iniciática que le permita demostrar su heroicidad y merecer su conquista. Más bien, se trata de un “robo”, de la apropiación, gracias a un pacto diabólico, de una cualidad que no le pertenece y que, además, sólo le lleva hacia una amoralidad insoportable hasta para él mismo.

El texto de Oscar Wilde supone también un relato de caída, similar al del paraíso y al de Fausto, aunque el objeto del deseo que impulsa al personaje no sea sólo el conocimiento, sino la juventud y la belleza. La tentación de la *hybris*, de ser más de lo que le corresponde, de no aceptar sus limitaciones y su esencia humana le llevan a pervertir su alma, escindiendo su yo hasta el punto de no ser capaz de aguantar su propia existencia corrupta y de decidir renunciar a ella como único modo de encontrar salida a una situación insostenible.

Es interesante también observar el papel que juega el libro amarillo que Wotton regala a Dorian en la corrupción de éste, un libro que es descrito como venenoso por la influencia maléfica que puede llegar a ejercer. A primera vista, podría parecer que la relevancia de esta obra en el desarrollo psicológico del personaje entraría en contradicción con una de las famosas afirmaciones que aparecen en el prefacio de la novela, a saber: “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written or badly written. That is all.”⁷⁵

⁷⁵ Wilde, O., *Op.cit.*, pág. 21

Sin embargo, la contradicción es sólo aparente desde nuestro punto de vista porque una cosa es que una obra sea inmoral en sí misma (sobre todo teniendo en cuenta, además, que el arte es un modo también de exploración, de creación de mundos y mentalidades posibles, con los que no tiene que coincidir tampoco necesariamente la visión del autor) y otra cosa es que dicha obra pueda influir en su lector de modo que éste transforme sus pensamientos y pueda incluso llevar a cabo algún acto poco ético a causa de su nueva perspectiva.

La presencia de este libro podría hacernos pensar también en la existencia de un conocimiento “malo”, es decir, un conocimiento que no favorece el desarrollo del hombre, sino que, por el contrario, le fascina misteriosamente, conduciéndole a su corrupción interior. Aquí volveríamos otra vez a la cuestión que se ha discutido tan a menudo al estudiar el relato de Adán y Eva, es decir, ¿existe un saber positivo y otro negativo?, ¿hay un tipo de conocimiento que no es bueno para el hombre? La respuesta ya se ha dado fundamentalmente en el capítulo anterior y creemos que puede aplicarse también a este caso. El conocimiento en sí mismo no es negativo (aunque, obviamente, puede serlo la utilización que se haga de él), pero sí lo es la fe en el intelecto como dador de plenitud al ser humano, al igual que también lo es la entrega desbordada al mundo de los sentidos, la apreciación de la juventud y la belleza por encima de todo o cualquier otro tipo de exceso, según las propias palabras de Wilde.

La transgresión que comete Dorian Gray es, como en todos los mitos que analizamos, la consecuencia de la incapacidad de un personaje (o quizás del hombre, en general) para aceptar la finitud de su naturaleza, se basa en el deseo humano de poseer algo permanente, pues como dice Lord Henry a Basil en las primeras páginas de la novela: “In the wild struggle for existence, we want to have something that endures [...]”⁷⁶

En el caso de Dorian, él quiere conservar una juventud y una belleza que le hacen diferente y especial, y se vuelve consciente de que perderá sus cualidades justamente cuando un retrato, es decir, una obra de arte, le muestra

⁷⁶ *Ídem*, pág. 34.

cómo es realmente y le hace reflexionar sobre la diferencia temporal entre su propia vida y la del cuadro.

La angustia de la temporalidad será, pues, lo que precipite a nuestro protagonista a una existencia vivida bajo el prisma del arte, al igual que Fausto vivió a través del conocimiento. Ninguno de los dos es capaz de construirse a sí mismo como un ser con una perspectiva global y unitaria, sino que, más bien, representan la escisión de un hombre que centra su vida en un solo aspecto de su realidad personal y que, lo que es aún peor, olvida los sentimientos como parte fundamental de la realización plena del ser humano.

No debemos olvidar que el primer cambio en el retrato de Dorian se da justamente cuando éste abandona a Sibyl Vane, su primera falta es confundir la magia del teatro que ella representa cada noche con el amor, sentimiento que él es absolutamente incapaz de sentir, su error es confundir una experiencia estética con una pasión verdadera, con la entrega a otro ser humano.

El hecho de haber alcanzado una de las prerrogativas fundamentales de los dioses, el haber visto cumplido el anhelo de una gran parte de la humanidad en su persona, no le supone a Dorian Gray la felicidad, la plenitud ni el fin de los deseos, de la aspiración sin límites que hemos visto ya como una de las características aparentemente naturales del ser humano.

A diferencia de las historias del Santo Grial, por ejemplo, la obtención de la eterna juventud no se produce tras un proceso de búsqueda que implique un crecimiento personal del personaje, sino que, más bien al contrario, Dorian ha llegado a su situación privilegiada como consecuencia de un deseo narcisista e inmaduro, insolente, transgresor y básicamente corrupto.

La relación apasionada y enfermiza del protagonista con el alter ego que supone su retrato, el egoísmo del que hace gala en su actitud hacia los demás, su obsesión por experimentarlo todo, por alcanzar los mayores placeres estéticos, su orgulloso temperamento y su carencia total de escrúpulos muestran a Dorian como un personaje despreciable por su inmoralidad y su falta de empatía con la gente que le rodea.

Su “pecado” principal es, por tanto, como venimos diciendo, el mismo que hemos observado de formas diversas en los relatos de Adán y Eva y de Fausto, es el “pecado” de orgullo insolente; el orgullo de querer ser más de lo que se es, sea a través de la búsqueda del conocimiento o por querer vivir eternamente o poseer juventud y belleza; el orgullo, en fin, de luchar contra la condición humana y sus consecuencias diarias, de pretender vencer al tiempo, la degradación y la muerte.

El “pecado” de Dorian Gray es el de provocar la propia escisión de su alma, el de dejar de lado el componente moral como guía en su vida, el de ser un decadente que acepta el mal y sustituye los valores éticos por los estéticos, buscando hacer de su vida un arte en el sentido más superficial y frívolo de la expresión.

La angustia por el paso del tiempo que aparece como trasfondo en muchos mitos desde la antigüedad hasta los tiempos modernos ejerce aquí también un papel protagonista en la tentación y la caída de un personaje transgresor que acaba recibiendo su castigo por la osadía cometida.

2.1.4. El drama de la finitud

El hombre es un ser frágil, nos dice Paul Ricoeur⁷⁷, un ser falible, que puede equivocarse porque no coincide consigo mismo, porque es simultáneamente más grande y más pequeño que él mismo. Pero, ¿dónde encontramos esta desproporción? Es aquí donde se nos plantea la paradoja cartesiana del hombre finito-infinito. El hombre es, pues, un ser intermediario, pero no porque esté entre el ángel y la bestia, afirma el autor, sino porque su propio acto de existir es el de realizar mediaciones entre todas las modalidades y todos los niveles de la realidad fuera y dentro de sí.

Aquí no vamos a entrar, sin embargo, en la discusión sobre cuál sea la verdadera definición de ser intermediario ni en el problema de si la finitud del hombre es la característica global de la realidad humana (aunque muchos de los pensadores que defienden esta visión no son tan simplistas como para no tener en cuenta también su aspecto trascendente) o si tanto la finitud como la infinitud son los dos elementos inseparables de la paradoja de la condición del ser humano, según defiende el filósofo francés. Lo que nos interesa, en cualquier caso, es la percepción de este conflicto que se manifiesta en las obras que analizamos en este trabajo.

Todos los personajes que tratamos aquí están claramente marcados por una desproporción dentro de sí mismos, por una conciencia de su propia finitud que les lleva a “pecar”.

En el relato de Adán y Eva encontramos en primer lugar la representación de la inocencia original de la vida humana que realizaría todas sus posibilidades fundamentales sin que hubiera ninguna distancia entre su destino inicial y su manifestación histórica.⁷⁸ La inocencia sería la falibilidad sin la falta y esta falibilidad no sería más que debilidad, pero en ningún caso caída o decadencia. Poco importa que no pueda representarme la inocencia más que a través de un mito, como un estado presente en otro momento y en otro lugar,

⁷⁷ Ricoeur, P., *Finitude et culpabilité*, Aubier, 1988, pág. 21 y ss.

en espacios y tiempos sin una realidad geográfica e histórica. Lo esencial del mito de inocencia es proporcionar un símbolo de lo originario que se haga evidente en la caída y la señale como tal; la inocencia es mi constitución original proyectada en una historia fantástica.

En el texto del Génesis, como en otros relatos de caída, observamos el destino primero de bondad que caracteriza al hombre y su manifestación histórica en la maldad; por muy originaria que sea la maldad, la bondad lo es aún más. Por ello, un mito de caída sólo es posible en el contexto de un mito de creación y de inocencia.⁷⁹

El mito adámico, continúa Ricoeur⁸⁰, es el mito antropológico por excelencia. En primer lugar, el mito etiológico retrotrae el origen del mal a un *ancestro* de la humanidad actual cuya condición es similar a la nuestra; todas las especulaciones sobre la perfección sobrenatural de Adán antes de la caída son arreglos adventicios que alteran profundamente la significación original; tienden a hacer de Adán un ser superior y, por tanto, alejado de nuestra condición y, al mismo tiempo, sugieren una génesis del hombre a partir de una humanidad superior primordial. No cabe duda de que la propia palabra *caída*, extraña al vocabulario bíblico, es contemporánea de esta elevación de la condición adámica, puesto que no cae más que lo que ha estado primero elevado.

El mito etiológico de Adán es, además, la tentativa más extrema para desdoblar el origen del bien y del mal. La intención de este mito es la de dar consistencia a un origen *radical* del mal distinto del más *originario* del ser bueno de las cosas.

Por último, este mito subordina a la figura central del hombre primordial otras figuras que tienden a descentrar el relato sin suprimir, en cambio, la

⁷⁸ *Ídem*, págs. 160-2.

⁷⁹ Es interesante señalar aquí la finitud que caracteriza también al lenguaje postadámico frente al adámico, pues, como señala Benjamin, la palabra adámica se ajusta a la realidad, se produce en ella un encuentro mágico entre el *ser espiritual* y el *ser lingüístico*, mientras que en la situación actual, postadámica, se ha perdido la complicidad entre palabra y *ser espiritual* de la cosa y el nombre que da el hombre a las cosas depende de la forma en que las cosas se comunican con él. Ver Mate, R., *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal, 1999, págs. 59-69.

⁸⁰ Ricoeur, P., *Op. cit.*, págs. 374-416.

primacía del personaje principal. Se menciona a la serpiente, que acabará convirtiéndose en el diablo, y también a la mujer, Eva, evitando que llegue a concentrarse el origen del mal en el primer hombre (varón) de forma exclusiva.

El mito es ya una interpretación, nos dice Ricoeur, una hermenéutica de los símbolos primordiales en los que se ha constituido la conciencia del pecado que la precede. Interpretando él mismo otros símbolos induce a la reflexión, nos hace pensar.

Así distinguiríamos tres niveles: primero el de los símbolos primordiales del pecado, después el del mito adámico y, por último, toda la especulación sobre el pecado original, entendiendo el segundo como una hermenéutica de primer grado y el tercero como una hermenéutica de segundo grado. Esta forma de entenderlo estaría apoyada por la vivencia histórica del pueblo judío. Lejos de ser el punto de partida de su experiencia del pecado y la culpabilidad, este mito presupone dicha experiencia y expresa su madurez.

Por eso ha sido posible comprender esta experiencia e interpretar sus símbolos fundamentales – desviación, revuelta, perdición, cautividad – sin recurrir a este mito. La cuestión está en lo que aporta de nuevo a esta primera simbolización, afirma Ricoeur, aunque sea de modo tardío y no siempre esencial.

De hecho, Adán no es una de las figuras más importantes en el Antiguo Testamento e, incluso para el redactor del relato del Génesis, no es seguro que Adán cargue con toda la responsabilidad del mal en el mundo, puede que no sea más que el primer ejemplo del mal. En todo caso, el texto adámico no debe separarse del conjunto de los once primeros capítulos que, a través de las leyendas de Caín y Abel, de Babel, de Noé, conducen a la elección de Abraham, padre de los creyentes.

En el Nuevo Testamento, Jesús mismo no se refiere nunca a este relato. Será San Pablo quien saque el tema adámico de su letargo, presentando a Adán como la figura inversa de Cristo, el hombre viejo frente al hombre nuevo.

En cualquier caso, lo que el relato quiere poner de relieve es, como decíamos anteriormente, que el pecado no es nuestra realidad original, no

constituye nuestro estado ontológico primero. Sin embargo, cabe la posibilidad de interpretar los dos estados de inocencia y de pecado no de forma sucesiva, sino superpuestos el uno al otro, pues el pecado no sigue a la inocencia, sino que, en el instante, la pierde, en el instante en que soy creado caigo. El mito relata de forma sucesiva algo que es contemporáneo y que no puede dejar de serlo, hace que termine un estadio “anterior” de inocencia en el momento en el que comienza el estado “posterior” de maldición. Pero es justamente así como alcanza su profundidad: al narrar la caída como un suceso surgido no se sabe de dónde, este mito le proporciona a la antropología un concepto clave, la contingencia de este mal radical. Es lo que Kant ha comprendido admirablemente, dice Ricoeur, el hombre está *destinado* al bien e *inclinado* hacia el mal.

El acontecimiento de la caída queda repartido en el Génesis, tal como ya sabemos, entre Adán, Eva y la serpiente. La serpiente le hace una pregunta a la mujer sobre la prohibición divina y el límite creador se convierte en negatividad hostil y problemática. Ha nacido un deseo, el deseo de infinitud, pero esta infinitud no es la de la razón o la felicidad, sino la infinitud del propio deseo que absorbe el conocer, el querer, el hacer y el ser. Es respecto a este deseo que la finitud se hace insoportable, esta finitud que consiste simplemente en ser creado. El alma de la interrogación de la serpiente es lo “infinito malo” (“mauvais infini”) que pervierte simultáneamente el sentido del límite que orientaba la libertad y el sentido mismo de la finitud de esta libertad así orientada por el límite.

Este parecerse a los dioses a través de la transgresión es algo muy profundo: cuando el límite deja de ser creador y Dios parece obstruir el camino del hombre con sus prohibiciones, el ser humano toma para su libertad la no limitación del principio de la existencia y formula el deseo de situarse en el ser como un creador de sí mismo. Por otra parte, la serpiente no ha mentido en absoluto. La era abierta a la libertad por la falta es una cierta experiencia de lo infinito que nos enmascara la situación finita de la criatura, la finitud ética del hombre. A partir de este momento, lo infinito malo del deseo humano que anima

el movimiento de las civilizaciones, el apetito de placer, de posesión, de poder, de conocimiento, *parece* constituir la realidad humana. Esta inquietud que nos hace estar descontentos del presente *parece* ser nuestra verdadera naturaleza, continúa Ricoeur, o más bien la ausencia de naturaleza que nos hace libres. En cierto modo, la promesa de la serpiente marca el nacimiento de una historia humana empujada permanentemente por sus ídolos.

Es interesante resaltar aquí el papel que Dios puede llegar a representar en estos mitos, Dios parece obstruir el camino del hombre, nos dice Ricoeur, es decir, Dios parece ser, en cierto modo, enemigo del desarrollo del ser humano, dejando ver, en ocasiones, huellas de la “envidia” del dios trágico en la destrucción de Babel, en la condenación de Caín o en la propia expulsión de Adán y Eva del paraíso, por ejemplo. Sin embargo, el hecho de que se profese la inocencia y la santidad de Dios, hace que se pueda dar más relevancia a esta “envidia” entendida más bien como “envidia” de la santidad respecto de los “ídolos”, como “envidia” monoteísta que revela la vanidad, la vacuidad de los falsos dioses.

Dado que Yahvé es santo, es necesario que el mal entre en el mundo por una especie de catástrofe de lo creado, catástrofe que el nuevo mito tratará de reunir en un acontecimiento y en una historia en la que la maldad primera se disocie de la bondad originaria.

También Fausto y Dorian Gray parecen, en nuestra opinión, pretender igualarse a Dios en cierto modo a través de la transgresión, a través de la adquisición de una prerrogativa divina que no les está permitida, el conocimiento ilícito y la juventud/belleza eternas. Y tras estos relatos también subyace en ocasiones la pregunta sobre la “envidia” de Dios, que no permite que sus criaturas se asemejen en exceso a Él. El hombre, incapaz de aceptar su finitud esencial proyecta en el Creador que lo formó la responsabilidad de su falta de ser y le acusa de unos celos destructores y egoístas.

Fausto siente que dos almas viven en su pecho: una que tiende hacia las profundidades y otra hacia las alturas. Fausto siente esa desproporción dentro

de sí de la que hablábamos antes, esa ruptura dentro del ser humano que le impide alcanzar la unidad consigo mismo y le mantiene en el deseo continuo y fatigoso. El primer monólogo del sabio en la obra goethiana nos muestra claramente la frustración del hombre que, aspirando a la divinidad, tiene que conformarse con su naturaleza humana, anhelando lo infinito, debe contentarse con su finitud.

Esta escisión del ser humano consigo mismo se presenta de forma ya brutal y definitiva en el caso de Dorian Gray, quien llega a desdoblarse su persona entre su cuerpo y el retrato que representa su alma. Aquí la finitud del hombre no se presenta a través de la limitación de su conocimiento, sino como la temporalidad de su existencia, la dependencia del reloj vital que destruye la belleza y la juventud y conduce hacia una degeneración física que culminará con el mayor de los símbolos de la diferencia entre Dios y el hombre: la propia muerte.

Dorian expresa su no coincidencia consigo mismo de forma explícita al lamentar que la belleza del retrato perdure mientras la suya decaerá con el paso de los años. La desproporción en el hombre se da también en la desigualdad tanto física como psicológica que padece dentro de sí en las distintas etapas de su vida, pues ni es igual con veinte años que con treinta o con cuarenta, ni tampoco piensa ni siente de la misma manera. Siendo, de una parte, él mismo, es, por otro lado, diferente al mismo tiempo. Esto lo vemos claramente en el miedo que a Dorian Gray le produce envejecer y perder su belleza y lo podemos percibir asimismo en la transformación que sufre su retrato, espejo fiel de los cambios que se van produciendo en su alma.

Podemos decir que el relato del Fausto de Goethe sigue la representación del mito adámico en cuanto al destino del hombre al bien y su inclinación hacia el mal. En el caso de Fausto, el Señor afirma en el prólogo que pronto le llevará a la claridad, es decir, que tiene en mente su salvación, aunque el protagonista no parará de “pecar” durante toda la obra, no dejará de caer como consecuencia de su falibilidad esencial y de sus constantes aspiraciones.

Además, hasta el personaje del diablo, Mefisto, aparece como herramienta de la voluntad divina al empujar a Fausto y mantenerlo en su búsqueda.

En el caso de *El retrato de Dorian Gray*, la no aparición de Dios no impide que exista una especie de justicia poética final que condene al protagonista a la muerte. Como veíamos en el capítulo anterior, desde el principio de la obra se anuncia el sufrimiento de los personajes por las distinciones que han recibido de los dioses (la posición y el dinero de Lord Henry, el cerebro y el arte de Basil y la belleza de Dorian). Esto podría indicar que nos encontramos antes unos héroes trágicos que tendrán que padecer como consecuencia de su grandeza. Sin embargo, no se trata aquí realmente del esquema de la tragedia según la entendían los griegos, al igual que no era tampoco éste el caso bíblico respecto de la envidia divina. Nos encontramos más bien ante elementos aislados de la tragedia, pero cuyo significado global está ciertamente alejado de los ejemplos de la tradición clásica.

Lo trágico propiamente dicho no aparece, nos dice Paul Ricoeur⁸¹, más que cuando el tema de la predestinación al mal tropieza con el tema de la grandeza heroica. Es necesario que el destino ponga a prueba la resistencia de la libertad, rebote de algún modo sobre la dureza del héroe y finalmente lo aplaste para que nazca la emoción trágica por excelencia. La tragedia nace de la exaltación de una doble problemática: la del “dios malvado” y la del “héroe”. La tragedia exige de una parte una trascendencia y, más concretamente, una trascendencia hostil y, por otro lado, el surgimiento de una libertad que retarde el cumplimiento del destino, que le haga vacilar y parecer contingente en la cumbre de la crisis para finalmente hacerlo estallar en un final en el que su carácter fatal se descubre en el último momento. La libertad heroica introduce, en el corazón de lo ineluctable, un germen de incertidumbre, un retraso temporal, gracias al cual hay un “drama”, es decir, una acción que se desarrolla bajo la apariencia de un destino incierto.

Éste, nos parece evidente, no es el caso de las obras que tratamos en este trabajo, puesto que en ningún momento se trata de personajes atrapados

⁸¹ Ricoeur, P., *Ídem*, págs. 355-373.

por su destino. Tanto en el relato del Génesis como en el de Fausto se presupone en todo momento la bondad de Dios y es el hombre el responsable de las acciones que lleva a cabo. También Dorian Gray tiene libertad para decidir su camino y, por tanto, su muerte en las últimas páginas de la obra se percibe como un final plenamente merecido, fruto de su carrera de crueldad y degeneración.

La hybris que caracteriza a estos personajes no es por sí misma trágica. La hybris puede ser evitada, nos dice Ricoeur, y justamente por eso no es trágica. En ese sentido, Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray tienen la opción de elegir de otro modo y, al no hacerlo, cae sobre ellos la culpa de su “pecado”, puesto que no hay ningún destino ni ningún Dios malvado que les lleve sin remisión hacia la caída.

Esta libertad por la falta es una cierta experiencia de lo infinito, como decíamos antes, que nos enmascara la situación finita de la criatura. Adán y Eva deciden comer del árbol prohibido y experimentan un nuevo aspecto de la realidad del que el límite impuesto por la prohibición les había alejado hasta ese momento, experimentan el otro lado de la ética en su deseo ilimitado de ser como Dios, increados e infinitos.

Tanto Fausto como Dorian Gray persiguen asimismo la posesión de diferentes experiencias, aunque para Fausto sea justamente la vivencia de todos los sentimientos posibles para la humanidad, desde lo más alto hasta lo más bajo, el bien y también el mal, lo que cuenta en su afán de extender su propio ser; su deseo es lanzarse en el bullicio del tiempo, en el torbellino de los acontecimientos:

“Faust- Du hörst ja, von Freud´ ist nicht die Rede.
Dem Taumel weih´ ich mich, dem schmerzlichen Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissendrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst´ und Tiefste greifen,

Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am End´ auch ich zerscheitern.“⁸²

Dorian, en cambio, prefiere las sensaciones estéticas, manteniendo la distancia propia del fenómeno artístico y renunciando tanto al sufrimiento como al amor. Su “libertad”, decíamos en el capítulo precedente, es producto principalmente de su pérdida de humanidad y la vida real es sustituida en su caso por el arte.

A través de la experiencia del mal, estos personajes pretenden rozar al menos esa infinitud que se les niega como criatura. Fausto desea abarcar en su espíritu tanto el mal como el bien para poder experimentar el Todo, aunque ya Mefisto le avisa de que ese Todo no está hecho para el hombre, sino para un Dios (“dieses Ganze ist nur für einen Gott gemacht!”, versos 1780-1).

Dorian, en cambio, recurre al arte como forma de mirar y de vivir el mundo, y busca la belleza en el mal. Desea recrearse a sí mismo haciendo de su existencia una obra de arte, pero carente de toda ética y, de este modo, conseguir escapar a las leyes de la naturaleza que le obligan a envejecer y a morir.

Sin embargo, la solución al problema de la infinitud no parece que sea el “pecado” ni el intento ilícito por imposible de igualarse a Dios. Dorian Gray es incapaz de encontrar la salida, no le es posible ni volver a su estado de inocencia ni soportar tampoco con frialdad la visión de su propia degradación moral. Al enfrentarse a su lado oscuro, no consigue salir vencedor, sino que es atrapado y dominado por él.

El Fausto de la tradición es consumido también por su propio pecado de hybris, y será posteriormente Goethe quien conseguirá salvarlo al conducirlo hacia el camino de la totalidad a través de la unión de los contrarios simbolizada por el eterno femenino.

El hombre debe aprender a distinguirse de su sombra, por utilizar términos junguianos, habiendo aceptado su realidad como parte de su propio

ser, si quiere aprender a construir su propio Yo y aspirar a la totalidad. Esta meta a la que debe dirigirse el ser humano, este Yo completo equivaldría justamente a nuestra participación en Dios, a nuestro “igualarnos a Dios”.

Entonces, no es a través de la falta como el hombre puede ser como Dios, sino a través de la construcción de la propia personalidad como un microcosmos que refleje la infinitud divina. El mal es posible, como veíamos, como consecuencia de la desproporción esencial del ser humano y de su libertad. Es un aspecto, por tanto, que debe aceptarse como perteneciente a la naturaleza del hombre, como producto de su falibilidad, pero aceptarlo no es lo mismo que entregarse a él, no es lo mismo que dejarse dominar por él. Debe integrarse como parte de la totalidad que supone la realidad humana, haciendo de ésta espejo de la divinidad, porque Adán y Eva, es decir, el hombre y la mujer nunca han dejado de ser verdaderamente imagen de “Dios”.

A lo largo del apartado 2.2 de este trabajo, hemos intentado establecer la diacronía del mito que estudiamos y que se desarrolla como una transgresión consciente del personaje protagonista que, desde la insoportable situación de saberse finito y haciendo uso de su libertad, decide tener una cierta experiencia de lo infinito a través del mal. Esta transgresión, tal como venimos viendo, se manifiesta en cada caso como una búsqueda de conocimiento o de belleza/juventud eternas. Ninguna de éstas queda manchada en sí misma, puesto que ni el conocimiento ni la belleza/juventud son algo nocivo. Lo que es negativo, según nuestra interpretación, es su anhelo desmedido a costa de cualquier precio y dejando de lado otras facetas de la realidad necesarias para poder intentar alcanzar la totalidad de la persona.

El final de la historia suele ser desgraciado para el protagonista que, bien recibe algún tipo de castigo directamente de Dios (como el exilio en el texto bíblico), bien acaba en una situación igualmente desastrosa o incluso muriendo (Dorian Gray) en el caso de que la divinidad no aparezca de modo explícito.

El caso de Fausto es similar a los anteriores en los textos más tradicionales y Fausto paga por su osadía con su propia vida y con la salvación

⁸² Goethe, J.W., *Faust*, München, C.H. Beck, 1998, págs. 58-9.

de su alma. Pero, como ya sabemos, Goethe realiza una nueva lectura del mito, salvando a su personaje y dando un vuelco no sólo al significado del relato fáustico, sino también al del mito de transgresión que nosotros analizamos aquí.

La estructura narrativa de nuestro mito podríamos, pues, describirla así:

- 1) El personaje transgrede una prohibición divina o una “ley no escrita” relacionada con los límites del ser humano y que se concreta en una búsqueda de conocimiento o de eternidad/juventud/belleza.
- 2) El desenlace suele ser negativo para el personaje, salvo en el caso del Fausto de Goethe, que conscientemente decide variar la estructura y su sentido.

Dentro de este esquema, son importantes también otros elementos para la comprensión del mito: la libertad como cualidad humana fundamental que le permite al hombre elegir entre el bien y el mal y ser, por tanto, responsable de sus actos y susceptible de castigo por su culpa; la percepción de la finitud como característica esencial del ser humano, y del tiempo y la muerte como sus mayores representantes, lo que le conduce a la desesperación y a la rebeldía contra su propia naturaleza; el conocimiento y la inmortalidad como atributos claves de la divinidad en la cultura occidental, atributos, por ello, deseables para el hombre que busca ser imagen de Dios y probar las mieles de su ser infinito; la hybris como falta fundamental de los protagonistas, etc., etc.

La “solución” al problema de la finitud tendría que venir, entonces, aprendiendo a distinguirnos de nuestra sombra y aceptando su realidad como parte de nuestro ser para poder después también integrar el resto de los pares de opuestos psíquicos que poseemos en nuestro interior. Igualmente deberíamos perseguir la integración de la finitud que percibimos dolorosamente y lograr un equilibrio con la infinitud que es también característica de nuestra naturaleza. Alcanzaríamos finalmente, en un caso ideal, la individuación de la que nos habla Jung como objetivo de la existencia humana, y llegaríamos a ser hombres y mujeres completos.

2.2. “El Bien contra el Mal”:

2.2.1. Introducción: Simbología bien-mal

Como ya anunciábamos en la introducción general a esta investigación, uno de nuestros objetivos es el de analizar las imágenes antitéticas que articulan el mito con el que estamos tratando, incluyéndolo en el régimen diurno de la imaginación, y, más concretamente, dentro del esquema de la caída.

En las obras que estudiamos aquí, se produce aparentemente una clara oposición simbólica entre el bien y el mal, desarrollándose una estructura narrativa de subida en un primer momento (el personaje intenta alcanzar algo que le eleve sobre sí mismo, que le haga superior, e, incluso, “divino”), y, de bajada posteriormente (la caída en desgracia y hasta la muerte como signos del castigo por la osadía cometida). El único caso en el que esta estructura no aparece, como ya sabemos, aunque es justamente porque el autor rompe de forma consciente con la tradición del relato con unas intenciones determinadas, es el *Fausto* de Goethe.

En la historia del Génesis, se oponen Dios y la serpiente, a la que se ha venido identificando habitualmente con el diablo, aunque, según veremos en el capítulo siguiente, su significado original nada tiene que ver con Satanás. Algunos intérpretes establecen una asociación entre este animal y lo femenino, con lo que podríamos afirmar que, en la narración de la pérdida del paraíso, el bien-lo masculino se oponen al mal-lo femenino.

En la obra de J.W. Goethe, como acabamos de comentar, el desenlace del mito es diferente a lo que cabría esperar dentro de la estructura que nosotros defendemos y también respecto de los relatos fáusticos anteriores. Esto evidentemente no es ningún aspecto secundario, sino que significa realmente un cambio simbólico de la mayor importancia y da un sentido totalmente diverso a la pieza.

En *Fausto*, si bien se puede considerar que Dios representa el bien y que Mefisto es el mal, no se trata de dos elementos absolutamente opuestos entre sí, sino que ambos son necesarios en el universo para que el hombre pueda evolucionar. Son dos aspectos de la realidad que se complementan y que incitan al hombre a estar despierto, a permanecer vigilante. De hecho, Mefistófeles, sin quererlo, jugará un papel fundamental en la salvación de Fausto.

Además, el bien no está unido a lo masculino ni el mal a lo femenino en la visión del autor alemán, más bien, será justamente este cambio de paradigma simbólico lo que permitirá a Goethe salvar a su héroe. Es el paso del régimen diurno de la imaginación al régimen nocturno, a la fusión de los contrarios en un eterno femenino redentor, lo que le ofrecerá al sabio la posibilidad de escapar del espíritu de la negación.

Nos encontramos aquí con el misterio de la *coincidentia oppositorum* y de la totalidad, que, tal como nos explica Mircea Éliade,⁸³ se pueden hallar tanto en los símbolos, las teorías y las creencias que conciernen a la realidad última, al *Grund* de la divinidad, como en las cosmogonías que explican la creación por la fragmentación de una unidad primordial, en los rituales orgiásticos que persiguen el cambio de dirección de los comportamientos humanos y la confusión de valores, en las técnicas místicas de unión de contrarios, en los mitos del andrógino y los ritos de androginización, etc. De una manera general, se puede decir que todos estos mitos, ritos y creencias tienen como objetivo el recordar a los seres humanos que la realidad última, lo sagrado, la divinidad, sobrepasan sus posibilidades de comprensión racional, que el *Grund* es aprehensible únicamente en tanto que misterio y paradoja, que la perfección divina no es concebible como un conjunto de cualidades y virtudes, sino como una libertad absoluta, más allá del bien y del mal, que lo divino, lo absoluto, lo trascendente se distingue cualitativamente de lo humano, de lo relativo, de lo inmediato porque no constituyen modalidades particulares del ser ni de las situaciones contingentes. En una palabra, estos mitos, ritos y teorías que

⁸³ Éliade, M., *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, pág. 100.

implican la *coincidentia oppositorum* enseñan a los hombres que la mejor forma de aprehender a Dios o a la realidad última es la de renunciar, aunque sólo sea por unos instantes, a pensar e imaginar la divinidad en términos de experiencia inmediata, pues tal experiencia no podría percibir más que fragmentos y tensiones.

¿Qué es lo que nos revelan todos estos mitos, símbolos y ritos que manifiestan la unión de los contrarios?⁸⁴ Ante todo, afirma Éliade, una profunda insatisfacción del hombre con su situación actual, lo que llamamos la condición humana. El hombre se siente dividido y separado. Le resulta difícil darse siempre cuenta de la naturaleza de esta separación, porque, en ocasiones, se siente separado de “algo poderoso”, de algo totalmente ajeno a él mismo, y, otras veces, se siente separado de un “estado” indefinible, atemporal, del que no tiene ningún recuerdo preciso, pero del que se acuerda, sin embargo, en lo más profundo de su ser: un estado primordial en el que gozaba antes de que existieran el Tiempo y la Historia. Esta separación se ha constituido como una ruptura, simultáneamente dentro de sí y también en el mundo. Es una “caída”, no necesariamente en el sentido judeocristiano del término, pero una caída en cualquier caso porque se traduce en una catástrofe fatal para el género humano y en un cambio ontológico en la estructura del mundo. En cierto modo, se puede decir que muchas de las creencias que implican la *coincidentia oppositorum* traicionan la nostalgia de un paraíso perdido, la nostalgia de un estado paradójico en el que los contrarios coexisten sin estar enfrentados y donde las multiplicidades componen los aspectos de una misteriosa Unidad.

En este sentido, nos parece a nosotros que el cambio de paradigma simbólico realizado por Goethe podría significar justamente un intento de volver a ese paraíso que se perdió en el relato del Génesis cuando un universo unitario quedó diferenciado y dividido a causa del pecado del hombre.

En cuanto a *El retrato de Dorian Gray*, nos parece que es obvio que el bien y el mal, sobre todo el primero, no están tan claramente representados en ningún personaje concreto como en las obras anteriores, si bien Lord Henry

⁸⁴ *Ídem*, pág.152.

encarna sin duda alguna el papel de corruptor del joven Dorian. Ya de lleno en la época moderna, el autor no considera necesaria la aparición explícita de Dios ni del diablo para tratar el tema del mal y de la corrupción moral, y no acude tampoco a ninguna figura sobrehumana para justificar el “castigo” final del protagonista.

Si en la historia de la Biblia y en el propio Fausto, el bien y el mal tienen un carácter manifiestamente religioso en el primer caso, cósmico con seguridad en Goethe, en la obra de Oscar Wilde nos encontramos con una cierta indefinición a este respecto. ¿Cuál es realmente la esencia del mal? Si en Adán y Eva la falta será el “pecado contra el Espíritu Santo”, el alejamiento de Dios, expresado a través de la búsqueda de un conocimiento ilícito, y en Fausto, el mal es un elemento necesario para la evolución humana, nos resulta, en cambio, difícil definir qué papel representa en el universo de Dorian Gray.

Lo que perderá al protagonista de Wilde será la persecución de los placeres sensuales, el hedonismo desmedido. En el fondo, se trata siempre del pecado de *hybris*, la extralimitación del orgullo que representó por primera vez en la historia mítica del cristianismo el ángel Lucifer. Pero, mientras en las dos primeras obras, el mal aparece como parte de toda una cosmología, en *El retrato* se ven sólo sus consecuencias para el hombre, sin entrar en detalles sobre su origen o su sentido.

La estructura de este relato, sin embargo, sí conserva, a nuestro entender, los rasgos del esquema de la caída que defendemos, y, por tanto, la contraposición antitética entre bien y mal.

El sincronismo de estos tres mitos pone de relieve, como ya sabemos, el tema del transgresor. Tanto Adán y Eva como el Fausto de la tradición anterior a Goethe y Dorian Gray actúan en contra de las “normas establecidas”, en cierto modo, se ponen de parte del mal en esa lucha de contrarios, y por ello tienen un final indigno. Estas normas vienen de “arriba”, proceden directamente de Dios en el caso bíblico y en la leyenda de Fausto, y, en la obra de Wilde, su origen es claramente superior al hombre, aunque no se especifique con claridad.

No se trata, sin embargo, de unas normas exteriores al hombre (o, al menos, no sólo externas), sino que más bien estarían impresas en su propia naturaleza. Su limitación característica, su finitud serían justamente las fronteras marcadas a su actuación. El error estaría en querer más de lo que legítimamente le corresponde, en aspirar a ser más que un ser humano.

Tanto Adán y Eva como Fausto tienen como trasfondo simbólico explícito la visión judeocristiana del bien contra el mal desarrollado en imágenes antitéticas de sobra conocidas como las del cielo frente al infierno, Dios y el diablo, la luz y las tinieblas, etc. En el primer caso, podríamos decir que aparecen en estado puro, es decir, con su significación original, mientras que, en la obra de Goethe, se trata, más bien, de la utilización de unos símbolos tradicionales de la cultura occidental cristiana para expresar su concepción sobre el papel que juegan el bien y el mal en el cosmos.

En el caso de Dorian Gray, no aparece de modo tan evidente la simbología antitética cristiana que opone las fuerzas del bien a las del mal, aunque sí existen alusiones concretas que enlazan, por ejemplo, al personaje de Lord Henry con la serpiente del paraíso y que manifiestan con claridad, en nuestra opinión, que todas estas imágenes tradicionales subyacen de forma más o menos implícita en el texto, pues, al fin y al cabo, se trata de un sustrato simbólico común a todo occidente.

En los próximos capítulos, pretendemos analizar con algo más de detalle los personajes que representan precisamente los dos aspectos de la antítesis bien-mal en cada una de las obras que tratamos en este trabajo. Primero, nos ocuparemos de los personajes corruptores, de sus características específicas y de la función que cumplen en cada uno de los casos. Posteriormente, intentaremos ver cómo se manifiesta la divinidad, el Bien, el orden natural, etc. Y, por último, destacaremos el papel que representa la mujer y lo femenino, cuál es su valor simbólico y cómo, en la obra de Goethe, su supremacía supone el cambio de paradigma que ya hemos anunciado anteriormente.

Creemos que, de este modo, podremos mostrar las principales variantes e invariantes simbólicas que se dan en cada uno de los mitos, justificando la

inclusión de éstos en una categoría común, pero señalando también los aspectos que los diferencian dependiendo de la intención de su autor y de su visión del mundo, de la época en que fue escrito, etc., etc. Trataremos, por tanto, de ver cómo se establece esta relación de fuerzas, de símbolos, de imágenes que dan forma al tema del transgresor, un transgresor que se convertirá en tal al decidir dejarse llevar por el personaje corruptor correspondiente, al aceptar y seguir la senda del mal, pues no nos encontramos, como ya sabemos, ante una ofensa contra la sociedad o contra la moral, aunque éstas también puedan darse, sino que aquí hablamos de una transgresión “metafísica”, es decir, una transgresión que aspira a sobrepasar las reglas generales sobre la esencia del hombre y que está destinada por siempre al fracaso.

2.2.2. Los personajes corruptores

En este capítulo, pretendemos estudiar a aquellos personajes que tientan a los protagonistas de nuestras obras, a los “representantes del mal”, a los que señalan nuevos caminos que recorrer e inducen, en cierto modo, el comportamiento del transgresor incitando a éste a la rebelión. Estamos hablando, por supuesto, de la serpiente en el caso del relato bíblico, de Mefisto como compañero inseparable de Fausto, y de Lord Henry en la obra de Oscar Wilde.

2.2.2.a) La serpiente

Si en realidad todos los símbolos son funciones y signos de lo energético, afirma J.E. Cirlot,⁸⁵ la serpiente es simbólica por antonomasia de la energía, de la fuerza pura y sola, y de ahí le vienen sus ambivalencias y multivalencias. La diversidad de sus aspectos simbólicos se deriva también de que éstos provienen o de la totalidad de la serpiente o de uno de sus rasgos dominantes: avance reptante, asociación frecuente al árbol y analogía con sus raíces y ramas, muda de la piel, silbido, etc. Otro motivo de su multivocidad simbólica depende de la localización de su vida, puesto que hay serpientes que viven en el bosque, serpientes del desierto, serpientes de los mares, lagos, estanques y fuentes.

El culto de las serpientes y de los genios de las serpientes en la India está vinculado a las aguas. Las serpientes son poderes protectores de las fuentes de la vida y de la inmortalidad, así como de los bienes superiores simbolizados por los tesoros ocultos. En occidente, Bayley interpreta que la serpiente, por su esquema ondulado, similar a la forma de las ondas marinas, puede simbolizar la sabiduría abisal y los grandes arcanos. En cambio, en multiplicidad y en el desierto, las serpientes son las fuerzas de la destrucción,

que atormentan a todos los que han logrado atravesar el Mar Rojo y dejar Egipto, siendo entonces asimilables a las “tentaciones” de quienes han vencido la constricción de la materia y han penetrado ya en los dominios de la sequedad espiritual. Esto explica que Blavatsky diga que, físicamente, la serpiente simboliza la seducción de la fuerza por la materia (Jasón por Medea, Hércules por Onfale, Adán por Eva), constituyendo la manifestación concreta de los resultados de la involución, la persistencia de lo inferior en lo superior, de lo anterior en lo ulterior, lo cual es ratificado por Diel, para quien la serpiente es símbolo, no de la culpa personal, sino del principio del mal inherente a todo lo terreno.

También hay una evidente conexión de la serpiente con el principio femenino. Según Éliade, Gressmann ha visto en Eva una diosa fenicia arcaica del mundo subterráneo, personificada por la serpiente (aunque mejor ésta debería ser la alegoría de Lilith, enemiga y tentadora de Eva). Al propósito, relaciona el autor aludido las numerosas deidades mediterráneas que se representan llevando una serpiente en una o ambas manos (Artemisa arcadia, Hécate, Perséfone), las sacerdotisas cretenses, bellamente figuradas en oro y marfil; o con cabellos de serpientes (Gorgona, erinias).

Ya en Egipto aparece con gran frecuencia la serpiente; el signo que fonéticamente corresponde a la letra Z representa una serpiente en movimiento. Igual que el signo de la babosa o serpiente cornuda (fonéticamente F) se refiere a lo primigenio y a las fuerzas cósmicas. En general, los nombres de las diosas presentan como signo determinativo el de la serpiente, lo que viene a decir que es por la mujer por la que el espíritu se desliza en la materia y en el mal. También se emplea, como los otros reptiles, continúa Cirlot, para aludir a lo primordial, a los estratos más primitivos de la vida.

Las cualidades centrales de la serpiente, por tanto, determinan sus significaciones. Teillard dice a su propósito: Animal dotado de fuerza magnética. Por su muda de piel, símbolo de la resurrección. Por su carácter reptante (y sus

⁸⁵ Las distintas interpretaciones que se presentan aquí respecto de la serpiente se pueden ver más detalladamente en Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, págs. 405-9.

anillos estranguladores) significa la fuerza. Por su peligrosidad, el aspecto maligno de la naturaleza.

Jung señala que los gnósticos la asimilaban al tronco cerebral y la médula, constituyendo un excelente símbolo de lo inconsciente que expresa su presencia repentina, inesperada, su interposición brusca y temible. Añade que, psicológicamente, es un síntoma de la angustia y expresa una anormal animación del inconsciente, es decir, una reactivación de su facultad destructiva.

La identificación de la serpiente con la rueda aparece gráficamente expresada en los símbolos gnósticos del Ouroboros o serpiente que se muerde la cola; la mitad de ese ser es clara y la otra oscura, como en el símbolo chino del *Yang-Yin*, lo cual expone la ambivalencia esencial de la serpiente y su pertenencia a los dos aspectos del ciclo (activo y pasivo, afirmativo y negativo, constructivo y destructivo).

Aparte de su posición cósmica circular, que adquiere valor de totalidad, la serpiente aparece con frecuencia asociada a otros elementos. El más frecuente es el árbol, que, como unitario, puede ser considerado correspondiente al principio masculino, simbolizando entonces el ofidio el femenino. El árbol y la serpiente prefiguran míticamente a Adán y Eva. De otro lado, la situación opuesta a la de la serpiente envolvente (triumfante) es la de la serpiente crucificada, el principio ctónico y femenino dominado por el espíritu.

La serpiente visible en la tierra, nos dice Chevalier,⁸⁶ el instante de su manifestación, es una hierofanía, pero es una hierofanía de lo sagrado natural. No es espiritual, sino material.

En el mundo diurno, surge como un fantasma palpable, pero que resbala entre los dedos como resbala a través del tiempo contable, del espacio conocido y las reglas de lo razonable para refugiarse en el mundo de lo inferior del que procede y en el que lo imaginamos, intemporal, permanente e inmóvil en su compleción. Es enigmática, secreta, no se pueden prever sus decisiones, súbitas como sus metamorfosis. Encarna los dos sexos así como todos los

contrarios, al igual que tantos grandes dioses creadores que son siempre, en su primera representación, serpientes cósmicas.

La serpiente representa, según Keyserling, la vida. La vida de los bajos fondos debe reflejarse en la conciencia diurna bajo la forma de una serpiente. La serpiente visible no aparece, por tanto, más que como la breve encarnación de una Gran Serpiente Invisible, causal y atemporal, señora del principio vital y de todas las fuerzas de la naturaleza. Se trata de un *viejo dios* que encontraremos al inicio de todas las cosmogénesis antes de que las religiones del espíritu lo destruyan. Es lo que anima y lo que mantiene. En el plano humano, es el doble símbolo del alma y de la libido.

El libro sagrado de los egipcios, continúa Chevalier, para desarrollar mejor las facetas contradictorias de la entidad simbólica inicial, las separa en distintas serpientes, pero el papel preeminente que se le otorga a Apophis muestra que, entre todas las valencias de la serpiente originalmente confundidas, la de un poder hostil es la que acaba permaneciendo con más fuerza. Este fenómeno va a la par con la valorización positiva del espíritu y la valorización negativa de las fuerzas naturales, inexplicables, peligrosas, por las que se elaborará poco a poco el concepto ya no físico, sino moral del Mal, un Mal intrínseco.

Sin embargo, más que una voluntad de hegemonía del espíritu en detrimento de las fuerzas naturales, debe verse aquí una preocupación por equilibrar estas dos fuerzas fundamentales del ser impidiendo que una (aquella que no es controlable) llegue a prevalecer sobre la otra. La misma preocupación se encuentra en la mitología griega con el episodio de la lucha de Zeus contra Tifón, monstruoso dragón de cien cabezas rodeado de víboras. Este personaje encarna la *desmesura* de las fuerzas naturales que se rebelan contra el espíritu, siendo significativo el hecho de que, para vencer, Zeus no disponga de más ayuda que la de su hija Atenea, la Razón, mientras que el resto de los Olímpicos, aterrorizados, van a refugiarse a Egipto.

⁸⁶ Chevalier, J. y Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, págs. 867-79.

El pensamiento griego, sin embargo, como el pensamiento egipcio, no ataca a la serpiente más que en la medida en que ésta quiere conducir el cosmos hacia el caos. En la medida, en cambio, en que aparece la otra cara indispensable del espíritu, lo vivificante, lo inspirador, es aceptada e, incluso, glorificada. Así, todas las grandes diosas de la naturaleza, esas diosas madres que se reconducirán con el cristianismo bajo la forma de María, madre de Dios encarnado, tienen la serpiente por atributo.

La universalidad de las tradiciones que hacen de la serpiente la señora de las mujeres por serlo de la fecundidad, continúa Chevalier, ha sido abundantemente demostrada por Éliade, por Krappe y por los etnólogos especializados en el estudio de diferentes continentes, siendo también a menudo considerada como responsable de las menstruaciones, que resultan de su mordedura.

Hay además, por tanto, una afinidad simbólica entre la serpiente y la sombra, también considerada como un *alma fecundante* y finalmente un don Juan, según lo demuestra el psicoanalista Rank en su ensayo sobre el personaje mencionado.

Entonces, ¿por qué había una serpiente en el jardín del Edén?, se pregunta Leslie S. Wilson⁸⁷, ¿por qué no había alguna otra criatura? Mundkur ha explorado en profundidad la fascinación que el hombre tiene por la serpiente en *The Cult of the Serpent*, un estudio que cruza límites geográficos y disciplinarios, y en el que afirma que nuestra preocupación por las serpientes se remonta a la prehistoria y sugiere que la fobia a los ofidios está genéticamente impresa en la psique humana.

Para comprender el medio histórico del antiguo Israel entre mediados y finales del siglo VII a.C., se hace necesario examinar los antecedentes del simbolismo de la serpiente según se refleja en las culturas del entorno, y, tal como nos explica Wilson, las tradiciones de Sumeria, Babilonia, Asiria, Egipto, Ugarit, Creta y Fenicia describen tres tradiciones diferentes sobre la serpiente. En primer lugar, tenemos la de la serpiente como el máximo adversario de la

deidad principal en la gran batalla primordial. A continuación nos encontramos con la que considera a la serpiente como una deidad ctónica, guardiana del submundo y de los muertos. Y, por último, la vemos como protectora terrestre, curandera y preservadora de vida y fertilidad. Parece que todas estas tradiciones se habían mezclado sustancialmente en el Israel del siglo VII a.C.

Muchos documentos escritos y gráficos de Oriente Próximo prueban que la serpiente jugaba un papel especial en las religiones y mitologías de la zona y que se le atribuía como animal y como ser mitológico tanto sabiduría como venganza.⁸⁸ Sin embargo, un rol parecido al que se encuentra en el Génesis no se había encontrado hasta entonces.

Adán, nos dice Manuela Martinek, llama a su imagen femenina *hawwa* (Eva) y une este nombre a *hayya* (vida), Eva “la madre de todos los vivientes”, aunque ambas palabras no tienen nada que ver la una con la otra en hebreo, según afirma Gressmann. Además, *hawwa* no es el correlato femenino de Adán.

Los nombres y la aclaración no cuadran, lo que permite deducir que podrían haberse entrelazado elementos mitológicos antiguos. Una inscripción púnica encontrada en Cartago muestra a una diosa semítica occidental con el nombre de *hawwa*, que efectivamente debe de estar emparentada con la diosa de la tierra babilónico-sumeria, y la palabra aramea para serpiente es igualmente *hawwa*. Si esta diosa era realmente asociada con la serpiente o incluso si tenía forma de serpiente, o si Eva y la serpiente originalmente eran idénticas, no puede afirmarse por ahora.

Todo esto prueba que se puede sostener una asociación entre lo femenino y la serpiente en la época bíblica. Una enemistad, sin embargo, que haga de la mujer una víctima de la astuta serpiente o ésta como herramienta de poderes malignos no es demostrable.

En Génesis 3,1 se introduce a la serpiente diciendo que es el animal más astuto de cuantos Dios había creado. Una vinculación con lo diabólico o con el

⁸⁷ Wilson, L.S., *The Serpent Symbol in the Ancient Near East*, Lanham, New York-Oxford, University Press of America, 2001, págs. 11-18.

⁸⁸ Martinek, M., *Wie die Schlange zum Teufel wurde*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1996, págs. 45-55.

mal no puede derivarse de la historia bíblica e, incluso, la mujer la reconoce como una simple serpiente después de haber probado el fruto que debería abrirle los ojos para distinguir entre el bien y el mal. Asimismo, la maldición de Dios alcanza sólo a la existencia animal. Sin embargo, la serpiente puede hablar, algo de lo que no parece sorprenderse la mujer.

La exégesis bíblica antigua vio el diablo en la serpiente, o bien directamente de forma que la serpiente se entienda tan sólo como expresión simbólica, o tomando la forma de la serpiente o utilizando a ésta como herramienta para sus fines. Si con ello se mostraba más bien como enemigo del hombre o de Dios es una cuestión altamente controvertida.

Sin embargo, Eichhorn señaló que en ningún libro preexílico del Antiguo Testamento se encuentra siquiera una insinuación de que se deba entender la presencia del diablo bajo la forma de la serpiente, y tampoco el Nuevo Testamento invita a esta suposición.

Jacob afirma que la serpiente no puede ser la personificación de un principio del mal no humano ni del demonio ni su disfraz, ya que la serpiente fue creada explícitamente por Dios e, incluso posteriormente, Satán no es el poder personificado del mal que, por su odio contra Dios, desea destruir su reino.

Gunkel, en cambio, ve en Génesis 3, como en otros motivos de la historia primordial, intentos procedentes de la tradición oral transmitida de explicar los fenómenos naturales, como por qué la serpiente se arrastra sobre el vientre o por qué es doloroso el parto.

La exégesis de los últimos tiempos, nos continúa explicando Martinek, que se ha preocupado por explicar la Biblia hebrea a partir de su contexto histórico y cultural, ve en su simbolismo de la fecundidad la posibilidad de una crítica que podría tener como objeto al dios cananeo como adversario de Jahvé. Génesis 3 sería, entonces, una polémica contra el culto de Baal y la serpiente una especie de encarnación de Baal, pudiendo así aclararse también otras dificultades del texto.

Siguiendo los pensamientos de Soden de que el yahvista con toda probabilidad escribió su texto en los tiempos de Salomón (aunque ahora se

discute la fecha de redacción de esta fuente), y que resulta sorprendente la prominencia del papel de la mujer en la narración, considera Görg que la serpiente es una figura simbólica de una corriente contemporánea de procedencia egipcia, dado que en Egipto toda diosa puede tomar la forma de una serpiente, especialmente la divinidad de la vegetación y las cosechas, Renenutet. Así se convertiría la serpiente en animal simbólico de una sabiduría sin Yahvé.

También para Holter la serpiente es un símbolo de los vecinos/enemigos políticos de Israel en el tiempo de J, y considera que la apreciación de Soden y Görg se centra excesivamente en las relaciones entre Israel y Egipto exclusivamente.

La argumentación política de la nueva exégesis vuelve a través de otros caminos a la idea de que la serpiente simboliza, conforme a la religión israelita, algo que se opone a la divinidad. En la búsqueda de una respuesta a la pregunta sobre el origen del pecado, Ruppert afirma que procede de un ser enemigo de Dios, justamente la serpiente, a la que se rinde culto en ese momento en Canaán.

Claus Westermann,⁸⁹ siguiendo a T.C.Vriezen, agrupa brillantemente las interpretaciones que se han propuesto hasta ahora respecto de la forma y la función de la serpiente en Génesis 3, 1-7:

- a) La serpiente es el disfraz de Satán, es realmente Satán, que seduce a la mujer. Después de que esta interpretación cristiana antigua, que tuvo una larga existencia especialmente en el dogma, fuera totalmente dejada de lado, emergió de forma sorprendente de nuevo en relación con una exégesis, según la cual, tras la figura de la serpiente, aparece el cananeo Baal como dios de la fecundidad, gran rival de Jahvé.
- b) La serpiente es un puro símbolo y simboliza el anhelo del ser humano o la curiosidad intelectual, por ejemplo.

⁸⁹ Westermann, C., *Biblischer Kommentar. Altes Testament. Genesis*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1974, págs. 322-7.

- c) La serpiente es una figura mitológica. Dentro de esta interpretación, hay diferentes acercamientos: I. La serpiente como portadora de salud al igual que en muchas religiones. Es un animal que proporciona vida y sabiduría. II. La serpiente tiene un carácter dualista, siendo animal de vida y de muerte, como divinidad ctónica y del submundo. III. La serpiente es un ser mitológico de carácter caótico y antidivino o un demonio enemigo de Dios.
- d) La serpiente es un animal especialmente inteligente. El hecho de que pueda hablar se explica como un elemento propio de los cuentos.

Vriezen llega a la conclusión de que la serpiente en Génesis 3 aparece como animal de la vida y la sabiduría. Sólo esta interpretación coincide con la información que proporciona el relato. 2 Cor 18,4 junto con Nu 21 prueban un culto a la serpiente en Israel que presupone tal significado. Este culto fue con toda probabilidad tomado de Canaán, siendo, por tanto, el sentido de la serpiente puramente positivo. El papel de seductor se lo habría entonces dado el Jahvista por primera vez. Se juzga, pues, la forma de pensar oriental-pagana, que veía en la magia ligada a la serpiente el más alto grado de conocimiento vital.

Esta interpretación, sin embargo, se encuentra con una dificultad en el texto, afirma Westermann, con la que habitualmente no se ha contado, y que es el hecho de que la serpiente había sido creada por Dios. ¿Cómo podría entonces pensarse que la serpiente, creación de Jahvé, encarnaba la forma de pensar oriental-pagana o el culto de la fecundidad cananeo?

La función de la serpiente debe extraerse de la estructura de la narración, continúa Westermann. El delito del ser humano en el jardín en el que le ha puesto Dios se amplía en 3, 1-5 a través de una escena con el motivo de la seducción. Además de Adán y Eva, sólo hay animales en el jardín, y la serpiente se presenta como el más listo de ellos. Al poder hablar, como las serpientes en los cuentos o las fábulas, apunta el narrador hacia el grupo de relatos sobre la creación de los hombres, que, como los cuentos, tiene sus

raíces en las culturas primitivas, a diferencia de las cosmogonías, que pertenecen a las culturas más elevadas.

Tampoco se pueden alegar las capacidades “sobrehumanas” de la serpiente, que mostraría secretos divinos con su habla y su sabiduría. Justamente esto se dice sobre los animales inteligentes especialmente en algunas historias africanas. De hecho encontramos casi siempre, en relación con los relatos sobre cómo entró la muerte en el mundo, el papel de un animal (que también puede hablar) como portador de un mensaje en el que se promete la vida eterna a los hombres y que ineludiblemente llega con retraso o no llega siquiera. La función de este “trickster”, sin embargo, no puede compararse con la que desempeña la serpiente en Génesis, aunque estas narraciones muestran el anhelo de inmortalidad y el carácter claramente premítico del rol del animal.

¿Cuál es el significado de la serpiente en la cuestión del origen del mal? El mal o la fuerza de la seducción de la que habla Génesis 3 debe ser un fenómeno humano y no sólo una representación de la religión enemiga de Israel, afirma Westermann, al igual que debe serlo el pecado del ser humano, la transgresión. Adán no representa a Israel, sino a la humanidad. El hecho de que en el capítulo 3, J deje que los hombres sean seducidos por la astuta serpiente creada por Dios, expresa la imposibilidad de conocer el origen del mal, que permanece como un enigma.

El punto central de la escena de la seducción es la conversación entre Eva y la serpiente, quien pone en cuestión la prohibición divina. La respuesta de la mujer prueba que la prohibición no es en ningún caso demasiado dura, ya que pueden comer de todos los árboles del jardín excepto de uno, con la intención de evitar que mueran, quedando así abastecidos y, al mismo tiempo, protegidos del peligro. Sin embargo, el hecho de que la prohibición de Dios sea discutida, la transforma, aunque sea defendida por Eva, pues quien defiende una prohibición, puede estar ya en el camino de transgredirla.

La réplica de la serpiente consiste en poner en duda las consecuencias de probar el fruto y en una justificación de esta duda. Les aclara a los hombres las verdaderas intenciones de Dios, su envidia es lo que ha causado la

prohibición. La serpiente hace de Jahvé un mentiroso, algo sobre lo que los propios exegetas no llegan a un acuerdo. Unos creen que no puede librarse a Dios de esta acusación, mientras otros consideran descabellado pensar siquiera en la posibilidad de que Dios hubiera mentido, pero tanto unos como otros, en opinión de Claus Westermann, ignoran el sentido del texto. Las narraciones que buscan describir el origen de la muerte, se las ven con un fenómeno que no es concebible, la muerte no se deja identificar con claridad. Dios quiere expresar con su advertencia una vinculación entre el conocimiento y la muerte que está profundamente oculta. La serpiente, en cambio, se refiere a la elevación de la existencia que va unida al conocimiento. El conocimiento es, pues, un elemento ambivalente, puesto que puede llevar tanto a dicha elevación de la existencia como a su amenaza.

La serpiente, como vemos, es una figura simbólica de gran trascendencia en muchas culturas y que posee una gran cantidad de sentidos y significados, en ocasiones positivos, pero otras veces, también negativos. Símbolo de sabiduría, de vida y fecundidad, representación del mal y la materia, a menudo vinculado a la mujer y al árbol. Encarna, asimismo, la unión de los contrarios, especialmente cuando se muerde la cola (ouroboros).

Símbolo, además, de las fuerzas de la naturaleza, que deben ser controladas por el espíritu para evitar el desequilibrio entre estos dos fundamentos de la existencia, para evitar que el cosmos vuelva hacia el caos. Es la *desmesura* de las fuerzas naturales que se rebelan, al igual que se rebelan los personajes que estudiamos en este trabajo. En el caso del Génesis, podríamos decir que la serpiente simboliza también la transgresión, la transgresión que supone el poner en cuestión la prohibición divina, amenazando con ello el equilibrio del mundo creado por Jahvé.

La serpiente, el animal más astuto de cuantos Dios había hecho, no puede ser el diablo, dice la última exégesis razonablemente, puesto que no hay ninguna insinuación en el Antiguo Testamento que apoye esta hipótesis. La idea de que la presencia de este reptil pudiera deberse a influencias de los

pueblos circundantes de Israel es sumamente interesante y podría muy bien ser cierto que Génesis 3 exprese una crítica contra el culto al dios cananeo Baal y/o contra una sabiduría sin Yahvé de origen egipcio. Sin embargo, como decíamos antes, la serpiente representa sin duda en la narración bíblica un papel transgresor al instaurar la duda contra Dios en la mente de Eva, induciendo a ésta a cuestionarse sobre algo que hasta aquel momento había sido aporoblemático para ella. ¿Quiere esto decir que la serpiente es un instrumento del mal o el principio del mal o de la oposición? Podría ser. Pero podría ser también que, en coherencia con una de las significaciones que se le han atribuido, la serpiente sea un símbolo de la ambivalencia: activa y pasiva, afirmativa y negativa, constructiva y destructiva...una mitad clara y otra oscura. Al igual que el conocimiento al que instiga a la mujer (recordemos de nuevo la vinculación simbólica existente entre el reptil y la sabiduría), la serpiente tiene dos caras, una buena y una mala, puesto que, si bien le señala al ser humano un bien tan grande como es la posibilidad de conocer, asimismo con ello le aleja de Dios y de la armonía del paraíso.

La serpiente puede verse, entonces, como representante de la ambigüedad que caracteriza al conocimiento y a la propia vida. No es un ser malvado ni un enemigo de Dios, y no miente a Eva, ya que sus palabras se muestran verdaderas en el desenlace del relato. Su función es la de expresar poéticamente el origen del mal, expresar, que no explicar, pues estamos de acuerdo con Westermann cuando afirma que en esta narración se manifiesta la imposibilidad de conocer el origen del mal. Pero no sólo eso, en Génesis 3, se nos muestra también con la figura de la serpiente la ambigüedad de las fronteras entre el bien y el mal. ¿Es bueno el conocimiento? ¿Bajo qué circunstancias lo es y bajo cuáles no? ¿Se puede corromper y seducir con la verdad? ¿Tiene realmente la serpiente la intención de perjudicar al hombre o pretende solamente abrirle los ojos a una realidad que para él es aún desconocida? Estas preguntas están también relacionadas con el rol que juega el personaje de Jahvé en esta narración y que analizaremos en el próximo capítulo de este trabajo.

Asimismo, podría interpretarse el relato de la caída no como una historia sobre el origen del mal, sino, más bien, sobre el origen del sufrimiento, puesto que los protagonistas pasan de una situación idílica de buenaventura a tener que penar y luchar en un mundo tal como lo conocemos nosotros. En este caso, lo que estaría más relacionado con el conocimiento no sería el mal o el pecado, sino, como decimos, el sufrimiento, aunque de forma también ambigua, pues el conocimiento puede ser fuente tanto de felicidad como de amargura.

La serpiente, símbolo de la vida y vinculada a menudo a lo femenino, representa la no distinción de los valores opuestos, su mezcla en ocasiones caótica, aunque todos sus significados podrían englobarse dentro de la constelación agrolunar, en opinión de Gilbert Durand:

“Parece que la serpiente [...] es un verdadero nido de víboras arquetípico y se desliza hacia demasiadas significaciones diferentes, incluso contradictorias. No obstante, pensamos que esta mitología pletórica se sitúa en tres epígrafes perfectamente clasificados en la constelación agrolunar. La serpiente es el símbolo triple de la transformación temporal, de la fecundidad y, por último, de la perennidad ancestral.

El simbolismo mismo de la transformación temporal está sobredeterminado en el reptil. Éste es a la vez animal que muda, que cambia de piel sin dejar de ser él mismo [...]; pero al mismo tiempo la serpiente es para la conciencia mítica el gran símbolo del ciclo temporal, el *ouroboros*. Para la mayoría de las culturas la serpiente es el doblete animal de la luna, porque desaparece y reaparece al mismo ritmo que el astro y tendría tantos anillos como días tiene la lunación. [...]

En su primera acepción simbólica, el *ouroboros* ofidio aparece, pues, como el gran símbolo de la totalización de contrarios, del ritmo perpetuo de las fases alternativamente negativas y positivas del devenir cósmico.

La segunda dirección simbólica que puede tomar la imagen de la serpiente no es más que un desarrollo de los poderes de perennidad y de regeneración ocultos bajo el esquema del retorno. La serpiente es, en efecto, símbolo de fecundidad. Fecundidad totalizadora e híbrida, puesto que es, al mismo tiempo, animal femenino por ser lunar, y porque su forma oblonga y su forma de caminar sugieren la virilidad del pene[...]

Ouroboros y principio hermafroditico de fecundidad, la serpiente será por fin valorizada como guardián de la perennidad ancestral y sobre todo como temible

guardián del misterio último del tiempo: de la muerte.[...] Al vivir bajo tierra, la serpiente no sólo oculta el espíritu de los muertos, sino que también posee los secretos de la muerte y del tiempo: dueña del porvenir así como poseedora del pasado, es un animal mágico. [...] La serpiente “complemento vivo del laberinto” es el animal ctónico y funerario por excelencia. Animal del misterio subterráneo, del misterio de ultratumba, asume una visión y se convierte en el símbolo del instante difícil de una revelación o de un misterio: el misterio de la muerte vencido por la promesa de volver a empezar. Es lo que confiere a la serpiente, incluso en los mitos antitéticos más antiofidianos, un papel iniciático y, en cualquier caso, benéfico, incontestable. Porque vence a la Esfinge, al Dragón, a la serpiente, el héroe se ve confirmado. [...]”⁹⁰

La serpiente, figura multifacética, ambivalente, transgresora, fecunda, mágica, en relación constante con la vida y con la muerte, unida a la tierra y al submundo. En el Génesis, ni “buena” ni “mala”, nos atreveríamos a decir, aunque sí “seductora”, sí indicadora de una realidad ambigua que se presenta ante el hombre sólo después de que haya escuchado su silbido interrogante: ¿Con que Dios os ha dicho que no comáis de ningún árbol del parque?

La serpiente no es ninguna criatura diabólica. Es tan sólo un animal astuto creado por Dios que presenta una duda ante el hombre, una duda que provoca la curiosidad humana y le lleva a buscar el conocimiento como modo de igualarse a Dios, rompiendo de ese modo el equilibrio de la vida paradisíaca y perdiendo con ello la posibilidad de vivir eternamente.

2.2.2.b) Mefisto

El diablo, el símbolo más conocido del mal radical, ha sido concebido fundamentalmente de cuatro maneras: como un principio independiente de Dios; como un aspecto de Dios; como un ser creado, un ángel caído; y como un símbolo de la maldad humana.⁹¹

⁹⁰ Durand, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, págs. 301-5.

⁹¹ Russell, J.B., *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986, págs. 17-76.

La concepción del diablo en el siglo XVI, según nos explica J.B. Russell, continuó siendo esencialmente tradicional, incluso medieval, y, además de la brujería, la Reforma Protestante fue el elemento más importante en la revitalización de la figura demoníaca. El énfasis protestante en la *sola scriptura*, la Biblia como única fuente de autoridad, significó la debida consideración de las enseñanzas del Nuevo Testamento sobre Satán. Como consecuencia de su miedo a la brujería, los reformistas fueron más lejos; a pesar de su entusiasmo por eliminar de la tradición todo aquello que, a su entender, no tenía sus raíces en la Escritura, aceptaron sin crítica prácticamente toda la tradición medieval acerca del diablo. A largo plazo, la insistencia protestante en la soberanía absoluta de Dios y su negativa a aceptar la posibilidad de que cualquier otro ser pudiera interponerse entre Dios y el hombre, podían haber promovido un escepticismo sobre el poder de Satán, pero si esto fue así, tardó al menos dos siglos en producirse.

La preocupación protestante por el diablo fue en su conjunto más fuerte que la católica y era grande la tentación de reclutar al diablo en la batalla de propaganda contra los oponentes religiosos. Para los obispos protestantes, el Papa era el Anticristo, mientras que, en los exorcismos católicos, se decía que los demonios elogiaban las doctrinas protestantes.

Otra razón para el desarrollo del poder de Satán en el siglo XVI pudo ser la interiorización de la conciencia cristiana, encontrada no sólo en el protestantismo, sino en el nuevo carácter introspectivo del catolicismo, ejemplificado en Ignacio de Loyola. Las épocas anteriores habían visto como oponentes del diablo a Dios, a Cristo o a la comunidad cristiana. Si Satán atacaba, al menos uno se sentía parte de un gran ejército al que poder pedir ayuda. Pero ahora se encontraba uno solo contra el diablo, uno solo, el individuo, que tenía la responsabilidad de rechazarlo. Nadie negaba que la gracia de Cristo protegía a los fieles, pero la nueva introspección situaba en el individuo la carga de examinar su propia alma en busca de signos de una fe débil que invitara al demonio a entrar.

Sin embargo, el período que conoció un aumento tan grande del poder del diablo también presencié el comienzo de un escepticismo declarado. La visión del mundo del nominalismo, el humanismo, la magia hermética y la ciencia dejaba poco espacio a Satán.

Para Lutero las únicas bases válidas de pensamiento se encuentran en la fe y en la Biblia, y la absoluta omnipotencia de Dios, así como su consecuencia, la predestinación, eran asimismo fundamentales.

Dios es responsable del mal, y sólo hay un Dios, pero nosotros, como mortales limitados que somos, lo vemos como una figura con dos caras, deseando tanto el bien como el mal. Desde nuestro conocimiento insuficiente, percibimos unas cosas como buenas y otras como malas, pero, en última instancia, todo el mal es bueno, ya que todo lo que Dios hace es bueno.

En todo acontecimiento malo, tanto el diablo como Dios están activos. La diferencia está en los motivos, puesto que Dios persigue siempre un propósito benévolo, mientras que el objetivo del diablo es la destrucción. Son la gracia y la fe las que proporcionan el discernimiento para distinguir la mano de Dios de la de Satán.

En cuanto a la literatura sobre el diablo en el siglo XVI, ésta se puede dividir en literatura prefáustica, la leyenda de Fausto y la literatura postfáustica. Un género especialmente popular era el de los *Teufelsbücher*, escritos sobre todo por pastores luteranos en un lenguaje sencillo y que servían para la edificación de los laicos (esta literatura floreció desde 1545 aproximadamente hasta principios del siglo XVII). Cada libro se caracterizaba por la discusión de un vicio particular y sus demonios específicos.

Lutero y sus seguidores parecen haber sido responsables de que Fausto pasara de ser un personaje histórico a una figura legendaria. Lutero, que despreciaba la magia hermética como un vano y orgulloso intento de alcanzar el conocimiento divino a través del intelecto, se apresuró a relacionar toda magia con la brujería. Si una persona practica la magia, razonaba Lutero, sólo puede hacerlo con ayuda del diablo. La primera vez que se atestigua la unión de Fausto con el diablo es en torno a 1540, y la primera mención de su pacto es de

1580. Cuanto más extraordinarias eran las hazañas atribuidas a Fausto, más fuertemente proclamaban los luteranos que estaba aliado con Satán.

La *Historia von Dr. Johann Faustus* cuenta cómo Fausto, abandonando la filosofía, se encamina hacia el mundo de la magia. Teniendo en cuenta el antiescolasticismo de la Reforma Protestante, era lógico que la figura del hombre que vende su alma al diablo fuera la de un sabio: Fausto desea obtener conocimiento por su propio esfuerzo antes que conseguirlo por la gracia. Esta rebelión individualista enlaza el pecado de Fausto con el pecado original de la humanidad y con el orgullo (el pecado original del propio Satán). Es el prototipo de la revuelta romántica y moderna contra la autoridad.

Esta obra de 1587 supone la primera aparición atestiguada del nombre de Mefistófeles para el diablo. No es un nombre tradicional judeo-cristiano ni folklórico, sino de nuevo cuño (“aquel que no ama la luz”).

Fausto transforma la antigua leyenda de Teófilo (quien entrega su alma a cambio de que se le devuelvan sus antiguos cargos y honores) en una fábula para el mundo moderno. Primero, la historia es homocéntrica. En los cuentos medievales, la tensión se produce entre el diablo y Cristo o la Virgen. Pero en Fausto, la tensión se da entre el diablo y el hombre: Fausto no considera una opción la posibilidad de entregarse a la misericordia de Dios.

Dado el énfasis protestante en la solitaria lucha de cada persona aislada en combate con los poderes espirituales, Fausto tampoco tiene un recurso en la comunidad. Ni siquiera piensa en la confesión o en la Eucaristía, y el autor luterano no quiso ninguna Virgen María interviniendo para salvarlo.

La historia tiene un carácter pesimista y revela una ambivalencia protestante y moderna respecto del conocimiento.

Otra característica que señala la transformación de la leyenda medieval en una fábula moderna es que el personaje de Mefistófeles comienza un cambio del carácter del diablo: al final, siente algo de compasión por su víctima y muestra signos de introspección, incluyendo un cierto arrepentimiento por su propia rebelión. La internalización y la humanización de Satán se convirtió en un

tema primordial dentro de la literatura postfáustica al final del siglo XVI y en el XVII.

La primera gran expresión de la leyenda fáustica fue el *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, escrito probablemente en 1588 ó 1589.

El diablo es una figura seria en numerosas obras del período, pero, al final del siglo, se habían ya asentado dos tendencias contrarias: una revitalización del diablo cómico, y un movimiento en la focalización del mal del Diablo a la personalidad humana, como en el caso de Shakespeare.

El conflicto entre el mundo cristiano tradicional y una filosofía racional basada en el materialismo continuó en el siglo XVII y terminó con la victoria del materialismo. Sin embargo, esta victoria no fue repentina ni completa.⁹²

El latente escepticismo respecto al Diablo que tan sólo unos pocos se atrevían a expresar en 1600, pasó a formar parte del sentido común de la sociedad en 1700.

En el Protestantismo, la creencia en la predestinación disminuyó en favor de un abierto y tolerante arminianismo (movimiento teológico que surgió a principios del siglo XVII como reacción contra la doctrina calvinista de la predestinación y que defendía que la libertad del hombre y la soberanía de Dios son compatibles) en el que el majestuoso Dios de Lutero y Calvino fue reemplazado por una deidad benevolente y remota.

Una de las razones más importantes para el decaimiento de la figura de Satán fue el declive de la moda de las brujas.

El debate sobre el libre albedrío aún continuó en el siglo XVII, pero, ya en el XVIII, las posturas a su favor prevalecían prácticamente en todas partes, tanto en el Protestantismo como en el Catolicismo.

Otros autores discutían sobre la caída de Adán y Eva. Unos, siguiendo a los “minimalistas” que se remontaban a Ireneo, defendían que los primeros padres habían vivido en un estado de inocencia infantil antes de su pecado. En cambio, la postura “maximalista”, cuyo origen estaba en Gregorio de Niza y

⁹² Russell, J.B., *Op.cit.*, págs. 77-127.

Atanasio, sostenía que los primeros padres habían sido “divinos” antes de su pecado, por lo que su caída fue comparable en culpabilidad y gravedad a la de Satán.

Una vez que el tiempo de las brujas hubo pasado, el diablo hizo pocas apariciones en la literatura hasta finales del siglo XVIII y, cuando revivió, fue en una nueva forma.⁹³ La teología y la metafísica fueron suplantadas por el esteticismo y el simbolismo. Cuando la existencia metafísica de Satán fue descartada, se convirtió en un símbolo que podía flotar libre de sus significados tradicionales. En algunas obras, continuó representado su papel tradicional. Algunos lo usaron como un símbolo del mal humano y de la corrupción. Otros lo utilizaron irónica o satíricamente para reírse de la Cristiandad o para parodiar la locura humana. Para algunos otros fue un símbolo positivo de rebelión contra la autoridad corrompida.

Una obra que abarca la Ilustración y el Romanticismo es justamente el *Fausto* de J. W. Goethe. El lugar de *Fausto* en la historia del diablo es, en cualquier caso, ambigua. Por un lado, Mefistófeles se convirtió en una de las creaciones literarias de mayor influencia de todos los tiempos, y, por otro lado, se trata de una figura inmensamente compleja de la que el diablo cristiano es sólo un componente.

A los sesenta y tres años, Goethe volvió la vista atrás y describió la cosmología que había adoptado en su juventud.⁹⁴ Dios Padre creó al Hijo y ambos crearon al Espíritu Santo. Juntos eran perfectos, de forma que cuando produjeron un cuarto, Lucifer, fue necesariamente imperfecto. Lucifer creó a los ángeles e, impresionado por sus poderes creativos, se concentró cada vez más profundamente en sí mismo, perdiendo de modo gradual el contacto con la realidad. Algunos ángeles permanecieron conscientes de su verdadero origen, pero otros siguieron a Lucifer y se retiraron en su egoísmo. Del ensimismamiento de Lucifer surgió el universo material. Se habría concentrado hacia adentro hasta desaparecer si no hubiera sido porque Dios, en su

⁹³ Russell, J.B., *Op.cit.*, págs. 128-167.

misericordia, decidió darle la energía positiva para abrirse a la luz. De la tensión entre el egoísmo y la apertura, entre la oscuridad y la luz, procede la tensión del mundo y la humanidad entre la fuerza diabólica que desciende y cierra y la fuerza divina que asciende y abre. Goethe lo veía más como una estructura simbólica más que como una teología literal, pero, sin duda, dejó marcas en el poema.

Dos elementos de esta cosmología son de especial interés en conexión con la visión del mal que tenía el autor alemán, según nos explica Alan P. Cottrell. El primero es la creación de la materia física como resultado de la caída de un ser altamente espiritual como es Lucifer. Este ser, dotado de la posibilidad de crear ángeles a su imagen, dejándose llevar por la gloria de su actividad, olvida su elevado origen y “cae”, arrastrando consigo a sus huestes a la oscuridad y la dureza de la materia. La divinidad interviene contrarrestando esta “concentración” con una nueva tendencia hacia la “expansión”, y la luz aparece. Esto explica el comentario de Mefisto de que es parte de la oscuridad original que dio vida a la luz (*Faust*, versos 1349-50). El segundo elemento de interés es la creación y la caída del hombre. El hombre, dice Goethe, fue creado para que pudiera restablecer la conexión original de la creación con Dios, lo que prefigura el motivo central de su obra última: el hombre es creado como imagen divina y, tras la caída, le corresponde a él restablecer esta conexión. El vínculo con Dios está roto, sin embargo, porque, desde la ingratitud, el hombre también actuó de parte de Lucifer. La caída del hombre está, por tanto, prefigurada en la caída cósmica de Lucifer. Es justamente este aspecto luciferino, egocéntrico y orgulloso de la naturaleza humana lo que induce a Mefisto a describirlo ante el Señor como “der kleine Gott der Welt” (verso 281).

Siguiendo con su análisis de la visión del mal en Goethe, Cottrell nos explica algunos pasajes del *Fausto* que iluminan aspectos del personaje de Mefistófeles.⁹⁵ En la escena “Studierzimmer”, Fausto se interesa por la identidad de Mefisto:

⁹⁴ Cottrell, A.P., *Goethe's View of Evil*, Edinburgh, Floris Books, 1982, págs. 27-32.

“*Faust*. Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen
Gewöhnlich aus dem Namen lesen,
Wo es sich allzudeutlich weist,
Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt.
Nun gut, wer bist du denn?

Mephistopheles. Ein Teil von jener Kraft,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Faust. Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?

Mephistopheles. Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
Ist wert, daß es zugrunde geht;
Drum besser wär’s, daß nichts entstünde.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.“ (versos 1331-44)

“Ich bin der Geist, der stets verneint”, dice Mefisto, y, en cambio, confiesa que, deseando el mal, siempre obra el bien. Este enigma es central en la visión del mal que tiene Goethe: las fuerzas que niegan no están en igualdad con las de la bondad divina, y, sin embargo, son un atributo indispensable de la creación. Mefisto es tan sólo uno de la hueste de espíritus que niegan, aunque es uno poderoso que sirve para incitar al hombre a estar despierto.

¿Cuál es el origen de este ser que revela su perversidad, admitiendo al mismo tiempo su futilidad última? Tan pronto como ha enfrentado a Fausto con el enigma de su tarea, se dedica a explicarle su pasado:

“*Faust*. Du nennst dich einen Theil, und stehst doch ganz vor mir?

Mephistopheles. Bescheidne Wahrheit sprech' ich dir.
Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt,
Gewöhnlich für ein Ganzes hält-
Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,

⁹⁵ Cottrell, A.P., *Op.cit.*, págs. 62-105.

Und doch gelingt's ihm nicht, da es, so viel es strebt,
Verhaftet an den Körpern klebt.
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,
Ein Körper hemmt's auf seinem Gange,
So, hoff' ich, dauert es nicht lange,
Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn.”(versos 1345-58).

Cuando Mefisto dice que es “ein Teil des Teils, der anfangs alles war,/ ein Teil des Finsternis, die sich das Licht gebar”, sitúa sus orígenes en el mundo arcaico de la oscuridad y la concentración que precede a la creación de la luz según se narra en el Génesis. Siguiendo su naturaleza, sin embargo, distorsiona tranquilamente los hechos, puesto que habla como si el reino de Lucifer no hubiera sido precedido por un estadio anterior en el que el ángel caído y sus huestes dependían de Dios. Y, al hacer esto, dice que las tinieblas dieron lugar a la luz, mientras que, de acuerdo con la cosmología de Goethe, la luz apareció a través de la intervención de seres superiores, del Elohim, que imbuyó al reino caído de la capacidad de expansión y de la vida.

Los esfuerzos de Mefistófeles, sigue explicándonos Cottrell, son necesarios en un sentido profundo porque, como el Señor le dice en el “Prólogo en el cielo”, tienen un papel indispensable en la evolución humana. Cuando Mefisto se burla de la humanidad, Dios pone como ejemplo a Fausto, a quien Mefisto puede intentar extraviar. Es Mefisto quien propone una apuesta con el Señor, pero éste no acepta, sino que se limita a dar su permiso.⁹⁶ La confianza del Señor está fundada en una visión orgánica a largo plazo. Es un jardinero celestial y el hombre es un árbol:

“*Der Herr.* Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,
So werd' ich ihn bald in die Klarheit führen.
Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
Daß Blüt' und Frucht die künft'gen Jahre zieren.”(versos 308-11)

⁹⁶ Sobre las condiciones del pacto de Fausto con Mefisto y de la “apuesta” entre éste y Dios ver Hohlfeld, A.R., “Pact and Wager in Goethe’s Faust” *Modern Philology*, 18 (1920-1921), págs. 513-536.

Mefistófeles también está muy confiado en su triunfo final y usa una imagen tomada directamente del Génesis: “Staub soll er fressen, und mit Lust,/ Wie meine Muhme, die berühmte Schlange.” (versos 334-5). La alusión al gran drama de la tentación y la caída no es ninguna metáfora superficial, sino que está unida íntimamente a la historia de Fausto. Mefisto quiere hacer comer polvo al sabio y, sin embargo, en muchos aspectos, Fausto ya lo ha hecho cuando aparece por primera vez en escena en “Noche”. Los libros comidos por los gusanos, polvorientos por el paso del tiempo que le rodean en su estrecha habitación gótica son símbolos del seco conocimiento académico que posee. Fausto ha comido del árbol del conocimiento y ha perdido el paraíso. Y, sin embargo, bajo la tutela de Mefisto, caerá mucho más profundo.

Pero hay otro personaje en el *Fausto* que, en gran parte, vive aún en el paraíso, nos dice también Cottrell, que aún no ha comido de la fruta prohibida, pero será tentado y caerá. Se trata evidentemente de Gretchen.

No es accidental el hecho de que Goethe sitúe las escenas de la tentación final de Margaret y su consentimiento a los ruegos de Fausto en el jardín.

La caída, según la visión de Goethe, tiene como resultado la alienación y la desesperación del hombre, pero es un importante primer paso en el camino de la libertad espiritual y la responsabilidad. Mefisto es un agente poderoso en el proceso de evolución, un agente que, como consecuencia de su unilateralidad, debe creer en su habilidad para ganar lo que él interpreta como una apuesta con Dios, aunque, al final, no será más que un servidor del “jardinero cósmico”. El *modus operandi* de Mefisto es sutil e intrincado y se caracteriza por dos tendencias principales: unas veces, inspira al hombre con la voz de la ilusión y, en otras ocasiones, con la de la negación. La primera le induce a la fantasía, a los sueños y embelesos vanos, a la hybris de creerse importante, es el papel de la serpiente en el paraíso. La segunda voz se burla del sentido humano de valor individual, ridiculiza sus ideales, se mofa de su lucha por la libertad y la dignidad, e intenta persuadirle de que no es más que

un hecho casual en un vacío cósmico carente de significado, ésta es la voz de Mefisto en el “Prólogo en el cielo”.

Ambos aspectos de la naturaleza de Mefisto están siempre en funcionamiento en el mundo y en el alma humana individual. El hombre es constantemente sacudido de un lado al otro, y su tarea es la de encontrar y mantener un equilibrio para poder conservar su integridad.

El ser humano necesita las dos inspiraciones para no caer en la holgazanería y dejar de esforzarse. El Señor del prólogo sabe lo que se hace al proporcionarle estas tentaciones, puesto que le pueden servir como forma de evolucionar, aunque será sin duda perjudicial para él si no es lo suficientemente valiente y avisado como para estar luchando constantemente por la armonía.

Como dice Russell,⁹⁷ *Fausto* no tiene un solo significado ni siquiera una serie de significados, puesto que Goethe pretendía que expresara las complejidades e incongruencias de su propia mente, de su cultura y de la civilización occidental en su conjunto, siendo así posible un amplio número de lecturas.

Mefistófeles, al igual que el propio *Fausto*, es muy variado, e, incluso en el nivel más superficial, su naturaleza no está clara, pues a veces parece ser Satán o el equivalente de Satán y otras veces sólo un demonio menor. El caso es que Mefisto es demasiado complejo y ambiguo como para ser identificado con el diablo cristiano. Goethe usó alegremente el mito, pero siempre negó su existencia literal. Mantuvo la ambigüedad como parte de la función de Mefisto de negar cualquier dicotomía en la naturaleza o la moral. Mefisto aparece tanto como el oponente de Dios como el instrumento de la voluntad divina; como creador del mundo material y súbdito de Dios; como el principio de la materia contra el principio del espíritu; como el mal contra el bien; como el caos contra el orden; como estímulo para la creatividad; y en muchos otros aspectos. Es una invitación al lector para que se enfrente a la multiplicidad de lo real.

⁹⁷ Russell, J.B., *Op.cit.*, págs. 128-167.

La hábil inteligencia de Mefisto y su encanto superficial le permiten manipular a la gente, pero en un nivel más profundo, no es más que un tonto que no consigue comprender que la realidad esencial del cosmos es el poder del amor.

Esencialmente ciego ante la realidad, Mefisto intenta negarla y destruirla. Niega el valor de la existencia y declara que el propósito de la creación es ser destruida. Odia la belleza, la libertad y la propia vida, causando la muerte de individuos y defendiendo ruinosas políticas sociales que destruyen multitudes. Este nihilismo es la esencial del mal y procede indirectamente de Dios (II. 342-349). Como el diablo tradicional, es un mentiroso y un maestro de la ilusión que cambia continuamente de forma, apareciendo como un perro, un estudioso, un mago, un general, etc. Se deleita con la crueldad y el sufrimiento.

Mefistófeles es, en cambio, menos evidente en la segunda parte de la obra, mucho más abstracta que la primera, en la que aparece como un misterioso mago y hechicero, como el bufón del emperador o alentando desastrosas políticas sociales. Sólo en la escena final vuelve a recaer la atención en la lucha por el alma de Fausto, quien tiene una visión de un mundo mejor creado por el progreso humano, mientras Mefisto afirma despectivamente que tanto la vida de Fausto como la de la humanidad en su conjunto es totalmente en vano. Mefistófeles reclama el alma del sabio, pero éste ha ganado su apuesta porque nunca ha dejado de esforzarse y no se ha abandonado a una vida de placeres sensuales.

En este apartado, hemos podido observar algunos de los estadios por los que pasó la concepción de la figura del diablo a lo largo de la historia, desde el siglo XVI hasta llegar al personaje de Mefistófeles que la creación literaria de J.W. Goethe inmortalizó para siempre.

En un contexto humano y religioso en el que se percibía la realidad del mundo como una lucha entre las fuerzas del bien y las fuerzas del mal, el papel de Satán, Lucifer o cualquier otro nombre que se le quiera dar era de la máxima relevancia para la vida cotidiana de las personas, que debían aprender a

protegerse de ese lado oscuro de la existencia que se cernía peligrosamente sobre sus cabezas.

El diablo estuvo también desde el principio fuertemente ligado a la tradición del mito de Fausto, con quien realiza un pacto que le llevará a la condenación eterna.

La obra de Goethe supone una mayor complejidad y profundización tanto del mito fáustico como del propio personaje de Mefisto, que adquiere unas tonalidades nuevas y más modernas, reflejando la cosmología del autor y su visión del mal.

En el fondo, es evidente que la importancia de la figura del diablo no ha representado nunca otra cosa que la preocupación del ser humano por el problema del mal, por aquellos aspectos de la vida que suponían un peligro para su equilibrio físico, psicológico y espiritual.

Según la concepción del poeta alemán, Mefisto (el mal) no es, sin embargo, algo que deba ser eliminado, puesto que dicho equilibrio sólo se puede alcanzar gracias a su labor como incitador, gracias a que pone en marcha al hombre evitando que caiga en la inacción. Mefisto, pese a su mala intención, contribuye de manera decisiva a que Fausto se salve. Sin él, la evolución del ser humano no sería posible.

2.2.2.c) Lord Henry

Lord Henry es el último de nuestros personajes corruptores, el tentador del joven Dorian Gray, la nueva serpiente que abre los ojos del hombre.

En el capítulo VII, cuando Dorian percibe el primer cambio en su retrato,⁹⁸ vuelve la vista atrás y recuerda la escena del jardín al principio de la historia y decide que no volverá a hacer caso de las palabras envenenadas de Henry Wotton que le tocaron por vez primera en la casa de Basil: “He would not see Lord Henry any more – would not, at any rate, listen to those subtle poisonous theories that in Basil Hallward’s garden had first stirred within him the

passion for impossible things.”⁹⁹ De este modo, nos explica Manfred Pfister en su análisis sobre la importancia de los espacios en *El retrato*, el jardín se convierte en el jardín del Paraíso, en el que Dorian y Lord Henry representan la escena original de la tentación y la caída, y el elegante mentor de Dorian se transforma en la satánica serpiente.

Pero, ¿en qué consiste la tentación a la que se ve sometido el protagonista? ¿Cuáles son las palabras envenenadas de esta “nueva serpiente”? Lo que Lord Henry defiende es un nuevo hedonismo¹⁰⁰, un modo de vivir en el que el placer es el mayor bien y el objetivo principal:

“Yes: there was to be, as Lord Henry had prophesied, a new Hedonism that was to recreate life, and to save it from the harsh, uncomely puritanism that is having, in our day, its curious revival. It was to have its service of the intellect, certainly; yet, it was never to accept any theory or system that would involve the sacrifice of any mode of passionate experience. Its aim, indeed, was to be experienced itself, and not the fruits of experience, sweet or bitter as they might be. Of the asceticism that deadens the senses, as of the vulgar profligacy that dulls them, it was to know nothing. But it was to teach man to concentrate himself upon the moments of a life that is itself but a moment.”¹⁰¹

Al público de la época le recordaban estas frases no a los antiguos epicúreos, sino a la famosa conclusión a los *Studies into the History of the Renaissance* de Walter Pater. Aquí se encuentra ya el rechazo de teorías y sistemas en la medida en que se opongan a la difusión y la intensidad de la experiencia. Aparece la experiencia misma, independiente de sus implicaciones morales, como finalidad en sí misma y como el más elevado objetivo, y también aquí toma cuerpo esta experiencia en el instante vivido intensamente, instante que, tras Pater, sobre todo o tan sólo el arte puede proporcionar.

⁹⁸ Pfister, M., *Oskar Wilde “The Picture of Dorian Gray”*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1986, págs. 6-7.

⁹⁹ Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, pág. 121.

¹⁰⁰ Pfister, *Op. cit.*, págs. 2-68.

¹⁰¹ Wilde, O., *Op. cit.*, pág. 162.

El programa de Lord Henry para un nuevo hedonismo es, sin embargo, menos radical que la conclusión de Pater, puesto que se dirige en realidad, al igual que ésta, contra el puritanismo enemigo de los sentidos de la época, pero limita claramente el espacio de la experiencia, excluyendo el “vulgar profligacy” (“libertinaje vulgar”). Lord Henry permanece, en cualquier caso, fiel a sus teorías hedonistas, ya que no rechaza este libertinaje por razones morales, sino estéticas, pues produce un embotamiento y un enrudecimiento de los sentidos. En ningún momento puede definirse el “vulgar profligacy” desde un punto de vista moral, pues Lord Henry ha afirmado en otros lugares ya el enriquecimiento de la experiencia a través del pecado en la gris uniformidad de las normas sociales: “Sin is the only real colour-element left in modern life.”¹⁰² Por tanto, no es el pecado, sino sólo una depravación vulgar lo que condena el personaje: “All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime.”¹⁰³

Unido al programa de nuevo hedonismo de Lord Henry, continúa explicándonos Manfred Pfister, se encuentra su ideal helénico, marcando ambos un retorno al mundo de los sentidos de la Antigüedad que deja de lado el Puritanismo y la Edad Media cristiana, una acentuación de los valores estéticos de un armonioso autodesarrollo en contra de la restrictiva moral victoriana. Lord Henry lo expresa en el segundo capítulo de esta manera:

"I believe that if one man were to live out his life fully and completely, were to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream - I believe that the world would gain such a fresh impulse of joy that we would forget all the maladies of mediaevalism, and return to the Hellenic ideal- to something finer, richer than the Hellenic ideal, it may be. But the bravest man amongst us is afraid of himself. The mutilation of the savage has its tragic survival in the self-denial that mars our lives. We are punished for our refusals. Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us. The body sins once, and has done with its sin, for action is a mode of purification. Nothing remains then but the recollection of a pleasure, or the luxury of a regret. The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the

¹⁰² Wilde, O., *Op. cit.*, pág. 53.

¹⁰³ *Ídem*, pág. 252.

things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful.”¹⁰⁴

La teoría de Lord Henry es que el hombre sólo se puede desarrollar completamente si no se deja limitar por leyes, y que el pecado no tiene ninguna realidad objetiva, sino que es impulsado por las normas y los tabúes. Él establece una diferenciación entre los valores individuales estéticos y los éticos de la sociedad, dejando la claramente vaga categoría restante de la naturaleza como una última autoridad. Pero para Lord Henry la naturaleza se entiende como el libre desarrollo de las propias aptitudes, no como una naturaleza antropológica humana general ya dada:

"To be good is to be in harmony with one's self, [...] One's own life--that is the important thing. As for the lives of one's neighbours, if one wishes to be a prig or a Puritan, one can flaunt one's moral views about them, but they are not one's concern. Besides, individualism has really the higher aim. Modern morality consists in accepting the standard of one's age. I consider that for any man of culture to accept the standard of his age is a form of the grossest immorality.”¹⁰⁵

Con tal inversión de valores, continúa Pfister, que transforma la moral convencional en inmoralidad, las experiencias se convierten en algo valioso en la medida en que estimulan y enriquecen la subjetividad individual. Teniendo en cuenta que las experiencias comunes y corrientes, precisamente porque son comunes y corrientes, no pueden proporcionar esta estimulación, implica el nuevo hedonismo el imperativo de la búsqueda constante de nuevas experiencias, lo que se convertirá en uno de los *leitmotiv* de toda la novela y en el programa vital de Dorian.

Este hedonismo tiene también algunas similitudes con la ciencia contra la que lucha por un lado como base del positivismo, el realismo, el utilitarismo y la tecnología, pero con la que comparte un enemigo: la parcialidad en las

¹⁰⁴ *Ídem*, págs. 41-2.

¹⁰⁵ *Ídem*, pág. 106.

normas morales y las reglas sociales, y un objetivo común: nuevos conocimientos y nuevas experiencias. Aquí se encuentran entonces el objetivismo extremo y el subjetivismo extremo, aunque se separan en el tema de este placer por lo nuevo. A Lord Henry el objeto de las ciencias naturales le parece carente de importancia, puesto que tiene que ver con la realidad empírica exterior al hombre e independientemente de su subjetividad, mientras que lo que a él le interesa es la subjetividad humana, es decir, la realidad externa en su relación con el sujeto individual de la observación y de la experiencia: “And so he had begun vivisectioning himself, as he had ended by vivisectioning others. Human life- that appeared to him the one thing worth investigating.”¹⁰⁶

“Vivisection” e “investigation”, nos dice Pfister, son dos términos de las ciencias naturales, e implican una distancia entre el sujeto que observa y el objeto observado. La distancia con respecto de las propias experiencias permite el disfrute consciente de la experiencia y elimina el sufrimiento que va aparejado a ella. Esta distancia y este control los quiere también Dorian para sí: “I don’t want to be at the mercy of my emotions. I want to use them, to enjoy them, and to dominate them.”¹⁰⁷ y un poco más tarde: “To become the spectator of one’s own life, as Harry says, is to escape the suffering of life.”¹⁰⁸

En Lord Henry llama la atención el hecho de que tome una actitud distanciada y teóricamente reflexiva respecto de sí mismo y de los demás, que apenas se compromete, sino que en sus acciones y argumentos siempre hay algo de tentativo y experimental. Esto le diferencia de Dorian, quien se comporta de modo más espontáneo mientras Lord Henry reflexiona desde la distancia, lo que condiciona la función que tiene Dorian para él. Se trata de un medio para obtener experiencias sustitutivas, una persona sobre la que se puede objetivar a sí mismo:

¹⁰⁶ *Ídem*, pág. 82.

¹⁰⁷ *Ídem*, pág. 138.

¹⁰⁸ *Ídem*, pág. 140.

“There was something terribly enthralling in the exercise of influence. No other activity was like it. To project one's soul into some gracious form, and let it tarry there for a moment; to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume: there was a real joy in that -- perhaps the most satisfying joy left to us in an age so limited and vulgar as our own, an age grossly carnal in its pleasures, and grossly common in its aims. . . .”¹⁰⁹

La influencia de Lord Henry en su alumno, continúa Pfister, es un experimento en el que Dorian se convierte en tubo de ensayo en el que poder estudiar la mezcla y la reacción de experiencias y emociones sin que el experimentador tenga que entrar personalmente en el juego. Dicha distancia tiene además una doble función: de una parte, permite una maravillosa deliberación que intensifica el placer, y, por otro lado, amplía el campo de acción sin entrañar ningún riesgo, alimentando así el culto del yo perseguido.

La proyección del propio yo a través de la influencia sobre otro es sólo una forma de la ampliación y la intensificación refinadas de las posibilidades de experimentación. Otro medio es el arte, que como la pintura, la música o la poesía representan un papel importante en la novela, al igual que la historia, la filosofía y los cultos y culturas exóticos.

Los requisitos sociales para esta existencia estética son el ocio y la independencia económica, y su función social es el escapismo, la huida de los factores sociales y económicos que permiten esta liberación del proceso de producción. Pero esta función escapista del culto de la belleza y del esteticismo no está presentada de forma crítica, sino que se erigen expresamente en programa.

Emparentado con el tipo del esteta se encuentra el *dandy*, para quien también se reducen las cuestiones de norma a cuestiones de forma, y que se caracteriza asimismo por un alejamiento de la sociedad burguesa, una distancia crítica, que, sin embargo, no se exterioriza en un antagonismo activo. Al

¹⁰⁹ *Ídem*, pág. 60.

contrario que el esteta, el dandy no depende del arte para satisfacer sus necesidades formales y de belleza, sino que puede alimentarse a través de la estetización de la propia persona. También se diferencia del esteta porque depende de un público que se deja provocar por su representación. En *Dorian Gray* aparece el concepto desde una doble perspectiva: como etiqueta despectiva a través del proletario James Vane y como programa positivo del dandismo para Dorian. Cuando Dorian define al dandy sobre todo desde el punto de vista de la moda y la forma de vestir, Wilde echa mano de los comienzos del dandismo y su filosofía al principio del siglo XIX. Su profundidad intelectual la adquiriría esta filosofía por primera vez en Francia, definiéndose no ya sólo como una actitud estética, sino por su juego de roles, por su carácter distanciado e inmovible.

Estos personajes perciben su culto aristocrático del yo como aislamiento heroico y se ven como reliquias tardías en un tiempo de cambios radicales, que, desde su perspectiva, aparece como final. Así se encuentra siempre en su queja sobre el tiempo el mito decadente sobre la historia, que se dirige, a su modo de ver, hacia la degeneración.

Lord Henry nos aparece hasta ahora, por tanto, principalmente como un personaje cínico, hedonista, reflexivo, que desprecia la acción y se mantiene como espectador de lo que sucede en su entorno. Sin embargo, como señala Robert Merle¹¹⁰, no es un puro contemplador, sino que interviene tres veces, dos de ellas de forma decisiva, en la evolución del héroe: cuando le revela el horror de envejecer en el jardín de Basil; cuando, tras el suicidio de Sybil Vane, le reafirma en su egoísmo; y, por último, cuando convence a Dorian Gray, afectado por el recuerdo de su crimen, de que toda tentativa de arrepentimiento y de reforma es vana. Lord Henry no es, pues, en la novela, un personaje pasivo, sino que, muy al contrario, el relato no sería posible sin él.

Lord Henry participa, afirma Merle, si no en los hechos, al menos en la realidad simbólica a la que pertenece, en el destino del adolescente que ha pervertido. Representando, como se ha señalado a menudo, la inteligencia de

¹¹⁰ Merle, R., *Oscar Wilde*, Paris, Éditions Universitaires, 1957, págs. 55-71.

Wilde, al igual que Dorian Gray representa su sensibilidad, su existencia no es en absoluto distinta de la del héroe. Esto se puede observar en el capítulo XIX, en el que Dorian confía a su amigo su deseo de cambiar de vida: la conversación se lee como un diálogo interior entre el yo razonador y viril, y el yo sensible, aterrorizado por la duda; éste comunicando a aquel un poco de tristeza y recibiendo a cambio una firmeza desesperada.

La idea de un talismán o de un privilegio milagroso, garantizado por un pacto, y que permite al hombre escapar de la condición humana es una idea muy antigua en la historia de la literatura, pero no hay duda de que Wilde le dio una forma nueva. De hecho, el símbolo de Dorian Gray difiere, aún más de lo que se parece, de aquellos con los que se le ha comparado. El retrato es para Dorian su emblema, y este emblema le proporciona el poder que el filtro de Stevenson le da al Dr. Jekyll o la juventud recuperada a Fausto: el poder de contener una sed de disfrutar o de conocer. Gracias a la pureza juvenil que sus facciones conservan, el héroe de Wilde puede abandonarse casi impunemente a sus deseos. Pero su privilegio comporta también una contrapartida espiritual. El héroe conoce, en efecto, la peligrosa ventaja de contemplar su alma cara a cara, como una existencia objetiva, sin las ilusiones que todo criminal puede alimentar sobre sí mismo, más bien al contrario, con la plena lucidez del que sabe y sigue, día a día, el progreso de una experiencia. La originalidad del símbolo en *Dorian Gray* se encuentra, sobre todo, en ese mal moral que el retrato comunica al héroe, y que Wilde y todos los decadentes sufrían, la conciencia aguda de un desequilibrio, al mismo tiempo que la complacencia y la desesperación que esta conciencia supone. En primer plano, se representa el drama de la lucidez.

En *El retrato* no aparece, por tanto, la figura del diablo de modo explícito como en el caso de *Fausto*, aunque sí se insinúa un pacto maléfico que permite el intercambio de destinos entre el cuadro y el protagonista. Y, como venimos señalando, existe un personaje corruptor que le influye y le incita a buscar en el hedonismo y la vivencia del mayor número posible de experiencias el sentido de su existencia.

Lord Henry aparece aquí también como un nuevo Pígalión, según señala Catherine Lingua¹¹¹, un Pígalión escultor del alma, que le revela a Dorian quién es: “Why had it been left for a stranger to reveal him to himself?”¹¹²

La revelación de Dorian Gray es reconocimiento de la existencia como búsqueda sistemática de las voluptuosidades más raras, secretas y refinadas, que sólo la belleza coronada de una maravillosa juventud podría disfrutar en su éxtasis más perfecto. Esta revelación, que florece de repente gracias a las deslumbrantes palabras de Lord Henry, será la que le conduzca a formular el deseo que le proporcionará la juventud imperecedera. La belleza de Dorian no se vuelve realmente compleja hasta el momento en que de belleza “inanimada” pasa a recibir un alma cuyas fluctuaciones oscilarán en función de la voluntad de su creador, Henry Wotton, quien, progresivamente, eclipsará a Hallward. La enseñanza de Wotton, nos recuerda Lingua, será completada por la lectura del famoso “libro amarillo” en el que los críticos reconocen unánimemente el breviario de la decadencia francesa: *A Rebours* de Huysmans.

Siendo el que despierta la conciencia del efebo, Lord Henry inaugura simultáneamente la pérdida de su inocencia. Se trata de una dialéctica que las revelaciones sucesivas del retrato van a precisar de forma progresiva esbozando esta dicotomía fundamental entre conciencia de sí e inocencia perdida, dicotomía o combate entre dos modalidades radicalmente antinómicas. Hay que añadir, además, que la cuestión del conocimiento de sí constituye el eje central de la fábula ovidiana sobre Narciso, puesto que, como sabemos, Narciso ve tambalearse su destino a partir del momento en que las aguas le reenvían el fiel reflejo de su propia imagen. Pero si el poeta de las *Metamorfosis* centra su relato en la metáfora plástica, Wilde elige la introspección, haciendo del retrato la expresión de lo que Dorian debería poseer mejor: él mismo.

La metamorfosis en Wilde traduce la obsesión por la mutabilidad que se encuentra debajo de casi la totalidad de la producción estética y decadente. Pero si en el texto ovidiano la sonrisa poética se impone al situar la eclosión de las metamorfosis bajo el signo de un milagro mágico a la vez antídoto y

¹¹¹ Lingua, C., *Ces Anges du Bizarre*, Paris, Librairie Nizet, 1995, págs. 117-122.

contrapunto de un desenlace trágico – Narciso se convierte en flor, Hermafrodita encarna la plegaria de amor de Salmacis satisfecha por los dioses-, la metamorfosis decadente privilegia la perversión, agudizando en cierto modo la quintaesencia de las significaciones trágicas que rezuman las fábulas.

Veamos, por tanto, a qué conclusiones podemos llegar a partir de lo que se ha dicho hasta ahora sobre este nuevo tentador. Lord Henry representa el papel de “maestro” de Dorian Gray, ejerce una influencia intelectual y personal sobre el protagonista, modelando en gran parte su pensamiento y su carácter, haciéndole descubrir facetas de sí mismo de las que no era consciente anteriormente, ofreciéndole una visión de la realidad y de la vida que le abre los ojos y le conduce a la pérdida de su inocencia primera.

El veneno que utiliza Lord Henry para capturar a su presa es el del lenguaje, el lenguaje ingenioso y, en ocasiones, paradójico que hace imaginar a Dorian mundos posibles y deseos antes ni siquiera soñados. El nuevo hedonismo que propone el aristócrata abre al joven un universo lleno de experiencias que probar, de valores estéticos perseguidos con el fin de desarrollar la propia subjetividad independientemente de su posible carga moral. Se trata de hacer de la propia vida una obra de arte, de buscar el placer como el mayor bien, pero evitando la depravación vulgar que embota los sentidos. Esto será justamente lo que diferenciará principalmente a Lord Henry de su pupilo, que el primero no aceptaría nunca un crimen como elemento válido de la experiencia, mientras que el segundo, llevando el programa de búsqueda de nuevas sensaciones hasta sus últimas consecuencias, acaba sumiéndose en una existencia plagada de brutalidad. Es decir, que las consecuencias de la influencia de Henry Wotton sobre Dorian serán mucho mayores de lo que él podría haber imaginado. Su obra, en cierto modo, “toma vida propia”, decide ir más allá de lo que su propio “creador” le habría sugerido

¹¹² Wilde, O., *Op. cit.*, pág. 44.

nunca, transgrede no ya los límites de la sociedad victoriana a la que el propio Wotton criticaba, sino también los que marca éste para su propuesta hedonista.

Otro elemento que diferencia a los dos personajes es justamente la “pasividad” del maestro frente a la “actividad” del alumno. Con esto nos referimos, lógicamente, a que mientras Lord Henry tiene una actitud mucho más convencional de lo que sus palabras permitirían deducir, Dorian sí que se introduce en una vorágine de experiencias que le permitan llegar a ese ideal que persigue desde su “pacto”. Dorian Gray es efectivamente el tubo de ensayo que maneja Wotton para observar a la distancia aquello que quizá no se atreve a probar él mismo.

Además, a nosotros nos parece un poco contradictoria la defensa que hacen los personajes de la vivencia de todas las experiencias posibles como búsqueda de uno mismo o del placer, o como forma de autodesarrollo con el hecho de que pretendan evitar el dolor a través de la distancia y el control de las emociones, convirtiéndose en espectadores de su propia vida. Si se quiere obtener todo tipo de experiencias, ¿por qué no aceptar el sufrimiento también como una fuente de conocimiento? O, siendo ya algo sádicos, ¿por qué no buscar el placer en el dolor (propio o ajeno)? Incluso si se buscan sólo experiencias positivas, ¿cómo conseguir que el distanciamiento que nos evita sufrir no nos anule la sensibilidad, impidiéndonos también gozar de lo bueno?

En conjunto vemos, por tanto, que Lord Henry es un personaje “tentador”, pero, evidentemente, bastante lejano de lo que representa, por ejemplo, Mefistófeles en la obra de Goethe. No es un “diablo”, no es un adversario y no es ni siquiera con quien el protagonista realiza el pacto por el que llega a la transgresión (recordemos que en *El retrato* no aparece la escena de ningún pacto, sino que, sin ninguna explicación al respecto, el deseo desesperado de Dorian de mantenerse joven e intercambiar su suerte con la del cuadro se ve cumplido). Lord Henry es un corruptor que utiliza la palabra como su arma, es un esteta, un ser que posa constantemente, un hedonista. Al igual que en el caso del resto de los tentadores, no hay un final feliz para él. Lord Henry es tan

sólo un hombre que fracasa tanto en su vida personal como en el intento de crear una existencia bella en la figura de Dorian Gray.

2.2.3. La personificación del Bien

Si en el capítulo anterior nos dedicamos a estudiar a los personajes que representan, en cierto modo, el mal, a los corruptores, en este apartado pretendemos analizar justamente el otro término de la oposición que marcábamos antes como característica de los mitos que entran dentro del régimen diurno de la imaginación, es decir, el bien, dios, etc.

Como ya sabemos, tanto en la Biblia como en la obra goethiana aparece el propio Dios como personaje, mientras que, en *El retrato* será imposible encontrar una figura parecida, lo que no impide que se trate también de un mito basado en la oposición de contrarios.

En los primeros capítulos de Génesis, se nos presenta una divinidad que, a través de la palabra, crea el cielo y la tierra, las plantas, los animales y, finalmente, al hombre mismo. No es solamente un juez o un monarca universal, no es parte del mundo, sino su creador y señor.

Esto es importante porque se nos muestra desde el principio la distancia esencial que existe entre Dios y Adán, distancia que el yahvista se dedicará a menudo a recordarnos a lo largo de su redacción y que señalará como imposible de superar.

Frente a esta diferenciación infranqueable entre creador y criatura, se nos dice claramente, en cambio, en Gn1, que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, afirmación que parece contradictoria con el hecho de que, al final del tercer capítulo, Yahvé decida expulsar a los primeros hombres del paraíso para evitar que se hagan como él, versados en el bien y el mal, y también inmortales.¹¹³

Aquí se presentan claramente dos visiones de Dios y del ser humano que no podrán dejar de causar confusión en la mente del hombre. Por un lado (Gn1), Yahvé crea al hombre y a la mujer a su imagen (no hay oposición de contrarios) para que cuiden y dominen la naturaleza, para que sean como Él.

Por otro lado (Gn2,4b-3), sin embargo, Dios se muestra celoso de sus prerrogativas y comienzan las prohibiciones. “Sé como yo”, dice Dios en Gn1; “no seas como yo”, dice en Gn2-3.

En cierto modo, esta contradicción marcará la actitud de los protagonistas de nuestros relatos de transgresión. El deseo humano de contemplar a Dios en el interior de su alma, de desarrollar el aspecto divino que percibe dentro de sí, acercándose de esta forma a su creador, le llevará a sobrepasar los límites que le impone el Dios del yahvista. El hombre siente que hay algo dentro de él que puede considerarse elevado, sagrado quizá, y eso sólo puede explicarse porque Dios lo haya creado semejante a él, pero, al mismo tiempo, es consciente de la distancia que lo separa de la perfección divina y no puede menos que sentir sus límites como un castigo cruel que frustra sus anhelos de divinidad.

Sin embargo, esta distancia de la que estamos hablando no impide que el Yahvé de Gn2-3 tenga una serie de características claramente antropomórficas, que se pasee tranquilamente por el jardín tomando el fresco, por ejemplo, o que manifieste cierto celo a la hora de compartir el fruto del árbol de la vida con el hombre al final de la narración.¹¹⁴

Además, Yahvé no aparece aquí como una divinidad celestial ni habita tampoco las profundidades de la tierra, sino que convive con Adán y Eva, habita con ellos en el jardín que les ha regalado. Hasta que se produce la desobediencia humana, al hombre le está permitido gozar de la presencia de Dios, verle y oír su voz.

De hecho, Yahvé establece también un diálogo con los seres humanos, les interroga sobre sus acciones, les pide cuentas por el pecado que han cometido, juzgando y castigando simultáneamente la osadía perpetrada por sus criaturas y expulsándolos del paraíso que había creado para ellos.

¹¹³ No hay que olvidar, en cambio, que Gn1-2,4 se atribuye a una fuente distinta que el relato de Gn2,4b-3, lo cual permite explicar las diferencias entre ambos textos.

¹¹⁴ Sobre el carácter paradójico de Yahvé es pertinente citar aquí el último libro de Harold Bloom, *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*, Madrid, Taurus, 2006, donde el crítico americano afirma: “No he leído ninguna otra representación de Dios que se acerque al Yahvé paradójico del Escritor J. Quizá debería

Por tanto, hasta ahora podemos decir que el Dios de los primeros capítulos del Génesis es un dios creador, juez y verdugo de las faltas del hombre, que guarda con cuidado la distancia que lo separa de su criatura, aunque desea convivir con ella mientras ésta le obedezca, que posee características antropomorfas, y que aparece en solitario, es decir, sin otros dioses que lo acompañen ni una familia divina. Es un dios único y celoso de su posición suprema, posición que no está dispuesto a compartir ni siquiera con los seres a los que ha dado vida.

Como afirma Mircea Éliade al comentar la relación entre Dios y el hombre en los salmos: “La obediencia es el acto religioso perfecto. Por el contrario, el pecado es la desobediencia, la violación de los mandamientos. Sin embargo, la conciencia de la precariedad no excluye la confianza en Yahvé ni el gozo engendrado por la bendición divina. Pero las relaciones entre Dios y el hombre no pasan de ahí; para la teología del Antiguo Testamento resulta inimaginable la *unio mystica* del alma con su creador.”¹¹⁵

Efectivamente, nos parece a nosotros, es imposible imaginar siquiera el deseo de una unión mística de Adán y Eva con Dios en el paraíso por dos razones principales: en primer lugar, porque los primeros hombres tienen la suerte de poder disfrutar de la presencia de Yahvé, porque aún comparten su existencia con Él; en segundo lugar, por otro lado, porque el Dios de Gn2-3 no refleja las cualidades que Rudolf Otto le atribuye a lo numinoso, no provoca en el hombre esa conmoción religiosa intensa que agita el ánimo (“*mysterium tremendum*”), distanciándolo con su majestad, pero atrayéndolo, simultáneamente, por su aspecto fascinante.¹¹⁶

El Yahvé del paraíso, es, más bien, un personaje de cuento con unas características profundamente humanas. No es un ser trascendental e inalcanzable, sino un dios que convive con el hombre, pero imponiendo sus reglas y señalándole al ser humano su lugar natural.

omitir “de Dios” en esa frase, pues ni siquiera Shakespeare inventó un personaje cuya personalidad sea tan rica en contradicciones.” (págs. 18-9).

¹¹⁵ Éliade, M., *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, vol.I, Barcelona, Paidós, 1999, pág. 432.

¹¹⁶ Ver Otto, R., *Lo santo*, Madrid, Alianza, 1996.

La función del antropomorfismo en el Antiguo Testamento se ve hoy como un deseo de mostrar el carácter personal y vivo de Yahvé, aunque la forma de expresión del yahvista en Gn2-3 tiene también otros significados, según nos explica Rudolf Borchert¹¹⁷:

1. Por una parte, evidencia los límites que existen en el discurso humano sobre Dios, la creación y el ser para la muerte del hombre. En ningún caso, sin embargo, desaparecen las fronteras entre Dios y el hombre, sino que Yahvé sigue siendo creador y señor del mundo.
2. Por otra parte, los antropomorfismos de Gn2-3 permiten reconocer una relación concreta de Yahvé con el ser humano. Las palabras que dirige al hombre le convierten en un interlocutor que puede escucharle y responderle. Dios crea al hombre para interactuar con él (o en palabras de C. Westermann: “In Gn2 ist der Mensch von Gott zu seinem Gegenüber geschaffen, damit etwas zwischen Gott und seinem Geschöpf geschehe”). Mientras este concepto se manifiesta en Gn1,26 a través de la idea del ser humano como imagen de Dios, el yahvista lo presenta narrando el proceder de Dios con las categorías de las acciones humanas.

Este estatus especial que se le concede al hombre respecto al resto de la creación se confirma también con la responsabilidad que Dios le otorga de guardar y cultivar su jardín, así como la prohibición de comer del árbol del bien y del mal, que presupone un reconocimiento de la libertad de la criatura.

El hombre, en cuanto a la materia de la que está formado (arcilla del suelo), no se diferencia de los animales o de las plantas, pero el aliento de vida que Yahvé sopla en su nariz le hace llegar a formar parte de la vida de Dios. Su existencia, sin embargo, sólo tiene sentido en la medida en la que cumple con la función que el Señor le ha encomendado y lo hace con la ayuda de una compañera adecuada para él.

¹¹⁷ Borchert, R., *Gott, Welt und Mensch*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1972, págs.50-2

En el fondo, parece que el único modo que tienen de realizarse todos los personajes es a través de la interrelación de unos con otros. Dios busca un reflejo de sí mismo en el hombre que ha creado, desea un interlocutor que, sin embargo, no debe intentar desobedecer sus mandatos, sino aceptar su dependencia respecto de Él.

Adán, por otro lado, alcanza su plena humanidad cuando recibe a su mujer, cuando puede iniciar por vez primera un diálogo con un igual, desarrollando una capacidad lingüística que le permitirá comunicarse con Eva y también con el propio Yahvé de forma que llega a diferenciarse definitivamente de los animales y se acerca a Dios.

En general, nos parece que podemos afirmar, sin demasiado riesgo a equivocarnos, que la imagen de la divinidad que nos presenta Gn2-3 es algo irregular por no decir confusa. Se trata de un dios creador poderoso que decide darle vida al hombre para tener un “tú” al que dirigirse y con el que compartir el paraíso. Al mismo tiempo, este Yahvé de rasgos antropomórficos establece una serie de límites y prohibiciones al ser humano, exigiendo de él obediencia y conformidad con su estado actual. Busca el diálogo, pero guarda con celo sus prerrogativas.

No parece poseer un perfil muy coherente, pero, ¿por qué habría de tenerlo? En realidad, estamos hablando de un mito etiológico que pretende explicar el origen del mal, de la muerte, del dolor... No es necesario (ni posible) que Dios sea un personaje redondo y teológicamente perfecto. Lo importante es transmitir un mensaje: la distancia entre el creador y la criatura es infinita, y el hombre no debe intentar sobrepasarla porque, de ese modo, sólo conseguirá atraer sobre sí la desgracia.

En el *Fausto* de Goethe, el Señor sólo aparece en una ocasión a lo largo de toda la obra, justamente al inicio, en el famoso “Prólogo en el cielo”, que está inspirado, como es bien sabido, en el Libro de Job. Allí nos lo encontramos acompañado por los tres arcángeles que cantan sus alabanzas al sol,

sosteniendo, aparentemente, distintas teorías cosmológicas.¹¹⁸ El lenguaje en el que se expresan los arcángeles contiene también varios préstamos de fuentes bíblicas y sus palabras confiesan su incapacidad para llegar a entender las asombrosas e inescrutables obras de la creación de Dios (“Da keiner dich ergründen mag”, verso 268).

Con la entrada en escena de Mefistófeles, nuestra atención se aleja de la naturaleza para concentrarse en el hombre, que es la preocupación principal de Mefisto y su primer objeto de crítica:

“Mephistopheles. [...] Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,
Und ist so wunderlich als wie am ersten Tag.
Ein wenig besser würd’er leben,
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt’s Vernunft und braucht’s allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.
Er scheint mir, mit Verlaub von Euer Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Zikaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt;
Und läg’s nur noch immer in dem Grase!
In jeden Quark begräbt er seine Nase.“ (versos 281-292)¹¹⁹

La principal crítica de Mefisto contra el Señor, según afirma Osman Durrani, es que los poderes racionales que se les ha otorgado a los hombres son incompatibles con sus inclinaciones naturales, lo que constituye un ataque directo contra la filosofía de la edad de la razón.¹²⁰

La habilidad que demuestra Mefistófeles para utilizar tanto el lenguaje del siglo XVIII como el de la Biblia la comparte también Dios, quien, tras decirle en la línea de Leibniz, que no se puede mirar el mundo como la peor de todas las alternativas, cambia repentinamente de tono usando ahora el lenguaje del Libro

¹¹⁸ Durrani, O., *Faust and the Bible*, Berne-Frankfurt am Main- Las Vegas, Peter Lang, 1977, págs. 22-6.

¹¹⁹ Goethe, J.W., *Faust*, München, C.H.Beck, 1998, pág. 17.

¹²⁰ Durrani, O., *Ídem*, págs. 26-31.

de Job: “Kennst du den Faust [...] Meinen Knecht!” (versos 297 y 299), palabras que reproducen la primera parte de Job 1,8 (“El Señor le dijo: ¿Te has fijado en mi siervo Job?”).

Sin embargo, continúa explicándonos Durrani, un poco después vuelve de nuevo a expresar argumentos que proceden aparentemente de los escritos de Leibniz. En su siguiente intervención, parece que suscribe la idea de que el hombre debe permanecer necesariamente en un estado de confusión hasta ser liberado de su ignorancia por un poder superior que le guíe. Esto coincide con las descripciones de la mónada dadas por Leibniz en su tratado *Monadología*, donde afirma que la mónada, la sustancia elemental de la vida, aspira al conocimiento del universo, pero que su capacidad de visión es limitada y confusa. Este razonamiento prácticamente exige la actitud tolerante respecto al problema del mal que muestra el Señor durante el resto del prólogo, y la idea de la aspiración implacable, que ocupará una posición central en la obra, también está de acuerdo con la filosofía de Leibniz.

La forma en la que el Señor ilustra sus discursos con motivos procedentes de los optimistas escritos del siglo XVIII no es, en realidad, una muestra de sus poderes sobrenaturales, sino la indicación de una cierta visión limitada del mundo. Basándose en el propio drama, debe reconocerse que Mefistófeles tiene razón cuando critica las miserias del mundo en respuesta al autocomplaciente comentario del Señor: “Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?” (verso 295). El Señor puede convencer a Mefisto de su sabiduría y tolerancia, pero su antagonista se da cuenta de que sus deliberaciones son humanas (“Es ist gar hübsch von einem großen Herrn,/ So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen”, versos 352-3), pues llevan la marca del intelecto humano.

La extraña simultaneidad de ideas bíblicas y del siglo XVIII en el prólogo no es en sí misma signo de un sentimiento anticristiano por parte del autor, aunque el retrato de un Dios que debe defender su creación con la ayuda de argumentos tomados de los pensadores racionalistas no atraerá probablemente a un creyente ortodoxo. De esta forma, podemos concluir con Durrani que el “Prólogo en el cielo” proporciona un ejemplo de una ambigüedad intencional al

prestarse tanto a una interpretación cristiana como no cristiana. Aunque pueda parecer sorprendente, hay muchos precedentes en la Biblia en los que el propio Dios es responsable de instigar el mal (1Sm16, 14-23; 1Re22, 19-23), lo que implica claramente que el bien y el mal están profundamente unidos, visión que, como ya sabemos, Goethe compartía.

El prólogo quizá contenga pocas cosas que estén en contra directamente de las teorías cristianas, pero también es cierto que todas las palabras del Señor pueden ser interpretadas como una parodia de la idea de que los razonamientos de Dios son similares a los de los seres humanos. Sin embargo, la comprensión última del prólogo no se produce hasta el final de la segunda parte de *Fausto*, cuando se descubre que Dios y sus arcángeles no van a volver a aparecer y el marco del relato queda abierto, de modo que el Señor, al igual que el Director, el Autor y el Gracioso es una figura que ha cumplido su propósito dramático antes de que la obra sobre Fausto comenzara realmente.

En general, nos parece que podemos afirmar que el Dios del prólogo goethiano es un personaje de un antropomorfismo evidente y similar al que nos encontrábamos en el relato de Génesis. Se trata, sin lugar a dudas, de dos divinidades creadas a imagen y semejanza del ser humano, tal vez, por otra parte, la única forma posible de representar a Dios.

Al final del libro, sin embargo, se nos presenta un desenlace en el que toman parte tanto las “fuerzas del Bien” como las “fuerzas del Mal”, pero las primeras no están lideradas por el Señor, sino por lo eterno femenino (Mater Gloriosa, Magna Peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca y Una Poenitentium), que conduce el alma de Fausto hacia lo alto.

Es un momento místico en el que el “Dios-personaje antropomórfico” del prólogo no tiene ya ningún sentido. No queriendo (y, probablemente, no pudiendo) dar una explicación única y coherente de lo que pasa con Fausto en el momento de su muerte, Goethe se decide por toda una simbología cristiana que provoca una clara ambigüedad, pues es sólo externamente cristiana, mientras que su significado se aleja mucho de la ortodoxia tanto católica como protestante.

Además, estas figuras cristianas representan a esa divinidad inalcanzable e imposible de imaginar que muchos hombres perciben en su interior o en el mundo que les rodea. No se trata de un dios necesariamente personal ni de un ser con unas características determinadas, sino de ese algo indefinible e inexpresable del que hablan los místicos.

Goethe abandonó al dios masculino del Libro de Job, de su propio prólogo para dejarse llevar por el misterio oscuro y liberador de la unión de los contrarios, del Amor que unifica y salva, misterio que, como veremos en el próximo capítulo, está emparentado con el régimen nocturno de la imaginación y, claro es, con el aspecto femenino de lo sagrado.

Si tanto en Génesis como en la obra de Goethe podemos encontrar a un personaje que representa el Bien y que no es otro que Dios mismo, en *El retrato de Dorian Gray* es imposible hallar una figura parecida. Y, sin embargo, la estructura mítica es, según pretendemos demostrar, similar, pues existe una falta que implica una extralimitación de la naturaleza humana y un deseo consciente de “ser como Dios”, seguido de un final desgraciado para el protagonista.

En *El retrato*, no deberíamos poder hablar estrictamente de un “pecado”, pues no existe ninguna divinidad ofendida, ni tampoco de “castigo”, ya que no hay juez ni sentencia. Pero, en cambio, observamos a lo largo de toda la novela que es el propio narrador el que utiliza el término “sin” para aludir a las acciones de Dorian, que son sus *pecados* y no simplemente sus *crímenes* los que causan los cambios en el retrato.

Este concepto, sin embargo, aparece descrito de forma positiva al principio de la obra, principalmente en los labios de Lord Henry (“Sin is the only real colour-element left in modern life”¹²¹). El aristócrata relaciona el pecado con el placer. Su visión del mundo sitúa, como ya sabemos, el hedonismo y la belleza por encima de cualquier tipo de moral, y, al contrario que Basil, no se

¹²¹ Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, pág. 53.

preocupa por las posibles consecuencias que pudiera acarrear el egoísmo que proclama:

“ ‘But, surely, if one lives merely for one's self, Harry, one pays a terrible price for doing so?’ suggested the painter.

‘Yes, we are overcharged for everything nowadays. I should fancy that the real tragedy of the poor is that they can afford nothing but self-denial. Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich.’

‘One has to pay in other ways but money.’

‘What sort of ways, Basil?’

‘Oh! I should fancy in remorse, in suffering, in . . . well, in the consciousness of degradation.’

Lord Henry shrugged his shoulders. ‘My dear fellow, mediaeval art is charming, but mediaeval emotions are out of date. One can use them in fiction, of course. But then the only things that one can use in fiction are the things that one has ceased to use in fact. Believe me, no civilized man ever regrets a pleasure, and no uncivilized man ever knows what a pleasure is.’¹²²

Frente a la visión positiva del pecado que defiende Lord Henry, se presenta, también, en la novela, una perspectiva muy diferente que lo identifica con sensaciones dolorosas como el remordimiento o la conciencia de la propia degradación, y que será aparentemente la concepción que triunfe al final de la obra. El retrato representa para Dorian un reflejo de la podredumbre moral en la que se va sumiendo su alma. Será para él una guía en su vida, decide cuando percibe el primer cambio en el cuadro tras abandonar a Sibyl Vane. Será para él lo que para otros es lo sagrado, la conciencia, lo que es Dios para todos:

“[...] His unreal and selfish love would yield to some higher influence, would be transformed into some nobler passion, and the portrait that Basil Hallward had painted of him would be a guide to him through life, would be to him what holiness is to some, and conscience to others, and the fear of God to us all. There were opiates for remorse, drugs that could lull the moral sense to sleep.

¹²² *Ídem*, pág. 106.

But here was a visible symbol of the degradation of sin. Here was an ever-present sign of the ruin men brought upon their souls.”¹²³

De esta manera, podemos considerar el retrato, si no como un símbolo de Dios, ya que eso nos parecería llegar demasiado lejos, sí al menos como un “recuerdo” de éste. En un mundo moderno en el que la divinidad ya no juega un papel central en la vida de los hombres, en el que no interviene directamente en la historia y ha sido relegado al ámbito de lo privado (o, en algunos casos, incluso ha desaparecido por completo), encontramos, en cambio, un cuadro con características sobrenaturales que expresa la imposibilidad del ser humano de extralimitarse sin recibir por ello su merecido.

Si, por un lado, el retrato es un signo del “pacto con el diablo” por el que Dorian ha conseguido mantener la belleza de su juventud, por otro lado, es una imagen constante de la degradación que supone el pecado, y es el que, en cierto modo, induce al protagonista a acabar con su vida, proporcionándole el final que le corresponde.

Quizás su última posibilidad de salvación es cuando Basil le pide que recen juntos, que se arrepienta y pida perdón por todo lo que ha hecho, pues si su primera plegaria había sido escuchada, también lo será ésta. Pero el corazón de Dorian es ya demasiado oscuro y en él no cabe un arrepentimiento sincero, como tampoco hubo nunca un amor sincero. Es demasiado tarde:

" [...] 'Pray, Dorian, pray,' he murmured. 'What is it that one was taught to say in one's boyhood? 'Lead us not into temptation. Forgive us our sins. Wash away our iniquities.' Let us say that together. The prayer of your pride has been answered. The prayer of your repentance will be answered also. I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished.'

Dorian Gray turned slowly around and looked at him with tear-dimmed eyes. 'It is too late, Basil,' he faltered.

¹²³ *Ídem*, págs. 124-5.

‘It is never too late, Dorian. Let us kneel down and try if we cannot remember a prayer. Isn't there a verse somewhere, 'Though your sins be as scarlet, yet I will make them as white as snow'?’

‘Those words mean nothing to me now.’

‘Hush! Don't say that. You have done enough evil in your life. My God! Don't you see that accursed thing leering at us?’¹²⁴

A pesar de que, como hemos dicho más arriba, ni el Señor ni el diablo aparecen como personajes en esta obra, existen diversas alusiones importantes a la Biblia, a la religión o al mismo Dios. El arrepentimiento y la súplica de perdón como forma de lavar los pecados cometidos que propone Basil es, sin duda, un acto claramente cristiano.

Por otro lado, en el último capítulo de la novela, cuando Dorian ya no puede sufrir la contemplación de su propio retrato, siente que es su obligación confesar sus crímenes y soportar la vergüenza pública por lo que ha hecho. En ese momento, piensa: “There was a God who called upon men to tell their sins to earth as well as to heaven. Nothing that he could do would cleanse him till he had told his own sin.”¹²⁵

Con esto es evidente, sin embargo, que no pretendemos afirmar que el final desgraciado de Dorian Gray sea la consecuencia directa de un castigo divino, pero sí creemos que, de una forma u otra, subyace en este relato una visión cristiana de la existencia en la que, más tarde o más temprano, el pecador recibe la pena que merece su delito (en esta vida o en la otra). Asimismo, aparece también ese deseo de ser como Dios, de superar las fronteras que marca la naturaleza humana, obteniendo una eterna juventud que no le ha sido otorgada por el Creador, sino que ha sido robada.

Tenemos, por tanto, un pecado y un castigo, la necesidad de un arrepentimiento sincero para alcanzar el perdón, la confesión como manera de acallar la conciencia. Hay elementos sobrenaturales que permiten al

¹²⁴ *Ídem*, pág. 191.

¹²⁵ *Ídem*, pág. 262.

protagonista conservar su belleza a pesar del paso del tiempo, que le muestran su alma y que le conducen al suicidio.

Si no podemos hablar de la presencia de Dios en la obra, sí que podemos, al menos, suponer que los delitos de Dorian no son simplemente atentados contra la sociedad o la moral tradicional de la época, sino que existe una entidad superior al ser humano contra la que el joven “peca”. Se trata de una transgresión religiosa, puesto que Dorian lucha contra la decrepitud que le viene dada por el que creó su ser de forma que envejeciera y llegara a perecer. Su deseo de traspasar las leyes de la naturaleza humana, su incapacidad para aceptar el destino que, como hombre, había de esperarle no podía conllevar más que consecuencias negativas.

Frente a los dioses griegos a los que Dorian quiere parecerse (“Like the gods of the Greeks, he would be strong, and fleet, and joyous”¹²⁶), esta otra “divinidad” no se rinde ante los encantos de la belleza y el placer, sino que exige un comportamiento moral digno sin el cual no permite vivir en paz al individuo. Se le podría quizá llamar “conciencia”, pero va más allá. Es, cuanto menos, la herencia de una visión del mundo que permanece en occidente, aunque, en ocasiones, se encuentre camuflada o escondida entre nuevas imágenes.

El mito de transgresión que defendemos es, pues, posible sin que exista un Dios que garantice la justicia en el mundo siempre que se mantenga esta tensión, esta oposición entre el Bien y el Mal que lo incluye dentro del régimen diurno de la imaginación.

De una forma explícita, el narrador señala el error de Dorian y las consecuencias que su osadía y su egoísmo van a tener no sólo para los demás, sino también para él mismo, porque, en el fondo, no importa si hay un ser trascendente que decida el castigo oportuno para los crímenes humanos. Lo fundamental, justamente, es que el pecado es nocivo porque supone la degradación del hombre que lo comete, porque es la propia personalidad que con tanto esmero cuida el decadentismo la que queda destruida por el mal.

¹²⁶ *Ídem*, pág. 136.

El hecho más relevante es, quizá, que, tanto si aparece la figura divina como si no, el ser humano continúa sintiendo que cualquier intento de superar sus propios límites es un pecado, y que, de un modo u otro, acabará recibiendo un castigo por su crimen.

Por otro lado, este miedo a ser como Dios no es, en nuestra opinión, más que la incapacidad del hombre de aceptar su imperfección, incapacidad que se manifiesta, en la cultura occidental, en una culpabilización del Creador por ser éste responsable de su esencia última.

En resumen, podemos decir que *El retrato de Dorian Gray* representa la continuidad literaria en el mundo moderno del mito de transgresión que fundó Génesis para el pueblo judío, y demuestra, además, que se trata de una transgresión religiosa para la cual, sin embargo, no es necesaria la presencia de un Dios, puesto que, en realidad, responde a una inquietud humana que va más allá de cualquier credo establecido: la cuestión de los propios límites y de cómo vivir con ellos.

En Génesis, hemos visto la voluntad por parte del narrador de señalar la distancia esencial entre Dios y su criatura, distancia que no se representa con la imagen de un Yahvé misterioso y lejano, puesto que éste aparece como un personaje claramente antropomórfico que incluso convive con el ser humano en el jardín del Edén, sino que se deja ver en la actitud celosa de la divinidad que no desea compartir sus prerrogativas con el hombre y le señala su lugar subordinado dentro del orden de la creación.

Lo que este Dios espera de Adán y Eva es la obediencia y la aceptación de su esencia dependiente, aunque, al mismo tiempo, les concede la libertad y la responsabilidad necesarias para tomar sus propias decisiones, lo que le permite, al final de la narración, juzgar legítimamente sus actos y condenarlos.

Por otro lado, parece también que el diálogo y la interrelación entre los personajes es algo esencial en el relato, algo que le proporciona un sentido y una plenitud a sus vidas.

Asimismo, es interesante observar en este sentido que, en la cosmovisión de Goethe¹²⁷, el hombre fue creado para restablecer la conexión original de la creación con Dios, pero que, en el momento de la caída, el ser humano tomó parte a favor de Lucifer y rompió el lazo con el Creador, siendo su tarea, a partir de entonces, la de recuperar este vínculo.

En *Fausto*, en cambio, nos encontramos con dos visiones muy diferentes de la divinidad. Por una parte, al comienzo de la obra, tenemos en el Señor a un personaje absolutamente antropomórfico que combina el lenguaje bíblico con el de los pensadores racionalistas del siglo XVIII. Por otra parte, en el instante de la muerte del protagonista, desaparece por completo el Dios del prólogo y hacen acto de presencia esas mujeres que simbolizan el aspecto salvífico y amoroso de lo sagrado, lo eterno femenino.

Al principio, Goethe hace uso de la tradición judeocristiana para poder introducir la problemática de su drama. Al final, la simbología católica le permite representar lo irrepresentable, el Misterio, lo incognoscible.

Por último, en *El retrato de Dorian Gray*, no es posible encontrar ninguna figura que pueda identificarse con Dios, si bien a nosotros nos parece que la obra sí posee un contenido religioso, pues son importantes conceptos como “pecado”, “arrepentimiento”, “confesión”, etc., que proceden de una tradición de clara raigambre cristiana.

Además, creemos también evidente la afirmación de que se trata en esta novela, como en los otros dos textos, del deseo de “ser como Dios”, de superar los límites que la naturaleza ha marcado para el hombre, aunque no aparezca de forma explícita ningún ser trascendental que intervenga directamente en la narración.

En los tres casos, hallamos, por tanto, o bien a Dios mismo (Yahvé, el Señor), o bien unos valores y unos símbolos que se refieren, asimismo, al Bien, pero no sólo desde una perspectiva moral o social, sino religiosa, y, más concretamente, cristiana.

¹²⁷ Cottrell, A.P., *Goethe's View of Evil*, Edinburgh, Floris Books, 1982, págs.27-31.

2.2.4. El papel de la mujer / lo femenino

La importancia de lo masculino y lo femenino como elementos simbólicos se pone de manifiesto de forma evidente en las estructuras imaginarias de las que nos habla Gilbert Durand. Su origen tiene probablemente como fundamento lo que el ser humano veía o creía ver como características propias de los dos sexos, los procesos naturales o los misterios que se asociaban al hombre o a la mujer respectivamente.

Sin embargo, es también claro que lo simbólicamente masculino o femenino no corresponde en realidad a uno u otro sexo, sino que depende más bien de cada individuo concreto y de la tradición cultural en la que se inscriba, preponderando así un tipo de régimen imaginario u otro. Además, estas estructuras simbólicas no se dan habitualmente de forma pura,¹²⁸ sino que reflejan la complejidad de todo fenómeno psicológico humano en una mixtura de símbolos y arquetipos de origen diverso.

Los mitos que estudiamos en el presente trabajo pertenecen al régimen diurno de la imaginación, según venimos señalando desde el principio, es decir, al ámbito de lo simbólicamente masculino, aunque, como veremos en seguida, existen también algunos elementos importantes de lo nocturno en el caso del *Fausto* de Goethe especialmente.

Los escritos del Antiguo Testamento pertenecen a la literatura de una sociedad masculina en la que no sólo se describe la situación tradicionalmente inferior de la mujer, sino que también se legitima, con el mito de la creación de Eva a partir de la costilla de Adán y su papel como seductora. La cadena de argumentos usada en el texto para este propósito causa impresión, en palabras de Urs Winter.¹²⁹ Un Dios masculino crea primero al hombre (Gn 2,7) y después

¹²⁸ “Pero una vez más, repetimos, aunque estos regímenes de la imaginación, estas categorías estructurales y estos estilos sean contradictorios y entrañen, como hemos mostrado a lo largo de este trabajo, el isotopismo de las constelaciones imaginarias y de los mitos, no por ello se excluyen unos a otros.” Durand, G., *Op.cit.*, págs.401-2.

¹²⁹ Ver Winter, U., *Frau und Göttin*, Freiburg Schweiz, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1983, págs. 4-9.

a la mujer (2,22) como ayuda para éste (2,18-23). Dado que es creada a partir de la costilla del hombre, permanece dependiente de él y no tiene una existencia autónoma (2,21). La mujer conduce al hombre a la desobediencia y es, por tanto, responsable de los pecados del mundo (3,6). Su castigo es parir a los hijos con dolor y el hombre recibe de Dios el derecho de mandar sobre ella (3,16).

Sin embargo, según nos indica posteriormente Winter, algunos acercamientos feministas han elaborado unas interpretaciones más favorables para el rol de la mujer en el relato bíblico. Lo cierto es que, en la serie de sucesos de la narración yahvista, que va de lo menor a lo mayor, resulta ser la mujer el elemento final y, por lo tanto, cabría deducir que también el más elevado de la creación. Además, siendo Dios a menudo nombrado como “auxiliador”, no parece razonable pensar que se utilice este mismo término en Gn 2,18-20 con el sentido de una “ayuda doméstica”. La fundamental pertenencia del hombre y la mujer viene aclarada seguidamente en el mismo proceso de la creación, en el que la mujer es creada a partir de una “pieza de construcción” (normalmente traducido como “costilla”) del primer hombre. En Gn2,24, así como en 1,27c y 5,2, se subraya que el ser humano sólo puede alcanzar su realización en la unidad vital entre hombre y mujer, y eso sorprendentemente sin que se hable de forma inmediata del tema de la descendencia. Por último, según afirma O.H. Steck, refiriéndose al versículo del castigo en Gn 3,16: “Die weithin geltende Unterordnung der Frau unter den Mann als Gebieter steht zu der ursprünglichen Setzung dieser Gemeinschaft in Widerspruch.”¹³⁰ La sumisión de la mujer al hombre es, por tanto, la consecuencia de la arrogancia humana y no una ley de la naturaleza.

Además de la creación secundaria de la mujer y de su responsabilidad en el pecado original, la segunda causa principal de la opresión de ésta en la religión de Israel reside en el hecho de que, en palabras de K.Millet “das

¹³⁰ Winter,U., *Op.cit.*, pág.9.

Patriarchat Gott auf seiner Seite hat” y según M. Daly: “Da ‘Gott’ männlich ist, ist das Männliche Gott”¹³¹

Es el hombre el que es prioritariamente imagen de Dios y la mujer lo es de forma secundaria por su alma, independientemente de su femineidad. Es el matrimonio bendecido por Dios el que, a través de la maternidad, redime a la mujer y la integra en la pareja, imagen de Dios. Hay, por tanto, en la teología una metafísica caracterizada por un dualismo jerárquico y masculino, en la que el mal del hombre es siempre algo que sucede, que sorprende al ser humano y que no es constitutivo de su naturaleza, procediendo además de una libertad limitada, del “siervo albedrío”. Pero cuando se trata de las mujeres, ciertos textos de las Escrituras y numerosos comentarios teológicos de los Padres de la Iglesia afirman que las mujeres son más malas que los hombres. En el caso de las mujeres, el mal está en su ser. Ser mujer es ya un mal o, al menos, un límite.¹³²

“The settled people of the Old Testament - afirman Monica Sjöö y Barbara Mor - like everyone else in the Near East, practised Goddess worship. The Old Testament is the record of the conquest and massacre of these Neolithic people by the nomadic Hebrews, followers of a Sky God, who then set up their biblical God in the place of the ancient Goddess.”¹³³

Astarté, divinidad femenina de los cananeos, representada por la serpiente, el árbol o las mujeres, es enfrentada con el poder de Yahvé, dios masculino. A partir de este enfrentamiento, se puede comprender por qué ciertos símbolos, ligados más particularmente a la experiencia femenina, se convierten en iconos negativos. Se produce una inversión de los símbolos sagrados de los cananeos para identificarlos con el mal e introducir los símbolos masculinos judíos, como los que representan la justicia y la fidelidad a Yahvé, el único Dios verdadero.

Dentro de la misma perspectiva de una relectura del Génesis, algunos exegetas feministas reconsideran la cuestión del pecado de Caín, dicho el

¹³¹ Winter, U., *Op. cit.*, pág.13.

¹³² Gebara, I., *Le mal au féminin*, Paris & Montréal, L’Harmattan, 1999, págs. 23-4.

¹³³ Gebara, I., *Op. cit.*, pág. 218.

primer fratricida, símbolo también del pecado de nuestros orígenes. A través de una minuciosa investigación, podemos darnos cuenta de que Caín parecía ser el preferido de su madre. Era agricultor, ligado a la tierra, mientras que Abel era pastor, oficio bien masculino según algunos antropólogos, y era el preferido de Yahvé. Un conflicto estalló entre los dos y el malo, el hijo de la madre, mató al hijo del padre.¹³⁴

Paul Ricoeur insiste en el resentimiento masculino que refleja el relato de la caída en el estilo de la “envidia divina” respecto de la grandeza del hombre. Pero, más allá de la crítica legítima que un espíritu nietzscheano podría realizar contra el resentimiento del yahvista, esta narración apunta a un “eterno femenino” que es más que sexo y que podríamos llamar la *mediación de la debilidad*, la fragilidad del hombre. La carne es “débil”, dice el Evangelio. Esta fragilidad, continúa Ricoeur, consiste en el tipo mismo de finitud del hombre. Su finitud es una finitud inestable, preparada para virar a lo “malo infinito”; su finitud, en tanto que finitud ética, es “fácil” de seducir a través de la perversión del límite que la constituye. No es la libido humana la que provoca la caída, es la estructura de una libertad finita. Es en ese sentido que el mal fue *posible* por la libertad. La mujer representa aquí ese punto de menor resistencia de la libertad finita a la llamada de lo malo infinito.

Eva no es, por tanto, la mujer como “segundo sexo”; toda mujer y todo hombre son Adán; todo hombre y toda mujer son Eva; toda mujer peca “en” Adán, todo hombre es seducido “en” Eva.¹³⁵

En el fondo, como nos dice Durand, no se trata nada más que de una ocultación, de una eufemización del verdadero problema básico que es la toma de conciencia de la angustia temporal. Muchos mitos de caída, entre ellos el bíblico del que nos ocupamos, acaban teniendo una interpretación puramente sexual. En efecto, los menstrosos son a menudo considerados como las secuelas secundarias de la caída, desembocándose así en una feminización del

¹³⁴ Gebara, I., *Op. cit.*, págs. 218-9.

¹³⁵ Ricoeur, P., *Finitude et culpabilité*, Aubier, 1960, 1988, págs. 394-5.

pecado original. El incontenible terror del abismo se minimizaría en venial terror del coito y de la vagina:¹³⁶

“La carne, ese animal que vive en nosotros, refiere todo a la meditación del tiempo. Y cuando la muerte y el tiempo sean rechazados o combatidos en nombre de un deseo polémico de eternidad, la carne en todas sus formas, especialmente la carne menstrual que es la feminidad, será temida y reprobada como aliada secreta de la temporalidad y de la muerte.”¹³⁷

Observamos, por tanto, en la narración del Génesis, que existen elementos históricos que explican el papel claramente negativo representado por la mujer en la caída; se trata del producto de una sociedad masculina y machista que consideraba a la mujer como un ser inferior. También hemos visto, sin embargo, que muchos de los aspectos negativos que se le atribuyen no se encuentran solamente en el texto bíblico, sino en las interpretaciones que tradicionalmente se han hecho de él y que algunos críticos feministas se han encargado de matizar y complementar.

Además, hay razones de "competitividad religiosa", es decir, nos encontramos con la lucha de una creencia y sus símbolos por imponerse sobre otra creencia, devaluando, en este caso, todo lo referente a los aspectos femeninos de la religiosidad.

Por último, vemos asimismo el trasfondo imaginario y filosófico que se esconde bajo la figura de la mujer. Eva como vida, como carne ligada a la tierra, como sexo seductor, rechazada, odiada y temida por ser el recuerdo constante del misterio del nacimiento y, por tanto, también de la finitud, de la debilidad y de la muerte.

Pero veamos ahora cómo se define en el *Fausto* de Goethe el papel de la mujer, centrándonos en las figuras femeninas principales.

¹³⁶ Durand, G., *Op. cit.*, págs.107-9.

¹³⁷ Durand, G., *Op. cit.*, pág. 114.

“La mujer –nos dice Juan Eduardo Cirlot- corresponde, en la esfera antropológica, al principio pasivo de la naturaleza. Aparece esencialmente en tres aspectos: como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta, divierte y aleja de la evolución; como madre o *Magna Mater* (patria, ciudad, naturaleza), relacionándose también con el aspecto informe de las aguas y del inconsciente; y como doncella desconocida, amada o ánima, en la psicología junguiana. Según el autor de *Transformaciones y símbolos de la libido*, ya los antiguos conocían la diferenciación de la mujer en: Eva, Elena, Sofía y María (relación impulsiva, afectiva, intelectual y moral)[...] En consecuencia, como imagen arquetípica, la mujer es compleja y puede ser sobredeterminada de modo decisivo; en sus aspectos superiores, como Sofía y María, como personificación de la ciencia o de la suprema virtud; como imagen del ánima es superior al hombre mismo por ser el reflejo de la parte superior y más pura de éste. En sus aspectos inferiores, como Eva y Elena, instintiva y sentimental, la mujer no está al nivel del hombre, sino por debajo de él.[...]”¹³⁸

El caso de Eva acabamos de comentarlo hace un momento, pero, en el texto fáustico, podemos encontrar también otras dos de las figuras femeninas de las que nos habla Cirlot en esta entrada de su diccionario, a saber, Elena y María. Gretchen y, en parte también la Virgen al final de la obra, reunirían en torno a sí estos dos aspectos de la femineidad, aunque lo cierto es que no aparecen en su forma simbólica pura, sino que son trabajados por Goethe para resaltar la importancia de la unión de los contrarios, para recordar el aspecto femenino de la divinidad, que queda oculto bajo la preponderancia de un esquema social e imaginario de marcado signo patriarcal.

Gretchen y Fausto, nos dice Béatrice Dumiche¹³⁹, se encuentran el uno en el otro por la necesidad de evadirse de la limitación y la estrechez de sus respectivas vidas. Lo que para él representa la visión de un idílico orden, de una perfecta armonía, se convierte para ella, gracias a las palabras de Fausto, en un conmovedor descubrimiento, que ella, con su insignificante trabajo diario,

¹³⁸ Cirlot, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pág. 320.

¹³⁹ Dumiche, B., *Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, pág.126.

participa en el tejido del misterioso universo. Ambos buscan en su amor y en su valoración del otro el reconocimiento prohibido socialmente de su individualidad, que ellos sienten como una falta esencial y dolorosa.

Gretchen representa muchas cosas en la obra de Goethe. Es una mujer sencilla, pero encantadora, que le ofrece a Fausto la ilusión de una unidad vital, de un descanso para su búsqueda incansable y agotadora. Es una muchacha sujeta a las tradiciones y los prejuicios de su época, ligada a las labores domésticas, a la obediencia materna, al patriarcalismo de la sociedad en la que vive, al cumplimiento de sus deberes religiosos. Es también una mujer enamorada que transgrede las convenciones de su entorno, dejándose llevar por la pasión hacia un amante que la traicionará y la abandonará a su suerte, es la asesina de su propio hijo, una desahuciada social, una loca...

Todo lo dicho hasta ahora representa aspectos que podríamos denominar, en su mayor parte, “históricos” o “sociales” del papel de Margarete en el drama. Sin embargo, es evidente que existen también elementos de mayor carga simbólica en el personaje del que tratamos.

Gretchen¹⁴⁰ aparece desde el principio como la principal adversaria de Mefisto en la búsqueda de Fausto del sentido de una Naturaleza divina llena de secretos. No obstante, no aparece como una santa que se autosacrifica, que reviste su idealidad de inocencia, sino que, más bien, siente de forma inconsciente, en su amor hacia Fausto, la unidad fundamental de la Naturaleza. Penetra en cada secreto que su amado persigue inútilmente a través de la vivencia incondicional de sus sentimientos como realización de una necesidad interna. Presintiendo instintivamente “was die Welt/ Im Innersten zusammenhält”, Margarita resulta ser la única cercana al Dios del prólogo, que, confiando en la acción de la Naturaleza, reconoce a Mefisto como perteneciente a su creación. Al igual que él, que dice de Fausto: “Wenn er mir jetzt auch nur verworren dient,/ So werd´ich ihn bald in die Klarheit führen./ Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt, / Daß Blüt´ und Frucht die künft´gen Jahre zieren” , Gretchen ve en el noble ser del sabio la posibilidad de la perfección

¹⁴⁰ Dumiche, B., *Op.cit.*, págs. 207-16.

humana que se puede desarrollar gracias a la apuesta con Mefisto. Ella odia, sin embargo, al espíritu de la mentira en contraposición con Dios, pero la intensidad de este rechazo se explica precisamente por la fascinación inconsciente que él le produce. Margarita entregará su alma al diablo, pero no como su amante, que persigue su justificación humana en el nihilismo, sino como causa de su amor sexual por Fausto, por el ímpetu vital de su amor.

La balada del *König in Thule* aparece en este sentido como el intertexto más representativo que, como Gerhard Scholz señala acertadamente, representa “la parte filosófica esencial del argumento de Gretchen”. No sirve tan sólo para motivar psicológicamente el amor de la joven que la induce a transgredir la moral burguesa cristiana, sino que con ella acepta, además, por anticipado su función dramática como salvadora de Fausto en la segunda parte de la obra, presentando desde ese momento su femineidad como parte de lo divino. La canción significa, por tanto, un cambio de paradigma simbólico, que es quizás más fácil de reconocer que en la expresión “eterno femenino” porque revela lo femenino como origen de vida al que la conciencia masculina debe agradecimiento y que objetiva como fuerza estructural partícipe de la creación.

Esta canción aparece, pues, como la condición necesaria de la salvación simbólica de Gretchen porque señala una dimensión inconsciente que le da la fuerza interior para vencer sus determinaciones sociales y afirmarse simbólicamente como subjetividad femenina a través de la transformación de Fausto. La copa del rey que proporciona la sustancia de la vida es la contrapartida del frasquito de Fausto, cuyo veneno mata a la madre de Margarita, porque le da al anhelo de lo infinito un sentido individual que va acompañado con la renuncia a las fantasías de poder ilimitado y el reconocimiento de la propia mortalidad. Con esta canción se muestra la joven como la unidad simbólica de la vida de Fausto, que él busca, pero que, de forma trágica, no llega a encontrar porque su búsqueda está guiada por Mefistófeles. No es la aspiración fáustica, sino la sabiduría inherente al insignificante destino de mujer de Gretchen lo que sobresale como base del argumento.

Margarita es, por tanto, Elena y María, es decir, la relación afectiva y moral de Fausto, en el sentido de que es su amante y su amada, pero también porque ella representa el Amor con mayúsculas, el amor que acabará apareciendo como la forma suprema de moral, como la única verdadera salvación posible.

Fausto se relacionará en su vida con el aspecto femenino de la divinidad a través de las dos mujeres principales de la obra: Gretchen y Helena. Ambas representan caminos diferentes a la Religión con mayúsculas según la definíamos en la introducción de este trabajo. Margarita ofrece el camino tradicionalmente denominado “religioso” (lo que nosotros entendemos como religión histórica) y moral, el camino del amor; mientras que Helena, la belleza, apunta a la estética, al arte, a lo sublime como vía alternativa o complementaria. La primera, sin embargo, será la que salve a Fausto porque, como venimos diciendo, representa la unión de los contrarios que sólo el amor puede lograr plenamente. Tanto Margarita como Helena pueden llevar a Fausto hasta la Religión, pero sólo Gretchen puede hacerle alcanzar lo numinoso.

Se produce así una inversión de los valores diurnos que habíamos observado en la estructura que estudiamos en este trabajo, pues la antítesis de los opuestos que caracteriza los mitos de caída, incluyendo el del propio Fausto, es sustituida en este caso por su síntesis, algo característico del régimen nocturno de la imaginación según nos lo presenta Gilbert Durand. El esquema masculino que caracteriza a nuestros relatos se quiebra conscientemente en la obra goethiana al introducir el aspecto femenino de la divinidad y permitir con ello la salvación del sabio.

En *El retrato de Dorian Gray*, la figura femenina aparece en escena como consecuencia de la búsqueda apasionada de sensaciones nuevas por parte del protagonista. Dorian, bajo la influencia de Lord Henry, se siente impelido a vivir al máximo, está poseído por el deseo de descubrir todo lo que su existencia puede ofrecerle y la búsqueda de la belleza le parece el verdadero secreto de la vida.

Con este estado de ánimo se encuentra el personaje cuando conoce a la actriz Sibyl Vane, a la que ve por primera vez representando el papel de Julieta en un teatro. La visión de la joven conmueve a Dorian que se siente impresionado por su belleza y por su modo de actuar, según le explica a su amigo:

“[...] But Juliet! Harry, imagine a girl, hardly seventeen years of age, with a little flower-like face, a small Greek head with plated coils of dark brown hair, eyes that were violet wells of passion, lips that were like the petals of a rose. She was the loveliest thing I had ever seen in my life. You said to me once that pathos left you unmoved, but that beauty, mere beauty, could feel your eyes with tears. I tell you, Harry, I could hardly see this girl for the mist of tears that came across me. And her voice – I never heard such a voice.[...]”¹⁴¹

Tras varias representaciones, Dorian se presenta personalmente a la muchacha. Él la describe como tímida, amable y algo infantil, no sabe nada de la vida, lo mira como al personaje de una obra, le llama “príncipe azul”. En cierto modo, es un personaje parecido a la Margarita de Fausto. Es una joven inocente, bella, llena de encanto, que se acaba enamorando de un hombre que la abandona y la conduce a la muerte.

En el caso de Sibyl, sin embargo, es también su capacidad artística, dramática, la que atrae a su pretendiente, y será también la pérdida de ésta, como consecuencia de su amor hacia Dorian, la que provocará el desencanto y la traición del protagonista. Sybil explica a su prometido que, antes de conocerle, actuar era la única realidad de su vida, sólo vivía en el teatro, se lo creía todo, pero después él liberó su alma de la prisión, le enseñó lo que era verdaderamente la realidad: “You had brought me something higher, something of which all art is but a reflection. You had made me understand what love really is.”¹⁴²

Tanto Sibyl como Margarita representan el amor como superación de cualquier otra búsqueda de sentido, sea ésta el conocimiento, el arte o la

¹⁴¹ Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, pág.75.

¹⁴² Wilde, O., *Op.cit.*, pág.115.

belleza. El personaje masculino entrega su alma en el intento de seguir un camino vital que no le podrá dar nunca la plenitud, se pierde en delirios de grandeza. Lo femenino aparece, por tanto, una vez más como el rostro más benigno de la divinidad, como el amor encarnado y, tal como afirma Basil, tratando de disculpar la mala actuación de la joven: “Love is a more wonderful thing than Art”.¹⁴³

Sin embargo, la explicación de Sibyl, lejos de alagar a Dorian, le hace enfurecer, le hace dejar de amarla porque no era tanto a ella a quien amaba, sino a su capacidad artística, no a la persona, sino al personaje que ella representaba cada día. Dorian amaba la belleza de su arte, igual que amaba su retrato, igual que amaba todo lo que consideraba estético, pero no era capaz de amar realmente a una persona:

“[...] you have killed my love. You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effect. I loved you because you were marvellous, because you had genius and intellect, because you realized the dreams of great poets and gave shape and substance to the shadows of art. You have thrown it all away. You are shallow and stupid. [...] You have spoiled the romance of my life. How little you can know of love, if you say it mars your art! Without your art you are nothing.[...]”¹⁴⁴

Dorian abandona a la muchacha de forma cruel, pero, al día siguiente, arrepentido al ver cómo su degradación moral se manifiesta en el retrato que le hizo Basil, decide escribirle y pedirle perdón, con la intención de casarse con ella. Sin embargo, ya es demasiado tarde porque la muchacha se ha suicidado como consecuencia de su pelea.

La reacción de Dorian al principio es la de autoculpabilizarse por lo que ha sucedido, pero no tarda mucho en superar su pena, principalmente porque su arrepentimiento nunca fue realmente sincero, sino que se trataba más bien de un modo de tranquilizar su conciencia. Como le dice Lord Henry cuando el joven le cuenta sus intenciones de ser bueno porque no puede soportar la idea

¹⁴³ Wilde, O., *Op.cit.*, pág.112.

de que su alma sea horrorosa (“hideous”), es “a very charming artistic basis for ethics”. Es decir, que también la ética no es para Dorian más que otra manifestación de su “vida artística”, de su concepción estética del mundo y de la existencia.

Tal como decíamos antes, por tanto, Sibyl Vane representa justamente lo que Dorian Gray no puede llegar a ser, y lo único que habría podido salvarlo, representa primero el éxito en el arte, en el teatro, pero, con su enamoramiento y su posterior cambio, representa también la vacuidad del arte cuando éste se contrapone a la plenitud del amor. Ella sólo podía actuar cuando su existencia no estaba llena, la escena era la sustituta de la vida y en ella ponía toda su pasión. Pero, cuando el amor entra en su mundo, cuando lo que experimenta fuera del teatro adquiere un sentido mayor que cualquiera de los textos de Shakespeare que ha hecho suyos, entonces entiende que, siendo el arte algo hermoso, deja, sin embargo, de ser significativo en el momento en el que la vida ya no está llena de carencias, quizás, porque, probablemente, el arte no es en el fondo más que un consuelo para el alma dolida ante la falta de plenitud.

El elemento femenino en la religión ha sido de gran importancia en la historia de la humanidad, aunque en nuestra cultura parezca ser un aspecto secundario precisamente por el patriarcalismo que ha imprimido su sello en todos los sectores religiosos, culturales y sociales de nuestra tradición y porque ésta se encuentra dentro de lo que Gilbert Durand denominó el régimen diurno de la imaginación.

Sin embargo, no debe olvidarse que la Gran Madre es, con toda seguridad, la entidad religiosa y psicológica más universal.¹⁴⁵ En todas las épocas y en todos los lugares, los hombres han imaginado una mujer maternal hacia la que regresan los deseos de la humanidad.

La propia tierra ha sido concebida como un ser femenino, como la madre de todos los seres vivos, como dadora de vida y, por ello, ha sido venerada

¹⁴⁴ Wilde, O., *Op.cit.*, págs.115-6.

desde antiguo. La tierra, nos dice Éliade¹⁴⁶, está viva en primer lugar porque es fértil. Todo lo que sale de la tierra está dotado de vida y, todo lo que vuelve a ella, la recibe de nuevo. El binomio “homo-humus” no debe entenderse en el sentido de que el hombre es tierra porque es mortal, sino en otro sentido, que si el hombre ha podido estar vivo es porque procedía de la tierra, porque nació –y volverá- a la Terra Mater. Lo que nosotros llamamos vida y muerte no son más que dos momentos diferentes del destino total de la Tierra-Madre: la vida no es otra cosa que el desprendimiento de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a una vuelta “a casa”.

La mujer, por tanto, lo femenino, representan para la humanidad el misterio de la vida, del nacimiento y, como consecuencia, del momento dramático que obsesiona al hombre desde que adquiere conciencia de sí, el momento de la muerte. Por ello provoca a menudo esta actitud ambivalente, mezcla de devoción, temor e inquietud.

En el caso de la tradición occidental, según hemos visto más arriba, la mujer y con ella los aspectos femeninos de la divinidad (aunque debemos señalar que no son lo mismo, pues, tal como decíamos al inicio del capítulo, cada hombre y cada mujer tienen una mezcla de elementos imaginarios femeninos y masculinos predominando unos u otros dependiendo de características individuales y sociales) han sido relegados a un segundo plano. Se ha afirmado la superioridad de lo masculino apoyándose en la autoridad de un Dios Padre que ha destronado a la diosa de los cananeos, un Dios Padre al que se le han eliminado en gran parte sus atributos femeninos. Sin embargo, esta eliminación no ha sido completa, puesto que, como la teología feminista ha puesto de relieve, el Espíritu Santo podría representar quizás el aspecto femenino de la Trinidad (recordemos que el grupo familiar padre-madre-hijo se da también dentro de otros panteones):

“Der Weiblichkeit des Geistes am nächsten kommt Helen Schüngel-Straumann in ihrer alttestamentlichen Studie. Wenn Ruach für kreative, schöpferische,

¹⁴⁵ Durand, G., *Op.cit.*, pág.223

¹⁴⁶ Éliade, M., *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, pág.219.

lebenschaffende Aussagen in Zusammenhang mit Jahwe gebraucht wird, steht Ruach immer in der femininen Form, auch dort, wo es um Inspiration und prophetische Be-Geisterung geht. An den einzelnen Stellen, wo Ruach maskulin verstanden wird, steht Ruach meist in Beziehung zu Gewalt. Die traditionellen Aufteilungen in Wind, Atem und Gottesgeist lassen sich nicht aufrechterhalten. Ruach ist bewegende dynamische Kraft. Ruach lässt sich nicht definieren. Lediglich ihr Wirken kann beschrieben werden. Sie vereint, was getrennt ist. Sie schafft Ganzheit sowohl zwischen Gott und Mensch, zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Lebewesen und vor allem auch in den Visionen des Ezechiel im Menschen selbst.”¹⁴⁷

Efectivamente parece razonable afirmar que el espíritu de Dios, como espíritu creador y dinámico que une lo que está separado, que alcanza la totalidad y la unidad, tenga un carácter femenino, pues, según hemos estado viendo, éstas son justamente las características que definen el aspecto femenino de la divinidad.

En su aspecto humano, en cambio, la mujer es despreciada por su carnalidad, que la hace menos “pura” que al hombre y por su papel de tentadora.

Dentro de un sistema simbólico basado en la antítesis de los contrarios, el elemento femenino caerá en todas sus manifestaciones por debajo del masculino y, sólo cuando este régimen imaginario sea contrarrestado con los símbolos nocturnos, podrá volver a aparecer la mujer como figura redentora, como salvación al conflicto del tiempo devorador.

Veíamos que Eva sale bastante mal parada en el relato del Génesis porque se la considera responsable de la caída y porque, en los momentos históricos en los que se redactan el texto y las posteriores interpretaciones de él, predomina una visión de la mujer como un ser inferior e incluso maligno.

Los símbolos femeninos de la divinidad son extirpados del Dios único como defensa contra la rivalidad de otros dioses y este esquema de oposición entre lo masculino y lo femenino, en el que, además, el primero queda siempre

¹⁴⁷ Moltmann-Wendel, E. (ed.), *Die Weiblichkeit des Heiligen Geistes*, Gütersloh, Chr. Kaiser/Gütersloher Verlagshaus, 1995, pág.10.

en situación privilegiada, predominará (aunque no será exclusivo) en la cultura occidental hasta nuestros días.

Frente a esto, aparecerán también, sin embargo, autores en cuyo imaginario serán fundamentales los símbolos nocturnos como respuesta femenina al problema del tiempo y de la muerte. Nada mejor que el romanticismo alemán ha tenido la intuición de la femineidad bienhechora. Todos los escritores del otro lado del Rin de principios del siglo XIX se clasifican, como decía Jean Paul de Moritz y de Novalis, entre los “genios femeninos”. El culto de la naturaleza en Hugo y los románticos no sería otra cosa que una proyección de un complejo de retorno a la madre.¹⁴⁸

El caso de la Margarita de Fausto sería un ejemplo perfecto de esta supremacía de los valores femeninos, aunque no tanto por el personaje de Gretchen como mujer que, no buscando la maldad, manifiesta, a pesar de todo y sin lugar a duda, la falta y la imperfección como elementos esenciales de la naturaleza humana. Más bien sería Margarita como representante del amor y de la unidad, en contraste con la escisión que supone en Fausto la búsqueda de conocimiento, la que supondría un triunfo de los aspectos femeninos de la imaginación simbólica en esta obra. Gretchen, es cierto, no es ninguna santa, no es pura como no lo es ningún ser humano, pero Goethe hace de ella un símbolo vivo del aspecto femenino de la divinidad, transformándola y dándole el poder para llevar a Fausto hacia las alturas celestiales.

En el caso de la novela de Oscar Wilde, la figura femenina posee también unas características parecidas a las de Margarita, aunque su trascendencia en la obra es evidentemente mucho menor. Es tan sólo un “accidente” más en la carrera de corrupción del protagonista. Es una muestra también del significado y la importancia del amor como dador de sentido frente a cualquier otra manifestación del espíritu humano, sea ésta científica, artística o de otro tipo. Sibyl Vane es quizás, sin embargo, el fracaso del aspecto femenino que representa, ya que, no sólo no consigue salvar al protagonista de su trágico destino, sino que parece ella misma en el intento de vivir una vida

¹⁴⁸ Durand, G., *Op.cit.*, pág.220.

que no se desarrolle sobre el escenario de un teatro. La realidad que encuentra es demasiado dura y cruel para su temperamento infantil y no resulta ser lo suficientemente fuerte como para hacer frente a una existencia que no esté suavizada por las palabras del arte.

Hemos visto, por consiguiente, en este capítulo, el papel, a veces fundamental y a veces secundario, que la mujer y lo femenino, como elementos diferentes, pero en relación clara el uno con el otro, tienen en los textos analizados para este trabajo y en general en la historia de las obras de la imaginación. Lo femenino como alternativa simbólica a la angustia de la temporalidad y la finitud será fundamental sobre todo para explicar la ruptura de la estructura mítica que defendemos aquí, según la realiza Goethe. El único modo posible de salvar a Fausto, como veremos en el siguiente apartado, será el de buscar un cambio de valores simbólicos.

2.3. El “castigo” y/o la “salvación”

Hemos llegado ya aquí hasta el momento final del mito de transgresión que hemos analizado a lo largo de todo el trabajo, hasta el momento del desenlace del relato. Según la estructura que nosotros defendemos, los personajes transgresores acaban recibiendo un “castigo” o, dado que no aparece siempre un juez o un verdugo que lleve a cabo tal castigo, podemos decir simplemente que los protagonistas terminan por sufrir de algún modo las consecuencias negativas de sus propias acciones.

Esto, como ya sabemos, sucede así en el caso del relato de Adán y Eva, donde sí existe, además, un juez para el pecado del hombre: el propio Yahvé, y, desde luego, también en *El retrato de Dorian Gray*, aunque allí no se pueda hablar propiamente de “castigo” ni de “pecado”, pues la novela no tiene un contenido explícitamente religioso.

La leyenda de Fausto se enmarca claramente dentro del mismo grupo de mitos de caída, y, por ello, es plenamente justificable su inclusión en esta investigación. Nosotros hemos elegido, sin embargo, para nuestro análisis la versión de Goethe, que modifica conscientemente el final esperado y salva a su personaje de la condenación eterna, por un lado, por ser posiblemente la obra más lograda de la tradición, y, por otro lado, por representar precisamente un intento de dar nuevas respuestas o nuevas soluciones a los problemas que subyacen a esta estructura mítica.

Intentar dar una explicación coherente y definitiva de cualquier obra literaria o artística en general es tarea ardua por no decir absolutamente imposible, pero si, además, el texto que se pretende explicar es el de Génesis 2-3, las dificultades se multiplican de forma patente. De una parte, el relato no ha sido escrito por una sola persona ni en un solo momento de la historia y eso hace que su cohesión interna sea problemática y que se discuta sobre el origen de los distintos versículos, las fuentes a las que pertenecen, etc. Por otra parte,

el hecho de que ésta sea la única obra de las que estudiamos que forme parte de un libro sagrado la convierte en algo especial en todos los sentidos, pues los prejuicios (entendidos como “juicios previos”) con los que partimos, debido a la extensa exégesis literaria y teológica que nos precede, son aún mucho mayores que en el caso de otros textos llamados profanos.

Nosotros estamos intentando, sin embargo, apuntar algunos de los aspectos que nos interesan dentro del marco de nuestro trabajo, pasando por alto las discusiones sobre la unidad del relato u otros problemas filológicos que dejamos a los especialistas.

Ya hemos visto el sentido general del mito edénico y el significado de algunos de los elementos fundamentales que articulan el relato, como los árboles, la serpiente, la mujer, etc. Ahora nos gustaría, en cambio, comentar de forma más específica el modo en que se presenta ese castigo final que recibe el hombre como consecuencia de su desobediencia, de la transgresión del mandato divino de no comer del árbol del bien y del mal.

Hay que recordar, en primer lugar, que el pecado principal de Adán y Eva, como dijimos más arriba, es el intento del hombre de independizarse de Dios, la ruptura de la distancia esencial entre el creador y la criatura.

La serpiente introduce en el hombre la hermenéutica de la sospecha contra Dios, haciendo a Eva dudar de las palabras divinas (Gn 3,5: “¡Nada de pena de muerte! Lo que pasa es que sabe Dios que, en cuanto comáis de él, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, versados en el bien y el mal”¹⁴⁹). El hecho de que sea un animal quien convence a los hombres para desobedecer a Yahvé hace que se produzca una alteración de las jerarquías originales, pues Dios debía mandar sobre el ser humano y éste, a su vez, sobre las bestias. Por otra parte, ante las preguntas de Dios, Adán intenta justificarse culpando a Eva y, en parte, a Dios por haberle dado tal compañera, mientras que Eva acusa, a su vez, a la serpiente. El único que no llega a explicar su comportamiento es precisamente el reptil, probablemente, porque el origen del mal no puede explicarse.

¹⁴⁹ *Nueva Biblia española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975, pág. 25.

Sin embargo, la prohibición no implica tentación, sino que simplemente le señala al hombre su límite.¹⁵⁰ El hombre no puede ser otra cosa sin destruirse, parece decirnos Génesis, que lo que es en relación con Dios. Elevado por encima de la docilidad pasiva de los animales, el hombre será responsable de una ratificación permanente, en sus elecciones y en sus actos, de la dependencia que funda su ser.

Tan pronto como se ha cometido la desobediencia, la bella armonía se rompe y comienza la vergüenza, el miedo y las pobres tentativas de excusarse.¹⁵¹ El relato no habla explícitamente de vergüenza, pero el comportamiento de Adán y Eva la sugiere, puesto que deciden esconderse. Esta vergüenza se puede detectar de dos formas complementarias, según afirma Henri Blocher, por la vulnerabilidad y por la división de sí mismos:

- 1) Por un lado, los hombres, al pretender ser como Dios y descubrir la desproporción entre sus intenciones y sus recursos, se sienten vulnerables y se quieren proteger, sobre todo, el uno del otro, ya que son un peligro mutuo. Rechazando la referencia que les unía, reivindicando cada uno para sí la posición de referencia última, y descubren en el otro un dios rival, una independencia que les amenaza.
- 2) Por otro lado, el lazo de unión que subsiste en la dualidad de la conciencia creada amenaza con romperse. En efecto, el hombre no puede ignorar que la composición de su ser es un hecho que él no ha realizado. Cuando se reconocía a sí mismo todo entero como “donación” de Dios, vivía en paz, pero, ahora que lo rechaza, desearía esconder la “donación” de su ser: el yo que se instaura a sí mismo percibe como extranjero al yo como donación. División interna y vergüenza que desmienten la afirmación de la suficiencia humana.

Si el hombre y la mujer se cubren porque se sienten vulnerables, cada uno ante la mirada del otro, no es sorprendente que escondan lo que les diferencia: el sexo; sobre todo, porque la sexualidad inscribe en la carne del

¹⁵⁰ Blocher, H., *Révélation des origines*, Lausanne, Presses Bibliques Universitaires, 1979, pág. 117.

hombre y de la mujer su destino según lo estableció Dios, el ser el uno para el otro.

Pero ¿ha conseguido el ser humano la autonomía, el poder de determinar el bien y el mal? ¿Se ha hecho como Dios, tal y como le había prometido la serpiente? Sí, en un sentido, puesto que la ruptura de la alianza le ha proporcionado al hombre una cierta independencia en la elección de sus conductas. Mientras que, en el bien, siempre es segundo, recibiendo todo de Dios, en el mal es, en cambio, el primero, ya que el mal no procede de Dios. En la medida en que desobedece, el hombre actúa por sí mismo, es independiente del creador. Sin embargo, esta autonomía es ilusoria, pues el hombre no es primero más que en el mal y el mal no es otra cosa que la perversión de la realidad creada, que continúa dependiendo de Dios. Además, el propio pecado no se produce sin el permiso del Señor, con lo que la pseudodivinidad del hombre se muestra como vanidad y fraude.

Como ya hemos visto anteriormente con el problema de la adquisición del conocimiento, las consecuencias de la transgresión de Adán y Eva tienen un carácter ambivalente. Si, por un lado, el comer del árbol supone un progreso para el hombre que es capaz de conocer y que se hace consciente de su libertad al poder actuar en contra de los mandamientos divinos, por otro lado, se produce un avance engañoso en la propia autonomía del ser humano, que, en realidad, no es más que un alejamiento de aquello que le da sentido a su ser en el mundo, un alejamiento de Dios.

El relato del capítulo 3 de Génesis tiene dos partes¹⁵²: un crimen (3,1-7) y su castigo (3,8-24), que sigue paso a paso la estructura de un proceso legal:

- a) 8-10: Ocultación y descubrimiento
- b) 11-13: Interrogatorio y defensa
- c) 14-19: Los tres castigos

La conclusión de los versículos 20-24 no pertenece a esta narración, sino que ambos fragmentos fueron unidos posteriormente, y Génesis 23-24 hablan

¹⁵¹ *Ídem*, págs. 168-92.

¹⁵² Westermann, C., *Biblischer Kommentar. Altes Testament. Genesis*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1976, pág. 343.

de un castigo que es independiente de los tres que leemos en 14-19. Este castigo final, la expulsión de Adán y Eva del paraíso, parece ser la consecuencia original de la transgresión del mandato de Yahvé, que afecta a la esfera completa del existir, y pretende aclarar el estado actual del hombre como una existencia limitada y terrena, a la vez que alejada de Dios.¹⁵³

Como señala Claus Westermann, el hilo de los acontecimientos en 3,1-7 tiene como protagonistas cronológicamente, primero a la serpiente, luego a la mujer y, por último, al hombre. En 8-13, las preguntas van dirigidas primero a Adán y, después, a Eva, mientras que, los castigos vuelven a seguir el orden de los acontecimientos: la serpiente, la mujer, el hombre. Entre el hecho y el castigo se realizan las preguntas, pero éstas se dirigen exclusivamente a los seres humanos, con lo que el Jahvista subraya la responsabilidad como fenómeno específico de éstos. Igualmente, se hace una diferencia en los castigos, puesto que la serpiente es maldecida sin tener la opción siquiera de defenderse, mientras que los hombres son simplemente castigados.

Lo que es aquí importante, además, es precisamente el hecho de que el ser humano tiene la posibilidad de defenderse frente a Dios y, como consecuencia de esto, tiene también la opción de volverse contra él, la libertad de oponérsele.

¿Podría entonces entenderse, nos preguntamos nosotros, que la expulsión del paraíso es la forma que tiene Dios de respetar la voluntad del hombre de crearse a sí mismo? Si el ser humano es por definición una criatura incompleta y ambiciosa, que no se conforma con lo que es, que aspira a más, y que ya posee el conocimiento que le puede hacer avanzar en el camino de su autocreación, ¿no supone también el alejamiento de Dios un modo de dejar al “niño” que se desarrolle él solo, que tome sus propias decisiones con la esperanza de que, al madurar, vuelva al seno paterno y recupere lo que su primer creador le tenía destinado desde el comienzo de los tiempos? ¿No supone el respeto de esa libertad que le dio al hombre la decisión de permitirle que modele su propia naturaleza, que con las herramientas de su inteligencia y

¹⁵³ *Ídem*, págs. 367-8.

su razón se construya de nuevo a sí mismo y, en esa nueva construcción, se dé cuenta de que es el reflejo, la imagen amada del que le dio por vez primera el aliento vital?

Lo que está claro, en cualquier caso, es que el relato de Génesis pretende mostrar que la esencia del hombre va unida a su limitación, manifestada a través de la falibilidad, el sufrimiento y la muerte, y que esto es precisamente lo que le da su universalidad a la narración.

La conclusión de la segunda parte del *Fausto* de Goethe ha creado tradicionalmente, como es bien sabido, una fuerte polémica entre los críticos, que han interpretado de los modos más diversos la salvación del personaje, pues, mientras unos han intentado buscar razones que la justifiquen, otros se sorprenden ante la aparente incoherencia de llevar al cielo a un hombre que carga con tantos crímenes sobre sus espaldas.

En opinión de Wilhelm Flitner¹⁵⁴, la ambigüedad de la obra parece haber sido intencionada por parte del autor, quien rehuye una explicación clara y prefiere que el lector intente adivinar y presentir lo que ocurre, que perciba lo inconmensurable de su poesía.

Fausto es un personaje pecador, continúa Flitner, que es salvado sin haberse arrepentido, algo que contradice las concepciones religiosas ordinarias, tanto las antiguas como las modernas, ya que la forma de pensar antigua consideraba el arrepentimiento como requisito indispensable de la salvación, y la más moderna, que desde la época de la Ilustración se había impuesto en la población protestante, es moralista y espera mejora, progreso moral o buena voluntad, “strebendes Bemühen”. Los comentaristas del Fausto, presuponiendo la justicia poética del drama, han trabajado desde época muy temprana para demostrar una mejora progresiva del personaje que culminaría en la visión que tiene en la escena de su muerte y que podría justificar, al menos en parte, que Fausto mereciera el paraíso.

Sin embargo, tras la guerra mundial, la opinión del público y de los investigadores cambió radicalmente. Al desaparecer la visión optimista de la naturaleza del hombre, se agudizó el lado oscuro de la figura fáustica, produciéndose también una lectura diferente del texto. Ya no se puede hablar de una salvación basada en el progreso de Fausto después de Wilhelm Böhm.¹⁵⁵ Fausto muere en medio del pecado, que, después del pacto con el diablo, ha llenado toda su vida. La historia de Filemón y Baucis muestra en un acto final de forma insistente que el autor no nos está narrando el progreso moral del protagonista.

Por otro lado, hay una última “vuelta”, que supone una especie de purificación, y que se desarrolla desde el momento en que Fausto se arrepiente al enterarse de la muerte de los ancianos hasta que pronuncia el deseo de renunciar a la magia y tiene la visión de libertad. En cualquier caso, no queda claro cómo debe entenderse el destino de Fausto, cómo debe relacionarse su salvación con la vida que ha llevado en la tierra.

El poema, continúa Flitner, está compuesto por dos acciones: la verdadera “tragedia”, que se desarrolla en el mundo terrenal, alrededor de la cual se coloca el argumento celeste, que comienza con el prólogo en el cielo y continúa en la escena “Bergschluchten”. Sólo hay un momento en el que la historia marco irrumpe en la interna y es precisamente al final de la primera parte de la obra, cuando se oye una voz que viene de arriba anunciando la redención de Gretchen.

Ambos escenarios son el uno al otro como la eternidad es al tiempo. Esta diferenciación es constitutiva para el argumento fáustico, lo es de hecho para la visión del mundo del autor en concordancia no sólo con la fe cristiana, sino además con Platón y los neoplatónicos. Al igual que para Leibniz, para Herder el ser humano es un ciudadano de dos mundos y nosotros vivimos aquí para preparar el ángel que tenemos en nuestro interior, y así también para Goethe la

¹⁵⁴ Ver “Fausts Läuterung und Rettung” en Flitner, W., *Geistige Gestalten und Probleme. Eduard Spranger zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1942, págs. 63-91.

¹⁵⁵ Para obtener una panorámica de la historia de las interpretaciones más importantes sobre el *Fausto* ver Scholz, R., *Goethes “Faust” in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling bis heute*, Rheinfelden, Schäuble Verlag, 1984.

existencia temporal es real y significativa sólo porque se opone a una realidad más elevada. Por otra parte, ambos aspectos de lo real, simbolizados en los dos escenarios mencionados, existen sólo en relación el uno con el otro.

Las dos acciones tienen su exposición y su conclusión, y se mantienen en marcha gracias a un acuerdo: los contratos y apuestas. Rickert ha probado con el texto que no se trata en el primer caso de una apuesta ni en el segundo de un pacto. El primer acuerdo es la aceptación por parte del Señor de que el diablo guíe los pasos de Fausto mientras viva en la tierra. Mefisto le ofrece una apuesta a la que Dios sin embargo no accede, y, en su deseo de obtener el alma de Fausto, el espíritu de la negación hace caso omiso de las palabras del Señor y piensa que su apuesta ha sido aprobada.

En cuanto al pacto con el protagonista, en realidad Mefisto se engaña otra vez, puesto que Fausto no le ha vendido su alma, sino que tan sólo ha empeñado su vida terrena. Si le dice al instante “Verweile doch, du bist so schön”, entonces puede Mefistófeles abandonarlo y dejar que lo maten. Pero tampoco está estipulado que Fausto no pueda también abandonarlo a él libremente. Tanto el permiso de Dios como la apuesta con el sabio se refieren ambas al ámbito de lo terreno y en ningún caso al más allá. Finalmente, Fausto pierde su apuesta y muere, el diablo pierde un alma y, en el otro mundo, se cumple el destino del personaje.

Goethe, según afirma Flitner, hizo de Fausto un hombre que buscaba a Dios fuera de la iglesia, a su propio modo, deseando la cercanía, el vínculo directo con Él. Desde su punto de vista, como desde el punto de vista de su autor, Dios no es sólo trascendente, sino que el mundo se muestra como creación de Dios, lo pasajero como una manifestación de lo divino. Esta vida no es ya lo no santo, la lejanía de Dios, sino el lugar de la aparición divina. Fausto busca la teofanía en el aquí y el ahora, ése es el instante de plenitud que desea. Ambiciona lo mismo que anhelan los primeros románticos y la época entera. Es el motivo de la religiosidad del que brota toda la especulación panenteística de la época de Lessing, Herder, Schelling y Hegel, que se oponía a la religiosidad de la iglesia y que hizo a toda la generación feliz y productiva:

Dios en la naturaleza, ver la naturaleza en él, la eternidad en el tiempo, la verdad con el ropaje de la belleza. Sin embargo, este nuevo tipo de religiosidad no puede entenderse literalmente, sino más bien como algo simbólico. El instante se hace eternidad, no porque el mundo sea Dios, sino porque lo temporal se hace espejo de lo eterno, porque señala hacia lo divino.

Fausto no desea dejarse entretener con esperanzas puestas en el más allá, no porque no crea en la vida después de la muerte, pues todo el mundo le hace estremecer con fuerzas supraterrrenales y secretos espirituales, sino porque él ansía la más alta satisfacción, la satisfacción divina en *esta* vida.

Según Hans Jaeger¹⁵⁶, la escena de Filemón y Baucis es la que supone el mayor problema a la hora de justificar la redención de Fausto. En su opinión, no importa desde qué ángulo se contemple lo sucedido, Fausto no puede ser liberado de la culpa de despótico egoísmo, aunque todos, excepto aquellos que están de acuerdo con Böhm, estén dispuestos a disculparle. La formulación de Witkowski quizá resume mejor que ninguna otra lo que piensan la mayor parte de los estudiosos de la obra: “Man hat es unbegreiflich gefunden, dass Goethe seinen Faust hier am Schluß noch so schwer belastet; aber er soll sich gerade dadurch als Mensch im vollen Sinne des Wortes, als leidenschaftlich Begehrender und Irrender, bis zuletzt bewähren.” Es cierto, nos dice Jaeger, que Fausto es un hombre y como tal está lleno de contradicciones. Pero el término general “Mensch” no ayuda a explicar o justificar los motivos de la codicia o el despotismo que se esconden tras la acción de Fausto. Por el contrario, la formulación de Witkowski implica la tarea de mostrar que Fausto no actúa contra Filemón y Baucis por motivos ajenos a su naturaleza, sino que actúa como un “Irrender”, como Witkowski dice. Esto sería fáustico según la caracterización que hace el Señor de él en el Prólogo, y podría estar en consonancia también con el comentario de Goethe sobre Fausto y su “immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende.”

¹⁵⁶ Ver “The Problem of Faust’s Salvation” en Jaeger, H., *Essays on German Literature*, Indiana University, 1968, págs. 41-102.

No es a Fausto, el gran pionero y organizador, al que nos presenta el autor en la escena del palacio, sino a un hombre desesperado, asqueado de todo lo que ha hecho, deseando poder dejar todo a un lado, un hombre en crisis que toma decisiones desesperadas contra su mejor yo.

La presencia de la Inquietud (Sorge), continúa Jaeger, sólo puede significar que Fausto se ha hecho consciente de la verdadera causa de su malestar: su relación con la magia y con Mefistófeles, y simboliza esta lucha del sabio por liberarse de las cadenas que lo aprisionan.

Será justamente esta inquietud la que le conducirá al error de volverse contra la inocente pareja de ancianos porque la atmósfera pacífica de su pequeña propiedad hacía que Fausto percibiera con mayor claridad su descontento. Su deseo de paz interior le llevará a silenciar la campana, pero, de que se ha engañado a sí mismo, se da cuenta inmediatamente después de que se ha cometido el crimen. Se engaña cuando cree que puede suprimir la inquietud por la fuerza, pues, más bien al contrario, su acción culpable ha roto las cadenas que la habían mantenido controlada.

Sin embargo, ahora que ha reconocido el objeto real de su inquietud, su lazo con Mefisto, Fausto puede luchar para liberarse interiormente. Dos caminos se le abren para conquistar la Inquietud que causa su desesperada satisfacción: o bien destruir lo que le parece que es el objeto de su inquietud, o bien, eliminar la causa real para liberarse de Mefistófeles. Fausto sigue ambos caminos.

Las cuatro primeras escenas del quinto acto son una ilustración dramática, continúa Jaeger, de la idea de que el poder de la Inquietud como demonio paralizador sólo puede ser vencido por aquel que se enfrenta a ella con toda su personalidad, mientras que su poder destructor crece incluso en aquel que intenta eliminarla por la fuerza. La Inquietud puede interpretarse, entonces, como el esfuerzo de Fausto de convertirse en lo que es, como intento de hacer realidad su verdadero yo. Éste es el problema principal de toda su existencia y de la existencia humana en general.

Posteriormente, Jaeger trata de justificar la salvación de Fausto a partir de las razones que dan los ángeles: su continua lucha (“Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen, versos 11936-7) y su espíritu de amor (“Liebe nur Liebende / Führet herein”, versos 11751-2). La naturaleza básica de Fausto tendría dos caras, según el crítico: por un lado, el esfuerzo por realizar una actividad productiva, y, por otro lado, el amor activo. Hace, luego, un análisis de la importancia que tiene el amor en el desarrollo del personaje protagonista, de cómo sus relaciones afectivas, principalmente la de Gretchen, influyen para hacer a Fausto como es.

Esta insistencia en la capacidad de amar de Fausto nos parece, sin embargo, algo discutible, puesto que, a pesar de que Jaeger ofrece diversos ejemplos para apoyar sus palabras, el lector que se acerca a la obra, a nuestro entender, se queda, más bien, con una imagen más fría del protagonista, y es, en cambio, el amor celestial, la entrega generosa de Margarita la que interviene para salvar a Fausto.

En este sentido, se expresa también Alan P. Cottrell¹⁵⁷, quien, al analizar el problema de la salvación de Fausto, afirma que Goethe rechaza la visión de que el hombre deba abandonar todo esfuerzo propio y rendirse a la gracia divina, pero no niega la existencia de ésta. La gracia representaría una fuerza vivificadora que puede llegar a despertar la semilla del ser moral del hombre, permitiéndole convertirse en un organismo completo. Goethe comenta así los famosos versos 11934-41, en que los ángeles explican la salvación de Fausto: “In diesen Versen, ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten. In Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.”¹⁵⁸

Si queremos entender cómo la gracia divina entra en el destino de Fausto, continúa Cottrell, tenemos que buscar sus manifestaciones dentro de

¹⁵⁷ Cottrell, A.P., “The Theme of Sacrifice and the Question of Faust’s Redemption” en *Goethe’s Faust. Seven Essays*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1976, págs. 50-67.

¹⁵⁸ Cita tomada del mismo artículo, pág. 51.

ese destino. El destino del personaje evoluciona a través de todo lo que se va encontrando en su camino, y el amor divino puede actuar en la tierra en parte por las fuerzas del sacrificio. Estas fuerzas, que son principalmente despertadas por Gretchen, dan forma al recipiente que contiene el sustento espiritual que Fausto necesita. La culpa de Fausto en su relación con Gretchen incluye varias muertes, entre ellas, la de la propia muchacha, lo que debería ser suficiente para asegurar la condenación eterna del sabio. Y, sin embargo, Goethe no sólo lo salva, sino que, en la escena final, presenta a una Gretchen transformada que intercede por Fausto en el mundo celestial. De este modo, con su sacrificio, Gretchen se convierte en la intermediaria de la gracia divina dentro del destino de Fausto.

Irónicamente, es la falta de madura perspicacia y escepticismo, la naturaleza confiada de la joven, lo que proporciona la atmósfera en la que crecerá su amor espiritual por Fausto. Es esta “debilidad” de carácter lo que es también una fuerza definitiva. El hecho de que preserve la luz paradisíaca de la infancia la hace inmune al ataque directo de Mefisto. Esta presencia divina en su interior le otorga ese órgano de percepción por el cual es capaz de reconocer y creer en la misma bondad de Fausto, a pesar de lo que le pasa a causa de la debilidad de él. Esto es lo que hace su sacrificio profundamente significativo para el futuro de la entelequia fáustica.

Filemón y Baucis, a diferencia de Gretchen, no reaparecen como participantes en las escenas que siguen a la muerte de Fausto. Sin embargo, el sacrificio de sus vidas tiene un papel fundamental en el destino del protagonista, pues representa una última intervención en las intrigas de Mefisto. Esta tragedia contribuye a provocar la decisión de Fausto de abandonar su dependencia de la ayuda de la magia y despierta su visión espiritual.

En la última escena, los ángeles señalan que las mujeres penitentes pueden ofrecer, a través de las rosas, fuerzas espirituales que hasta los mismos ángeles necesitan para cumplir su tarea. Son las fuerzas del amor que se consigue por el sacrificio. Las cuatro mujeres pecadoras que Goethe introduce en “Bergschluchten”: Magna peccatrix, Mulier Samaritana, Maria Aegyptiaca y

Una poenitentium (Gretchen), aparecen aquí en virtud del hecho de que se han convertido en penitentes y han ganado para sí una nueva cercanía al amor divino a partir del sacrificio de sus naturalezas inferiores.

Siguiendo con su argumentación, Cottrell afirma que la cuestión eterna de si Fausto merecía o no ser salvado, especialmente después de haber cometido tres crímenes antes de morir, está incorrectamente planteada. La especulación sobre si es justo o no implica una valoración de tipo legalista que Goethe abandonó con su anterior pensamiento de una escena del juicio en el cielo. En el fondo, la visión de mundo de Goethe se preocupa menos de los juicios absolutos que de los procesos de transformación y desarrollo (“Werden”).

Son numerosas, como vemos, las variantes interpretativas que se han sugerido para explicar la conclusión del *Fausto*, intentando averiguar cuál era el “verdadero mensaje” que Goethe había querido transmitir con su obra. El problema fundamental, que lleva a los críticos a poner en duda incluso la coherencia del texto es, obviamente, si el protagonista había sufrido algún tipo de progreso moral que pudiera justificar su salvación; si simplemente había sido tocado con la gracia divina; si su último alejamiento de la magia podía compensar todos los crímenes que había cometido, algunos de ellos precisamente antes de morir.

Es posible que Goethe buscara una cierta ambigüedad en la conclusión de su obra, que deseara sumir al lector en la confusión o, más bien, en la incertidumbre, para que pudiera reflexionar por sí mismo o, simplemente, que no fuera capaz de dar una respuesta única y definitiva al problema de la existencia humana. También debe tenerse en cuenta que nos encontramos no ante un texto filosófico con una argumentación lógica y racional, sino ante una creación literaria, que pretende sugerir o presentar a través de un personaje ficticio el conflicto que reside en todo hombre. En este sentido, si bien puede exigirse una coherencia de la historia que se nos narra, la solución final no tiene por qué responder a ningún pensamiento teológico determinado ni proponer

tampoco uno nuevo que represente un sistema organizado. La ficción puede manifestar, pues, una intuición no traducible en conceptos concretos.

Interesante y convincente nos parece, asimismo, la teoría de Cottrell de que, tanto el “*strebendes Bemühen*” como la gracia divina sean elementos necesarios para alcanzar la salvación. Si bien se le puede negar a Fausto un cierto progreso moral en su paso por la tierra, es cierto, sin embargo, que se encuentra en constante búsqueda, que se esfuerza sin cesar, aunque se equivoque en el camino que toma. La gracia se manifiesta al final de su existencia por medio del famoso eterno femenino, del amor puro que procede del sacrificio, y no tiene que ver con un concepto de justicia basado en la cantidad de “cosas buenas” y “cosas malas” hechas durante la vida. Podríamos decir que el hombre no es nunca lo suficientemente bueno como para merecer el cielo y, por ello, necesita de la misericordia de Dios para alcanzar la gloria. Pero, por otro lado, Dios exige del ser humano un esfuerzo sincero, una lucha constante por llegar a ser él mismo, por llegar a convertirse en lo que verdaderamente es, aunque esto pueda implicar el error (“*Es irrt der Mensch, solang’er strebt.*”, verso 317). Lo más importante no es, pues, quizás si Fausto se salva o no (esto no es más que una consecuencia de su propia vida), sino cómo se desarrolla su existencia en la tierra, qué experimenta y cómo le influye lo que vive, es el proceso de evolución del personaje lo que interesa, pues a Goethe, como a Fausto, le preocupa la otra vida en la medida en que se refleja en este mundo y en esta vida, en la naturaleza, en el amor y el sacrificio, etc.

Ya sabemos que el *Fausto* de Goethe es una excepción en la tradición literaria que tiene a este personaje como protagonista, en el sentido de que el autor alemán lo salva, y sabemos también que supone, además, una ruptura de la estructura mítica que pretendemos defender en este trabajo. Se trata incluso de un cambio de valores simbólicos. Partiendo de la oposición entre el bien y el mal que aparece con mayor claridad en los *Faustos* anteriores y que va unida también a la oposición entre lo masculino y lo femenino en el relato bíblico, Goethe realiza una inversión simbólica que refleja un cambio del régimen diurno de la imaginación al régimen nocturno.

La búsqueda de conocimiento de Fausto y su rebeldía, incluso sus crímenes, no serán tenidos en cuenta en el momento final, no serán suficiente motivo para condenarlo. La lucha y el esfuerzo constantes del personaje, el anhelo insaciable que constituye la esencia de la naturaleza humana y que caracteriza de manera especial a Fausto serán suficientes para permitir la gracia del amor celestial que le llevará a las alturas.

Goethe ha dejado ya de lado una concepción del mundo entendida en términos de oposiciones, de modo que, en su obra, la labor de Mefistófeles forma parte de los designios divinos para ayudar a Fausto a no parar, a actuar constantemente. Cuando los límites entre el bien y el mal ya no son tan claros, es difícil valorar la justicia de la salvación del sabio, pero es que lo importante aquí, como hemos dicho anteriormente, no es tanto la rectitud de este hecho, sino el proceso de evolución del personaje.

Si el Fausto de Goethe es juzgado desde la perspectiva de Génesis o de la tradición anterior al autor alemán, no puede menos que condenarse por sus atroces acciones. Pero la introducción de unos valores más femeninos, menos racionales, supone la posibilidad de intercesión, la posibilidad de recibir la ayuda divina, la salvación que no se puede obtener por méritos propios, sino a través de la gracia que un dios o un eterno femenino representante de la *coincidentia oppositorum* pueden otorgar, pero que un dios masculino como el Yahvé del relato bíblico nunca ofrecería.

Pero, no nos equivoquemos, si Fausto no gana por sí mismo el cielo es por sus crímenes, no por su deseo de ser como Dios. El Dios del “Prólogo en el cielo” valora positivamente el anhelo atormentado de su criatura, pues para Goethe el intento de parecerse a la divinidad ya no es una falta ni un pecado, es, incluso, una virtud digna de admiración.

La situación que encontramos en *El retrato de Dorian Gray* tiene una relación mucho más clara con el problema de la corrupción moral del personaje,

aunque éste se presenta como un aspecto dentro de la cuestión más general de la personalidad y la identidad.

El protagonismo que posee el retrato como doble de Dorian, así como el lazo que se establece entre ambos y su evolución a lo largo de la vida del joven, nos dan la clave interpretativa de la novela. En un principio, la contemplación del cuadro era, sin duda, un placer deseado:

“For there would be a real pleasure in watching it. He would be able to follow his mind into its secret places. This portrait would be to him the most magical of mirrors. As it had revealed to him his own body, so it would reveal to him his own soul. And when winter came upon it, he would still be standing where spring trembles on the verge of summer.”¹⁵⁹

Y, aun cuando la depravación ya es evidente, Dorian sigue disfrutando al comparar su estado con el del retrato, molesto apenas por unos ciertos remordimientos hipócritas:

“Often, on returning home from one of those mysterious and prolonged absences that gave rise to such strange conjecture among those who were his friends, or thought that they were so, he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas, and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass. The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul. He would examine with minute care, and sometimes with a monstrous and terrible delight, the hideous lines that seared the wrinkling forehead or crawled around the heavy sensual mouth, wondering sometimes which were the more horrible, the signs of sin or the signs of age. He would place his white hands beside the coarse bloated hands of the picture, and smile. He mocked the misshapen body and the failing limbs. There were moments, indeed, at night, when, lying sleepless in his own delicately-scented chamber, or in the sordid room of the little ill-famed tavern near the Docks, which, under an assumed name, and in disguise, it was his habit to frequent, he

¹⁵⁹ Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985, pág. 136.

would think of the ruin he had brought upon his soul, with a pity that was all the more poignant because it was purely selfish. But moments such as these were rare.”¹⁶⁰

Es interesante observar aquí cómo en este fragmento aparecen simultáneamente dos posibles “dobles” de Dorian. Por una parte, el retrato, que le muestra su vida espiritual y el envejecimiento de su cuerpo, y, por otra parte, un espejo, que, tradicionalmente, ha sido considerado también como un símbolo visible de la división del yo. Sin embargo, al contrario que el protagonista del libro amarillo que tanto influyó en él, Dorian no huye de los espejos ni de otras superficies reflectantes, pues la bella imagen que le devuelven le causa un goce narcisista inigualable.

Al final de la obra, en el capítulo XX, volverán a aparecer el espejo y el retrato uno detrás del otro, la ruptura del primero como anticipación de la destrucción del segundo:

“The curiously-carved mirror that Lord Henry had given to him, so many years ago now, was standing on the table, and the white-limbed Cupids laughed round it as of old. He took it up, as he had done on that night of horror, when he had first noted the change in the fatal picture, and with wild, tear-dimmed eyes looked into its polished shield. Once, someone who had terribly loved him had written to him a mad letter, ending with these idolatrous words: ‘The world is changed because you are made of ivory and gold. The curves of your lips rewrite history.’ The phrases came back to his memory, and he repeated them over and over to himself. Then he loathed his own beauty, and, flinging the mirror on the floor, crushed it into silver splinters beneath his heel.”¹⁶¹

Con el desenlace de la obra se confirmará lo que ya todo el relato había mostrado con claridad, que la imagen que reflejaba el espejo no era el verdadero Dorian, que su belleza y su juventud sólo eran una máscara que cubría la vejez y la podredumbre moral de las que él estaba realmente

¹⁶⁰ *Ídem*, págs. 159-60.

¹⁶¹ *Ídem*, pág. 260.

compuesto. Si el espejo reflejaba el yo de la apariencia, el cuadro enseñaba lo que había debajo de esa hermosa ilusión, debajo de ese engaño.

La destrucción del espejo, el hecho de que Dorian ya no sea capaz de soportar ni siquiera la contemplación de su “mejor yo”, nos adelanta, en cierto modo, los acontecimientos que se van a desarrollar a continuación. Al darse cuenta de que un nuevo comienzo para él es imposible y que sus deseos de cambio no son, ahora tampoco, más que frutos de la hipocresía, Dorian decide destruir la única prueba de su crimen, el retrato que un día le produjo placer contemplar, pero que, en los últimos tiempos, sólo había sido una fuente de inquietud. Con la intención de poder por fin ser libre, de escapar de su pasado y de su conciencia, Dorian Gray toma la decisión de destruir la monstruosa vida de su alma acuchillando el cuadro. Su muerte-suicidio es inmediata, pues está agrediendo esta vez a su verdadero yo, al doble que le representa realmente.

El psicoanálisis no puede considerar una casualidad, nos dice Otto Rank¹⁶², el hecho de que el sentido de la muerte del doble parezca estrechamente relacionado con el del Narciso, y justamente cita como ejemplo de ello el caso de Dorian Gray, en el que, junto al miedo y el odio hacia el doble, se manifiesta un enamoramiento narcisista del propio retrato y del propio yo. En relación con esta actitud narcisista, se encontrarían también su enorme egoísmo y su incapacidad para amar, incapacidad que comparte con casi todos los héroes con dobles (*Doppelgänger*) y que es la consecuencia de la obsesiva fijación con el propio yo: “ ‘I wish I could love’, cried Dorian Gray, with a deep note of pathos in his voice. ‘But I seem to have lost the passion, and forgotten the desire. I am too much concentrated on myself. My own personality has become a burden to me. I want to escape, to go away, to forget.[...]’ ”¹⁶³

Todos estos aspectos están en relación con la decisión final de suicidarse, pues estos héroes no temen la muerte en sí, sino la insoportable espera de su destino, de la destrucción inevitable de su yo (“I have no terror of Death. It is

¹⁶² Rank, O., *Der Doppelgänger*, Wien, Verlag Turia & Kant, 1993, págs. 95 y ss.

¹⁶³ Wilde, O., *Op.cit.*, pág. 242.

the coming of Death that terrifies me”¹⁶⁴), y es paradójicamente la propia muerte lo único que puede liberarles de esta angustia existencial.

El homicidio del doble, continúa Rank, gracias al cual el héroe busca protegerse del acoso de su yo es realmente un suicidio. Se trata de la ilusión inconsciente de poder separarse de un malvado y condenable yo. El suicida no está en condiciones de eliminar directamente, a partir de su propia autodestrucción, el miedo a la muerte que amenaza su narcisismo, y se sirve, por tanto, de la única posible liberación que está a su alcance, el suicidio, pero es incapaz de llevarlo a cabo contra nadie más que contra el fantasma de un odiado y temido doble, ya que ama y aprecia demasiado a su yo como para infligirle dolor o como para poder pensar en su aniquilamiento.

Así sucede de hecho en la obra de Wilde. No pudiendo soportar ese reflejo cruel y odioso de su alma que representaba para él el cuadro, Dorian decide destruirlo para poder volver a empezar una nueva vida, para poder encontrar la paz. Sin embargo, este irremediable narciso, que se aferra con fuerza a su yo, acabará perdiendo lo que más le importaba, su propia identidad:

“When they entered, they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was.”¹⁶⁵

Al morir, ni siquiera sus criados lo reconocen. Tan sólo los anillos les permiten identificar el cadáver de su señor, que no conserva ni una pequeña parte de la belleza que le caracterizó hasta su muerte. La máscara que ocultaba su verdadero rostro acaba cayendo al fin y muestra una realidad marchita, arrugada y repugnante. El yo que tanto había preocupado a Dorian Gray a lo largo de toda su vida, que había cultivado como el mayor de sus

¹⁶⁴ *Ídem*, pág. 241.

¹⁶⁵ *Ídem*, pág. 264.

tesoros, que había idolatrado, no deja más huella que un retrato de su juventud y un cuerpo ajado y detestable.

Sin duda, es el problema de la personalidad y de la identidad uno de los temas fundamentales de la obra. Es bien sabida la importancia que le otorgaba Wilde a la autorrealización del individuo, a la concepción de la vida como la obra de arte suprema, ideología que se refleja en la novela, en un nivel teórico, a través del personaje de Lord Henry, y, desde un punto de vista práctico, por medio de Dorian Gray.

Sin embargo, visto el desarrollo del argumento, cabe preguntarse si esa búsqueda de experiencias estéticas, si ese decadentismo que personifica Dorian suponen una verdadera evolución positiva en la creación de una personalidad superior. En realidad, lo que nos encontramos más bien es un ser humano dividido en su interior, dominado por un narcisismo que le impide salir de su propio yo para encontrarse con los demás, que le separa de sí mismo y de cuanto le rodea, haciéndole incapaz de amar, incapaz de salir de ese mundo artificial que ha creado para su imaginación enfermiza.

La pregunta que parece subyacer a este relato y darle un significado la realiza Lord Henry de modo frívolo a Dorian en su última conversación: “what does it profit a man if he gain the whole world and lose his own soul?”¹⁶⁶ La cita bíblica hace una clara referencia al drama del protagonista que, habiendo vivido una vida llena de placeres para los sentidos, conservando juventud y belleza, no puede encontrar la paz, no puede escapar de las consecuencias de sus actos, pero no porque se descubran sus crímenes o se le imponga un castigo desde el exterior, sino porque no es capaz de soportar su propia personalidad, porque se horroriza de sí mismo.

Dorian es un hombre inmaduro e incompleto que hace del hedonismo su modo de vida, un hombre que, teniéndolo todo, ha perdido lo más importante. Al referirse a su última conquista, muchacha ingenua a la que había enamorado, el narrador afirma: “She knew nothing, but she had everything that

¹⁶⁶ *Ídem*,pág. 253.

he had lost.”¹⁶⁷ Dorian ha perdido la inocencia de su juventud al hacer un pacto que le habría de costar el alma, es decir, que le habría de costar su propia personalidad, su idolatrado yo.

Hemos visto en este capítulo cómo en el Génesis el intento de independencia de Adán y Eva, el deseo de autonomía, se muestra ilusorio y les aleja de Dios. La posibilidad de ser como la divinidad, de ser creadores de sí mismos, resulta una tentación demasiado grande como para no caer en ella, y la libertad que el Señor les ha dado les permite volverse contra él e intentar seguir su propio camino.

La consecuencia de su pecado es, por una parte, la expulsión del paraíso que Yahvé había creado para ellos, y, por otra parte, un castigo específico para cada uno de los personajes implicados en la transgresión: la maldición de la serpiente, su condición de reptil y el establecimiento de una hostilidad entre ella y la mujer; el sufrimiento en el embarazo y el parto y la subordinación de la mujer al marido; la maldición del suelo del que el hombre habrá de sacar fruto con el esfuerzo de su trabajo. Estos castigos parecen querer explicar el estado actual del hombre y su sufrimiento también, señalando como su origen la propia acción humana, culpable de la pérdida del Edén.

En cualquier caso, nos parece a nosotros que lo que realmente refleja este relato es el problema de la limitación y la falibilidad humanas, ambos aspectos que representan para el hombre la imperfección de su naturaleza frente a la perfección de la esencia divina. El ser humano no es capaz de aceptar el modo en que fue creado y, por eso, trata de explicar o de mostrar a través de un mito cómo entró el mal en el mundo y cómo perdió Adán la oportunidad de estar cerca de Yahvé. Esta cercanía es para el hombre la situación más próxima a la divinidad, pues él mismo no está destinado a ella. Su única opción (o su mejor opción) es la de ser fiel a su naturaleza y reafirmar la dependencia que lo une a Dios.

¹⁶⁷ *Ídem*, pág. 259.

El mismo problema de la limitación humana está en la base de *Fausto* y de *El retrato de Dorian Gray*, como ya sabemos. En la obra de Goethe, es la conciencia de dicha limitación lo que inducirá al protagonista a la desesperación y le llevará a realizar su alianza con Mefisto. Sin embargo, si la búsqueda de un conocimiento ilícito se había presentado en las versiones anteriores de la leyenda como una falta digna de castigo (y el conocimiento había quedado también en entredicho en el relato bíblico de la pérdida del paraíso según ciertas interpretaciones), una obra ya marcada por la Ilustración no podía condenar al sabio por ello.

La salvación de Fausto, a pesar de todo, plantea grandes problemas a los críticos, puesto que ni existe arrepentimiento por parte del personaje ni éste sufre tampoco ningún proceso patente de mejora moral. De hecho, parece que el egoísmo último que muestra Fausto en la escena de Filemón y Baucis representa el problema mayor a la hora de justificar la salvación de éste.

Sin embargo, se puede entender, por una parte, que en la obra existe una ambigüedad buscada por el propio autor, que no podía o no quería dar una solución unívoca y definitiva, y, por otra parte, que la redención se puede llegar a producir por una combinación de dos elementos, a saber, el esfuerzo y la aspiración que caracterizan al protagonista unidos a la gracia divina manifestada a través del sacrificio y el amor de Margarita.

Goethe hace uso de muchos elementos procedentes de la leyenda fáustica y del texto bíblico, pero les confiere un significado diferente, permitiendo que la aspiración insaciable del hombre que desea ser más de lo que es no sea castigada. Si algo se le puede reprochar a Fausto es justamente su comportamiento moral, su falta de sensibilidad hacia los que le rodean, pero no ya la búsqueda de conocimiento ni el orgullo de querer ser un pequeño dios.

El problema que se plantea en *El retrato de Dorian Gray* señala, además, más explícitamente, la importancia de la cuestión de la personalidad y la identidad dentro de la estructura de nuestros mitos de transgresión.

Como ya comentamos en el apartado “La aspiración de Fausto”, C. G. Jung afirma que el objetivo del ser humano es la realización total de sí mismo,

y, para poder lograr dicho objetivo, debe ser capaz de integrar su sombra, su aspecto oscuro. Este proceso de individuación es necesario para que el hombre pueda llegar a convertirse en un ser verdaderamente completo, y este proceso es precisamente el que se ve invertido en la novela de Wilde, puesto que Dorian realiza un “pacto” por el que su personalidad se escinde y queda ya ineludiblemente dividida hasta el final, hasta la muerte del personaje.

Esta dificultad que encuentra el hombre para “ser igual a sí mismo”, esta separación que percibe en su interior es, a nuestro entender, uno de los temas fundamentales de las tres obras. Mientras en el Génesis se nos relata el supuesto comienzo histórico de dicha división interna, manifestada a partir de la imagen de la separación de Dios y el alejamiento del paraíso, Fausto confirma con sus propias palabras que siente dos almas dentro que le llevan en direcciones opuestas.

La búsqueda de conocimiento o de juventud y belleza pueden entenderse, asimismo, como búsquedas infructuosas, erróneas, pues no hay ningún aspecto que, aisladamente, permita alcanzar la autorealización. Sólo el amor, nos dirá el texto de Goethe, consigue superar la oposición de los contrarios, es decir, la oposición entre lo femenino y lo masculino, el bien y el mal, la luz y la oscuridad, etc., algo que nuestro lado racional o nuestro pensamiento no llegan a entender en plenitud, pero que supone el único camino hacia la totalidad de la persona.

2.4. Variantes del mito

A lo largo de todo nuestro trabajo, hemos intentado demostrar la existencia de una estructura mítica común a las obras analizadas, una estructura que comparten, según hemos estudiado, a pesar de tratarse de textos aparentemente muy diferentes y a pesar de pertenecer a períodos históricos y literarios muy diversos.

Teniendo en cuenta justamente que todo producto humano, y, por tanto, cualquier forma de arte, nace en un contexto cultural determinado del que no puede deslindarse gratuitamente y que, a su vez, hay libros que contribuyen a provocar transformaciones en la mentalidad y en la propia creación poética, nos gustaría comentar de modo más concreto en este capítulo algunos aspectos que pueden ayudar a entender, al menos en parte, la variedad con que cada una de estas obras ha desarrollado un esquema literario análogo.

Al leer el relato de Adán y Eva, nos parece que se puede definir como un mito en el sentido tradicional de la palabra, esto es, como la narración de un acontecimiento originario en el que actúan los dioses y cuya intención es dar sentido a una realidad significativa.¹⁶⁸

Sucede en un pasado imposible de situar históricamente, en un tiempo originario en el que Dios crea y ordena el mundo y, tras otorgar el aliento de la vida al ser humano, establece con él una relación jerárquica, pero amistosa. También se presenta aquí la justificación del origen del mal, del sufrimiento, de las tareas encomendadas a hombres y mujeres respectivamente, etc., es decir, que tiene un carácter claramente etiológico.

No se debe olvidar, además, que este relato forma parte de un conjunto mayor de textos que conforman la llamada Biblia, cuyo corpus varía, como es bien sabido, según a qué canon nos remitamos, al judío o al cristiano. Esta

¹⁶⁸ Ver Croatto, S., "Las formas del lenguaje de la religión" en Diez de Velasco, F. y García Bazán, F. (ed.), *El estudio de la religión*, Madrid, Trotta, 2002, pág. 72 y ss., y Croatto, J.S., *Los lenguajes de la experiencia religiosa. Estudio de Fenomenología de la Religión*, Buenos Aires, Docencia, 1994.

pertenencia a la Biblia ha sido evidentemente una causa decisiva de la diversidad de interpretaciones que se han desarrollado a partir de la historia de la caída, y el descubrimiento de las distintas fuentes textuales que la componen ha proporcionado también una mayor complejidad a su análisis.

Entre las fuentes escritas del Pentateuco, se otorga con razón el rango principal al estrato yahvista, pues, según M. Noth,¹⁶⁹ contiene el elemento teológico básico expresado en la narración del Pentateuco: de un lado, la idea radical de la culpa humana (Gn 6,5; 8,21); y, de otro, la promesa de bendición sobre todas las familias del mundo (Gn 12,3). Además, suyo parece ser el relato del inicio de la historia primitiva (Gn 1-11), donde sólo el tardío escrito sacerdotal (otra fuente del Pentateuco) tiene alguna parte.

Según afirma Werner H. Schmidt,¹⁷⁰ el Antiguo Testamento puede expresar sus creencias en un lenguaje mítico y toma de su entorno una serie de fragmentos y motivos bíblicos (en la historia primitiva, en el salterio y en la profecía), pero apenas crea mitos. Al adoptar las representaciones míticas, el Antiguo Testamento las transforma en una triple forma y las integra en sus propias creencias:

1. La religión yahvista se asienta en el monoteísmo frente a otras mitologías que requieren al menos de dos dioses y eso hace que Israel sólo acepte aquellos mitos en los que Dios actúa solo o interacciona con los hombres.
2. Las representaciones míticas son transferidas al futuro, es decir, no sostienen la realidad presente, sino que le contraponen de forma crítica otra realidad venidera. En este sentido, la Biblia judía se opone al Antiguo Oriente (salvo a los persas), que apenas conoce los mitos escatológicos.
3. Los motivos míticos sirven para ilustrar la importancia de un acontecimiento histórico. De este modo, la lucha de Yahvé con las aguas pretende significar la salvación después de la salida de Egipto.

¹⁶⁹ Schmidt, W.H., *Introducción al Antiguo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1990, pág.97 y ss.

Por otro lado, la referencia a la historia se efectúa en forma de recuerdo y actualización, no de repetición del pasado.

Sin embargo, a pesar de que el Antiguo Testamento adapte los elementos míticos a sus creencias, eso no impide que la obra yahvista, y posteriormente el Pentateuco, presenten una dimensión universal justamente gracias al relato preliminar sobre los orígenes.¹⁷¹ Cuando el yahvista emplea el nombre de Yahvé desde la creación, suponiendo que los hombres lo adoran desde el principio, el Dios de los israelitas aparece como Dios de la humanidad y juez de los pueblos.

En cuanto al relato de la creación de Gn 2,4b, se puede afirmar que no posee un significado independiente, sino que sólo sienta las bases para el relato del paraíso, pues el yahvista ve desde el principio (frente a la yuxtaposición del primer relato sacerdotal de creación en Gn 1,31 y 6,13) la creación, la culpa y el dolor, el bien y el mal más íntimamente relacionados entre sí. Por eso, aparecen unidas las narraciones de la creación y el paraíso terrenal, que, en su origen, eran independientes.

El yahvista bucea en la maldad insondable del hombre y presenta una estructura básica en los diversos relatos de Gn 2-8 que se puede dividir en los siguientes estadios: providencia salvadora de Dios, culpa del hombre, castigo, acogida misericordiosa y nuevo comienzo.

Si analizamos la historia primitiva como un todo, nos encontramos, por tanto, mayoritariamente, con narraciones que tratan el tema de la culpa y el castigo junto a los relatos de creación y las genealogías, especialmente en la obra del yahvista, que versa casi exclusivamente sobre la concreción del delito contra el que Dios debe tomar medidas. Por el contrario, el escrito sacerdotal no concreta el crimen de los hombres y ni siquiera lo hace para justificar el motivo del diluvio con el que Yahvé castiga a la humanidad.

¹⁷⁰ *Ídem*, págs. 83-85.

¹⁷¹ *Ídem*, págs. 102-107.

Tal como afirma Westermann,¹⁷² parece que el motivo de la “destrucción como castigo por el delito” era originalmente un motivo independiente y, para entender la historia primitiva según la cuenta la Biblia, es importante contraponer este motivo al de la decisión de aniquilamiento. De hecho, es ahí donde reside la diferencia entre el yahvista y el escrito sacerdotal (fuentes J y P, respectivamente), puesto que, mientras P está interesado tan sólo en la decisión de destruir, J se fija preferentemente en las razones que justifican el castigo: el origen, el desarrollo y el relato de la acción realizada por la criatura contra su Dios.

Al igual que en toda su obra, el yahvista muestra un profundo interés por los seres humanos, por sus posibilidades y sus límites, y, por ello, se ocupa en su historia, por un lado, de las capacidades del hombre y de sus conquistas, y, por otro lado, en las narraciones de culpa y castigo, de la escalofriante opción que se le ha dado con la libertad de actuar en contra de su creador.

El objetivo de J es tratar de señalar las distintas posibilidades que tiene la criatura de enfrentarse a Dios: en la desobediencia, en el asesinato de un hermano, etc. Además, todas estas historias de culpa y castigo tienen también en común su carácter etiológico, pues pretenden explicar algún fenómeno negativo de la existencia humana como consecuencia de una falta primordial. Este tipo de relatos no aparece solamente en la literatura bíblica, sino que, como es bien sabido, encuentra paralelos en otras mitologías y culturas.

Sin embargo, si bien se pueden hallar mitos similares en África y en otras sociedades primitivas, donde aparecen los dos motivos principales: la culpa y el castigo, y el aspecto etiológico, no es posible encontrar en la historia primigenia egipcia ni mesopotámica relatos similares (exceptuando el del diluvio), con lo que se puede deducir que, en este sentido, la Biblia no fue excesivamente influida por las culturas que rodeaban al pueblo judío. Lo único que se llega a observar son motivos aislados, como el de la planta de la vida eterna en el poema de Gilgamesh.

¹⁷² Westermann, C., *Op. cit.*, págs. 73-77.

En opinión de Westermann, esto se puede deber a que los mitos sumerios, babilonios y cananeos tratan a menudo el tema de la rebelión de un dios o un grupo de dioses contra otro dios u otro grupo de dioses (habitualmente el dios creador), y el posterior juicio y castigo de los sublevados. Es posible que, allí donde existían historias sobre los enfrentamientos entre las divinidades, quedara de lado el tema de la rebelión humana y su consecuente castigo, o que se integrara en el de dicho conflicto.

Dado que Israel no poseía ningún mito de este tipo, sería, pues, comprensible que la acción del hombre contra Dios terminara ocupando un lugar central en sus narraciones.

Vemos, por tanto, que si bien, por un lado, los textos bíblicos se insertan en el marco más amplio de la literatura del Antiguo Oriente y pueden ser explicados en parte a partir de ésta, por otro lado, en cambio, tienen características propias que los diferencian de sus vecinos.

Si tenemos en cuenta la clasificación por géneros,¹⁷³ las narraciones del Antiguo Testamento se podrían incluir preferentemente dentro de la llamada saga, mientras que el cuento no aparece más que a través de motivos aislados, y, por supuesto, el mito, en el sentido de historias de dioses, que tanta importancia tenía en su entorno, no tiene mucho sentido en la tradición de un pueblo que adora a un solo dios, aunque eso no quiere decir que el Antiguo Testamento no haga uso de los mitos en un sentido más amplio del término. Por otra parte, tampoco es fácil encontrar entre la literatura bíblica otro género fundamental en la zona, como es el poema épico.

En cuanto al contenido, se puede afirmar que las narraciones veterotestamentarias tienen simultáneamente dos funciones: la etiológica, ya comentada más arriba, que intenta explicar el origen de un acontecimiento y legitimarlo; y la paradigmática, que está relacionada con la anterior, y se refiere al carácter ejemplar de los relatos que señalan cómo deben ser las cosas, cómo hay que comportarse, y especialmente cuál es la actitud correcta ante Yahvé.

¹⁷³ Röllig, W., *Altorientalische Literaturen*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978, pág.276.

Es evidente, a nuestro parecer, la importancia que tiene el hecho de que el relato de Adán y Eva se encuentre dentro de este grupo mayor de narraciones que forman el Antiguo Testamento, que pertenezca a ese conjunto de libros denominado Biblia para explicar lo que ha sido la interpretación del texto a lo largo de los siglos y la influencia que ha tenido, tanto a nivel literario como de cosmovisión, hasta la actualidad. Por una parte, esta breve narración sobre la pérdida del paraíso señala el principio de la historia de la humanidad en unos tiempos remotos y supone el punto de partida para explicar el desarrollo de los acontecimientos que protagoniza el pueblo de Dios hasta el fin del mundo, momento que se describe también en el Apocalipsis. Por otra parte, los hechos narrados en el libro sagrado de los judíos, incluido evidentemente el Génesis, cambian de significado con la venida del cristianismo y su interpretación teológica.

Dada la compleja historia de formación del canon bíblico, cabría pensar en analizar los libros por separado, aunque teniendo en cuenta su interrelación.¹⁷⁴ No es esto, en cambio, lo que hemos hecho y esa postura ha dado lugar a la literatura occidental tal como la conocemos. La intertextualidad de la Biblia ha determinado el curso de nuestra literatura, entendiendo intertextualidad en el sentido en que la ofrece un texto que ha reunido a autores de diferentes contextos históricos y culturales con el objetivo de crear una expresión común, que es la expresión de una visión de mundo, si bien es cierto que la unidad que crean está fundada sobre un tipo especial de desunión interna. Se trata de textos muy diversos por su origen, por su forma y por su ideología, pero que, al mismo tiempo crean, a partir de su variedad, una obra única que es mucho más que la suma de las obras individuales y que tiene como telón de fondo las relaciones de Dios con su pueblo.

Otro aspecto importante que caracteriza a la Biblia en oposición, por ejemplo, al Corán, es su traducibilidad, lo que le confiere una sacralidad que no es solamente intratextual, es decir, basada en la historia y la doctrina del libro, sino también extratextual, abierta y necesariamente traducible tanto lingüística

como culturalmente (es lo que hace el *Midrash* al revisar los detalles de historias antiguas para adaptarlas al desarrollo de la doctrina ética).

Todo esto ha producido en la escritura occidental una tendencia hacia la variación y el crecimiento sin precedentes entre otras grandes tradiciones literarias del mundo. Es lo que Harold Bloom denomina “angustia de las influencias”, la obsesión de los poetas fuertes por igualar o superar la visión de sus precursores o de sus mayores influencias, en una especie de complejo de Edipo literario.

En este sentido, creemos nosotros que tanto *Fausto* como *El retrato de Dorian Gray* pueden considerarse, en parte, revisiones literarias del texto bíblico de la pérdida del paraíso, o, al menos, de algunos de sus temas, al igual que también *El retrato*, a su vez, es una revisión del mito fáustico.

De este modo, podemos decir que el relato de Adán y Eva sirve de referente consciente y/o inconsciente a las otras dos obras, aunque evidentemente haya muchas diferencias entre las tres debido a las diversas influencias de las que parten y al contexto literario y cultural que las rodea.

Esta “angustia de las influencias” la vemos, asimismo, con gran claridad en la obra goethiana, que no supone tan sólo un intento de superar la problemática edénica de la culpa, el conocimiento, la aspiración sin límites, etc., sino que también pretende dar un giro sin precedentes a la leyenda de Fausto, estableciendo así una ruptura obvia con la estructura mítica defendida en este trabajo.

Fue quizás en 1770, y tal vez bajo la influencia de Herder, quien persuadió a los intelectuales de que el mito era un producto creativo del pueblo y una auténtica expresión de los poderes imaginativos de la humanidad, cuando Goethe decidió escribir su versión de la historia de Fausto. Ya tenía proyectos para obras de teatro sobre otros personajes mitológicos o históricos (consideró

¹⁷⁴ McConnell, F.(ed.), *The Bible and the Narrative Tradition*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1986, págs. 3-18.

a Prometeo, Julio César y el Judío errante, por ejemplo), pero Fausto tenía la ventaja de ser alemán y, al mismo tiempo, pertenecer a la tradición popular.¹⁷⁵

Algunas secciones de *Fausto* fueron escritas con seguridad en torno a 1775. Entre 1788 y 1790, Goethe escribió y reescribió toda la primera parte, y tras varios años, volvió a reelaborarla, publicándola de nuevo en 1806, aunque la versión definitiva aparecería en 1808 bajo el título de *Fausto: La tragedia*. La segunda parte la escribió fundamentalmente entre 1825 y 1831, y fue publicada póstumamente en 1832.

Es importante conocer en qué contexto cultural escribió Goethe su obra para poder entender algunos de los rasgos que la caracterizan, diferenciándola, al mismo tiempo, de la tradición anterior.

En primer lugar, hay que señalar que la época de Goethe es la época de una poesía burguesa, puesto que su seno se encuentra en la clase media culta alemana, pero es, simultáneamente, una poesía que persigue el ideal de ir más allá de sí misma y de su carácter burgués. Se trata de una poesía basada en un ideal de humanidad que se encuentra no en el hombre altamente especializado de la sociedad industrializada, sino en la personalidad formada orgánica y armoniosamente. De este modo, se trata de un ideal que surge como consecuencia de un determinado tipo de ambiente social y en clara oposición a él, pues se busca una huida de la realidad burguesa hacia una vida más libre y plena, representada en este momento por la imaginación y la poesía.¹⁷⁶

El objetivo es, por tanto, el propio ser humano y la formación de su personalidad a partir de la educación estética.

En principio, todos estos planteamientos no presentan ningún problema, al contrario. Se convierten, sin embargo, en algo problemático cuando la felicidad obtenida a través del mundo superior del espíritu supone una fuerte insatisfacción con el mundo burgués, de modo que la vida práctica es percibida como un tormento. Situados en la tensión entre su realidad burguesa y su idealismo, gran parte de los autores de la época llevaron una existencia infeliz

¹⁷⁵ Watt, I., *Myths of Modern Individualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, págs. 193-194.

¹⁷⁶ Korff, H.A., *Geist der Goethezeit*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1964, tomo I, págs.3-28.

dividida entre sus aspiraciones y la necesidad de encontrar un trabajo burgués con el que ganarse la vida. En esta escisión trágica se encuentra el fundamento de un fenómeno espiritual muy importante: la alienación (“Entfremdung”), que, para estos hombres idealistas, significaba una verdadera enfermedad. El ser humano necesita relacionarse con la sociedad que le rodea para vivir y, si esta relación queda destruida, se produce este malestar psicológico, cuyo síntoma más habitual es la melancolía, llamado hastío (“Weltschmerz”). Este mal irrumpió por primera vez de forma masiva con la llamada “enfermedad de Werther” (“Wertherkrankheit”).

Otro aspecto fundamental de la visión de mundo de la época de Goethe es el proceso de transformación ilustrado por el cual el cristianismo se pone en duda y cuyo resultado fue una nueva religión. Este proceso comenzó con las discusiones sobre la Biblia y sobre el cuestionamiento de su validez.

El cristianismo posee todos los signos de un antropomorfismo ingenuo, de modo que, leído de forma literal y rigorista, tal como lo exigirían los contenidos dogmáticos de las jerarquías de la Iglesia, es imposible de aceptar por parte del espíritu filosófico del momento. Para hacerlo aceptable para la gente cultivada, tenía que ser transformada eliminando su dualismo de base, la idea de los dos mundos (tierra y cielo), en los que la vida del hombre se divide tan peligrosamente. Y, sin duda, fue la abolición de este dualismo o la concentración en el mundo en cuya realidad hemos nacido, la reivindicación consciente e inconsciente de los hombres modernos. Esta reivindicación, sin embargo, no supuso necesariamente la renuncia a un dios trascendente y personal. Es lo que se llama deísmo filosófico. Sin embargo, ésta sólo podía ser una solución intermedia, puesto que, tantos siglos de cultura cristiana, habían hecho del hombre occidental un hombre tan religioso que no estuvo satisfecho hasta que también el mundo terrenal adquirió un carácter divino, de modo que la imagen deísta de un dios extramundano al que el ser humano podía venerar como creador de todas las cosas, pero con el que no tenía ninguna relación práctica, era insuficiente. No había, por tanto, otra posibilidad para las necesidades del hombre moderno, que había roto con el sistema de los dos

mundos, que la idea de un dios inmanente en el mundo y concebido como alma de éste. Se trataba, pues, de una religiosidad panteísta, cuyo origen filosófico se puede encontrar en las doctrinas de Spinoza, pensador que fue estimado y ensalzado por el romanticismo alemán.¹⁷⁷

Las consecuencias de este tipo de religiosidad fueron, como señala H.A. Korff, la igualación del arte y la religión. Si este mundo es Dios mismo, no puede haber otro servicio de Dios que la inmersión reverente en el mundo con el objetivo de entenderlo y adorarlo en su divinidad. Y precisamente ésa es la meta de todo arte verdadero. El arte es religión, la más bella de las religiones, y cumple dos propósitos: la liberación del hombre de la realidad y la reconciliación con ella.

En este contexto, encontramos el mito fáustico como uno de los relatos más profundos originados por el espíritu del Sturm und Drang. El tema principal de la nueva época, la rebelión del sujeto contra la ley objetiva, que en tantas otras obras aparece exclusivamente como un fenómeno social, muestra aquí su profundidad metafísica.¹⁷⁸ Por primera vez, nos hacemos conscientes con Fausto de que esta lucha de la vida individual contra la tiranía de una ley general tiene sus raíces más hondas en la emancipación del hombre moderno del dios personal que gobierna el orden del mundo, y que todos los problemas políticos, sociales y morales que forman el contenido de las obras del Sturm und Drang sólo son problemas “superficiales”, cuyo origen es metafísico.

Fausto no es únicamente un rebelde contra la sociedad, sino, sobre todo, y según la concepción cristiana, un sacrílego contra Dios. Eso explica por qué esta historia atrajo la atención no sólo de Goethe, sino de otros autores del momento, como Lessing, Friedrich Müller o Klinger. El hecho de que el cielo y el infierno lucharan por el alma del ser humano, y de que éste, tras una vida llena de luz y esplendor, se condenara irremediamente servía como advertencia a los espíritus libres del Renacimiento. Fue, sin duda, un ataque directo al orden establecido cuando, a partir de una nueva obra, se sacudió la fe en la

¹⁷⁷ Ver la entrada sobre Spinoza en Ferrater Mora, J., *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2004, y Korff, H.A., *Geist der Goethezeit*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1964, tomo II, págs. 21-38.

¹⁷⁸ *Ídem*, págs. 278-310.

condenación del aliado del diablo, expresándose la nueva visión del mundo con la idea de la salvación de Fausto.

Sin embargo, este Fausto que tiene su mejor representante en la creación de Goethe, no niega a Dios, sino que, en realidad, lo busca y lo encuentra gracias justamente al diablo. Goethe consigue, además, mostrar que el camino hacia Dios pasa por el mundo y que este Dios puede ser otro que el del orden establecido.

Si el Sturm und Drang, en general, proclama la libertad como verdadero ideal de la vida en su lucha contra el absolutismo de las leyes abstractas de la razón, igualmente muestra el *Urfaust* no sólo la mejor manifestación de este ideal, sino el propio ideal como problema. Su tema es la cuestionabilidad de la vida, que tiene que enfrentarse en cada momento con su final, con su finitud, es el hastío ("Weltschmerz") del que hablábamos anteriormente.

Pero, en la problemática fáustica, encontramos, además, una paradoja curiosa. El idealista que se siente insatisfecho con las distintas disciplinas científicas porque tan sólo se quedan en la superficie de la divinidad, pero no van nunca al interior, no pudiendo alcanzar al mismo Dios, traiciona su idealismo y al dios que tiene en su interior por la realidad del mundo exterior, del mundo de los sentidos. Y, sin embargo, este giro en su vida es, asimismo, un aspecto del deseo fáustico, que también en el mundo sigue buscando a Dios. Precisamente ahí, de hecho, es donde reside el significado de este giro en cuanto a la historia de las ideas, puesto que Fausto no aspira a encontrar a Dios en la contemplación, sino en la experiencia del mundo y el conocimiento.

Aquí se unen el cristianismo y la Ilustración para formar una tercera opción: el cristianismo cree encontrar a su Dios a partir de la huida de este mundo, la Ilustración, en su camino, pierde a Dios en el mundo, y Fausto busca en el mundo al Dios perdido.

Pero Fausto tiene que sufrir las mismas experiencias dolorosas de eterna insatisfacción con la vida que ya había sufrido con su ansia de conocimiento. La infinidad interior que siente está limitada por la forma finita de su individualidad. Alcanzar la divinidad en el juego de la vida cambiante es algo imposible y, quien

desea el todo, no puede conformarse nunca con una única parte. Esta contradicción del inacabable impulso de la vida con la forma finita de la existencia revela la problemática fáustica, pues, dado que Fausto anhela abrazar lo infinito en lo finito, el todo en lo individual, a Dios en el mundo, es evidente que no puede encontrar satisfacción, y, detrás de cada esperada plenitud, sólo viene la decepción.

Vemos, por tanto, que algunos de los temas principales que podemos encontrar en la obra de Goethe, que la nueva perspectiva que transforma el significado tradicional de la leyenda del sabio alemán, son, en gran medida, producto del ambiente cultural de la mentalidad moderna que se estaba desarrollando en aquellos momentos.

En Fausto, encontramos esa personalidad alienada, ese hombre escindido entre unos ideales inalcanzables y una realidad mundana que lo deja insatisfecho que refleja a nivel metafísico la problemática del poeta que se siente dividido entre su idealismo y la sociedad burguesa a la que tiene que adaptarse. También presenta ese “Weltschmerz”, ese “dolor del mundo”, que es una consecuencia evidente de su ruptura interna y que le conduce, en los primeros momentos de la obra, a pensar, incluso, en el suicidio como única salida a su hastío.

El ideal moderno de personalidad orgánica y armoniosamente formada no encuentra, en cambio, a nuestro parecer, su encarnación en Fausto, pues éste muestra, más bien, el fracaso de un hombre dedicado en cuerpo y alma al estudio, y cuya evolución a lo largo de la obra es más que dudosa. Fausto representa, entonces, la problemática de una época que es muy consciente de la distancia que existe entre sus deseos y la realidad que viven. No se salva porque represente esa personalidad completa, sino porque no deja nunca de aspirar a ella, de aspirar a ese Dios que nunca encuentra plenamente en su entorno.

Por otro lado, aunque la simbología que utiliza es claramente cristiana y aparecen de forma explícita los dos mundos en que el cristianismo dividía tradicionalmente la existencia (la tierra y el cielo), lo cierto es que la mayor parte

del argumento se desarrolla durante la vida terrena de Fausto y éste fija sus expectativas en el mundo que le rodea y no vive pendiente de su “salvación”. La búsqueda de plenitud no se traslada al más allá, sino que es un anhelo que se proyecta en la inmanencia de la realidad actual.

El Dios personal parece serle totalmente indiferente a Fausto, cuyo deseo es, más bien, participar él mismo de la divinidad a través del conocimiento infinito, a través de la experiencia infinita, pero, sobre todo, creemos nosotros, a través de la felicidad, de la plenitud, que es, sin duda, la prerrogativa más envidiada a los dioses.

Además, si, según la religiosidad panteística que imperaba en el momento, el arte queda igualado con la religión, siendo, incluso, ella misma una religión al servicio del Dios inmanente, es decir, al servicio del mundo, cabe pensar que la obra goethiana represente un intento de su autor de mostrar la problemática de la existencia de forma mítica para explorar la realidad e intentar comprenderla. Con su arte Goethe intentó sugerir un orden cósmico y un sistema de valores nuevo que, si no instauraba una nueva religión, al menos trataba de cuestionar la ya existente.

Para poder entender algunos de los aspectos que caracterizan *El retrato de Dorian Gray* y que lo diferencian de los relatos que hemos analizado anteriormente, debemos adentrarnos también en el ambiente cultural y literario de la época en que fue escrito, pues evidentemente éste influyó de forma definitiva en la elaboración de la novela de Wilde.

El período comprendido entre 1890 y 1900 fue un período en el que la gente intentaba por todos los medios solucionar la cuestión de cómo vivir, y esta búsqueda de un nuevo modo de vida era cualquier cosa salvo melancólica o enfermiza.¹⁷⁹ La propia búsqueda era una forma de vida suficientemente alegre como para hacer que mereciera la pena. Pero, además, había un sentimiento de expectación debido a la resolución de probar nuevas sensaciones con las que conseguir un desarrollo personal. Era una época de

¹⁷⁹ Jackson, H., *The Eighteen Nineties*, London, Grant Richards, 1913, págs.32-6.

esperanza y acción, de experimentación. Insatisfechos con los largos años de convenciones y con lo que de ellas había surgido, muchos decidieron probar el gusto de la vida por sí mismos, y la generación emergente sintió como si estuviera escapando de la jaula de las costumbres hacia una libertad mayor provista de enormes posibilidades. El nuevo hombre deseaba ser él mismo, la nueva mujer amenazaba con vivir su propia vida.

Había muchas ideas en el aire. Se decía que era un período de transición y estaban convencidos de que no estaban pasando sólo de un sistema social a otro, sino de un tipo de moralidad a otra, de una cultura a otra, de una religión a una docena o a ninguna.¹⁸⁰

El movimiento decadente en el arte inglés fue el resultado final del movimiento romántico que comenzó cerca de los albores del siglo XIX.¹⁸¹ Surgido de las ruinas de la Revolución Francesa, anunciaba no sólo los derechos del hombre, lo cual era una abstracción, sino los derechos de la personalidad, de los hombres únicos, variados y cambiantes.

Esta corriente comenzó en Inglaterra por accidente con Walter Pater y su *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, que no era en absoluto decadente, y finalizó con *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y *Under the Hill* de Aubrey Beardsley.

Se trata de una demanda de campos más amplios, de nuevos territorios emocionales y espirituales. Por supuesto, se puede decir que tales estallidos de curiosidad y expansión son el resultado de la decadencia, un signo de un mundo cansado, acabado, pero no debería olvidarse que el esfuerzo requerido por la acción decadente sugiere una energía que es bastante contraria a las tradiciones de la decadencia senil. Durante la década de los 90 del siglo XIX, tal vivacidad era obvia para todos, pero el sentido común nos dice que cuando el llamado decadentismo contribuye a una vida más plena, no es decadente. El decadentismo era decadente sólo cuando retiraba su energía de la vida común

¹⁸⁰ No hay que olvidar que, en estos momentos, se habían publicado ya gran parte de las obras de un autor que realizó una profunda crítica de los valores morales vigentes y que influiría en gran manera en el desarrollo de la conciencia moderna: F. Nietzsche.

¹⁸¹ *Ídem*, págs.65-85.

y ponía sus ojos en los confines de la tierra, sean éstos pinturas, porcelana o colonias. La verdadera decadencia, por tanto, era la degeneración procedente del exceso, de la facilidad con la que se mantenía la vida y se satisfacían los deseos. Matar un deseo satisfaciéndolo es crear un nuevo deseo, por eso, los decadentes aspiraban indefinidamente a la adquisición de nuevas experiencias.

Sin embargo, no eran tan degenerados como para haber perdido la esperanza en la felicidad futura ni para haber tenido una fe completa en su conquista. Perteneciendo al final de un siglo de presión material y logros científicos, representaban un temperamento cansado que se complacía en jugar con fuego y llamarlo pecado. Es como si se hubieran cansado de ser buenos en el modo aceptado tradicionalmente y quisieran experimentar la gracia de ser buenos después de una orgía.

El decadentismo verdadero en Inglaterra, nos dice Holbrook Jackson, fue sólo una de las expresiones de la vivacidad de la época. Era el estado de ánimo de una minoría y, en el peor de los casos, era degenerado en el sentido literal, es decir, débil, febril, pero todos los cinismos, las petulancias y las extravagancias del decadentismo, la autoafirmación, la voluptuosidad, la malsana obstinación eran, consciente o inconscientemente, esfuerzos para rehabilitar el poder espiritual. Puede ser, por tanto, que este movimiento que aceptó como insignia el reproche de decadencia sea un movimiento ascendente y que los artistas que formaban parte de él sean locos sacerdotes de ese nuevo romanticismo cuyo objetivo era la transmutación de la visión en poder personal.

A lo largo de toda su vida, Oscar Wilde trató de vivir de acuerdo con una idea de la personalidad y el conjunto de su filosofía se preocupa de intentar probar que ésta debería ser la obra de arte final. De hecho, en su opinión, el arte mismo no era más que el medio de la personalidad, y lo que parecía hacer todo el tiempo era transformar la vida en arte a través de sí mismo. Sus libros eran tan sólo incidentes en este proceso.

Dentro de este contexto, nos parece que podríamos quizá explicar el sentido de los dos personajes decadentes que observamos en *El retrato de Dorian Gray*: Lord Henry y el propio Dorian. Ambos buscan la experiencia vital,

las sensaciones, pero mientras Lord Henry se mantiene pasivo, es decir, no llega realmente a realizar ningún acto verdaderamente inmoral, Dorian se deja llevar por las teorías estéticas de su “maestro espiritual” y las pone en práctica, cayendo en una dinámica de crímenes y corrupción. En el primer caso, nos encontramos ante una pose, ante un juego estético, ante el ingenio y la brillantez de la palabra que caracterizaban al propio Wilde, pero manteniéndose dentro de los límites del lenguaje, de la provocación intelectual. En Dorian Gray, en cambio, el ideal decadente se hace realidad y el personaje consigue el “coraje” suficiente como para desarrollar y llevar a la práctica todas las inmoralidades implícitas en las teorías de Lord Henry.

Si, tal como afirma Ian Fletcher,¹⁸² el dilema del decadente es que se encuentra entre dos fuerzas opuestas y aparentemente incompatibles: por un lado, se siente atraído por el mundo, sus necesidades y las atractivas impresiones que recibe de él, mientras que, por otro lado, anhela lo eterno, lo ideal y lo no mundano, nos parece que es por ello lógico que una obra como *El retrato de Dorian Gray* pudiera surgir justo en este período literario y cultural en el que la conciencia profunda de la escisión humana entre dos “almas”, que ya había caracterizado el drama fáustico, se manifiesta con fuerte vigor.

La incompatibilidad de estos dos polos da lugar a las típicas notas decadentes de desilusión, frustración, y, al mismo tiempo, a la igualmente característica burla de sí mismos.

En la línea de lo que venimos diciendo, podríamos entender que Wilde presenta en su novela a un personaje protagonista que es producto de una vida fácil y cómoda, que es un hombre aburrido, cuyo único entretenimiento reside en buscar las más variadas sensaciones, la satisfacción de sus deseos, a través de lo cual pretende solventar esa división interna que le hace ser consciente de su limitación temporal y aspirar a la eterna juventud, anhelar ser arte en vez de vida (cambiando su suerte por la del retrato y conservando su inmutabilidad). Sin embargo, esta degeneración que procede del exceso y que los decadentes proponían no puede dejar de ser una teoría, pues llevarla hasta

¹⁸² Fletcher, I., *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, 1979, pág.26.

sus últimas consecuencias supondría una podredumbre moral que impediría llegar a realizar la verdadera obra de arte: la de la personalidad y que conllevaría irremediablemente un castigo.

La novela presenta, por tanto, esa desilusión propia del decadentismo que no permite que ninguno de los tres personajes principales se salve, que ninguno encuentre el camino para solventar el problema de la vida. Si, de una parte, el texto de Wilde puede escandalizar al burgués de su época con sus epigramas, por otro lado, supone también una crítica a un concepto decadente de la existencia que pueda considerar posible el desarrollo de la personalidad dejando de lado la ética. Una cosa es abandonar la moral tradicional llena de prejuicios e injusticia y, otra cosa, negar la responsabilidad moral del hombre y sus consecuencias.

El decadentismo, en el fondo, sólo es defendible como una postura estética, pues como el autor afirma en el prefacio de *El retrato*: "There is no such a thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all." Y un poco más adelante: "The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium." Es decir, la literatura no puede y no debe ser juzgada por criterios éticos, sino por su calidad artística, y debe ser libre para expresar lo que desee sin que se la considere por ello inmoral. Esto no quiere decir, sin embargo, que en las obras no aparezca reflejada la vida moral del hombre, puesto que ésta supone uno de los temas que puede tratar un artista en su creación.

Según Edouard Roditi,¹⁸³ el mensaje ético de *El retrato de Dorian Gray* es muy claro. Lord Henry, el dandy perfecto para Wilde, expone a Dorian la paradójica filosofía del dandismo que horroriza a Basil Halward, pero atrae al joven narcisista. En la pasión de su amor por sí mismo, Dorian Gray distorsiona esta doctrina y se convierte en un dandy caído, corrompiendo a todos los que lo acompañan en su camino y asesinando a su conciencia, Basil Halward; finalmente, en la muerte provocada por su propia mano, Dorian encuentra el

castigo fruto de un exceso de amor propio. Pero la verdadera doctrina de Lord Henry era una filosofía de inacción: más allá del bien y del mal, porque, a pesar de todas esas paradojas con un sentido aparentemente malvado que salían de su boca, Lord Henry nunca actúa y nunca cae.

Si bien estamos de acuerdo fundamentalmente con Roditi en estas afirmaciones, también es cierto que Lord Henry tampoco es un personaje positivo en la novela, puesto que, por un lado, es el corruptor de Dorian, el que le incita al “pecado”, y, por otro lado, su propia inactividad significa un rechazo de la batalla de la vida.

Además, Lord Henry es caracterizado como un intelectual irresponsable,¹⁸⁴ que hace uso de herramientas de las ciencias naturales, como la observación, el análisis y el experimento para su estudio del comportamiento psicológico humano. Los resultados del método experimental construyen las bases de sus múltiples teorías y de su filosofía vital. Se mantiene, por tanto, fiel a una actitud contemplativa y deja a Dorian la tarea de poner en práctica las opiniones que él propaga.

La caracterización del destructivo Henry Wotton como intelectual se incluye, según afirma Norbert Kohl, en la tradición del antiintelectualismo victoriano, que continúa en la literatura moderna en la desconfianza respecto de los científicos y su responsabilidad social. El hecho de que su fe en la ciencia se apoye principalmente en la psicología se puede poner en relación con el agitado desarrollo de esta disciplina en la segunda mitad del siglo XIX. La especial importancia que se le concede a las sensaciones en el programa del nuevo Hedonismo tiene que ver con el peso que poseían el estudio de los órganos de los sentidos, las interacciones psicofísicas y el problema de la percepción dentro de la psicología experimental del XIX.

El objetivo de la vida, según las teorías de Lord Henry, es el de la autorrealización del individuo. La abnegación y la renuncia de uno mismo

¹⁸³ Roditi, E., “Fiction as Allegory: The Picture of Dorian Gray” en Ellmann, R., *Oscar Wilde*, New Jersey, Prentice-Hall, 1969, págs. 54-5.

¹⁸⁴ Kohl, N., *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980, págs. 254-63.

enferman el alma, y no existen obligaciones para con los otros seres humanos. Entre el cuerpo y el alma existen misteriosas y estrechas relaciones, un tipo de interacción psicofísica, y la separación de estos dos componentes de la personalidad, que fue profundizada sobre todo con el Cristianismo, debe superarse cuando Dorian haga de los sentidos elementos de una nueva espiritualidad. Además, en la filosofía de la vida de Lord Henry, lo exterior, todo lo que se puede ver y tocar, tiene una mayor importancia que lo interior, siendo así que la belleza corporal se convierte en la maravilla de las maravillas.

Sin embargo, si lo que cabía esperar del personaje protagonista es un desarrollo de la personalidad, un progreso hacia un mayor conocimiento de sí mismo, al igual que ocurría en las obras pertenecientes a la tradición novelística victoriana, el relato de la pérdida de identidad que nos ofrece el texto de Wilde supone una parodia del clásico "Bildungsroman" o modelos similares de evolución del héroe desde una postura de egoísta confusión a una personalidad madura.

Además, esta novela es también, en opinión de Kohl,¹⁸⁵ un testimonio importantes de la literatura decadente, pues contiene casi todos los síntomas que describen esta corriente: egocentrismo, desprecio hasta la provocación por las convenciones morales y sociales, preferencia por lo artificial frente a lo natural, deseo de vivencias y placeres, valoración de la experiencia, ambiente decadente y anhelo de muerte.

En una sociedad caracterizada por la debilitación y la caída de la disposición a la fe, caracterizada por la desconfianza y el escepticismo frente a una cosmología marcada por las ciencias naturales, así como por la rápida transformación del medio ambiente por la técnica y la industrialización, se produjo un clima en el que el antiguo orden de ideas se tambaleaba y aún no se había establecido uno nuevo. El nuevo hedonismo respondió a esta fase de ruptura no de modo ofensivo y constructivo, sino escapista: el individuo se enfrenta a la sociedad, renuncia a un papel activo en su transformación y se preocupa solamente de la satisfacción de sus propias necesidades.

¹⁸⁵ *Ídem*, págs. 276-86.

El *Dorian Gray* es un típico producto del período de transición entre la época victoriana y la época moderna, ya que presenta, por una parte, una masiva provocación de la ortodoxia victoriana, y, por otra parte, no deja de lado nunca completamente sus premisas ideológicas. Frente al pensamiento utilitario, enfatiza Wilde la inutilidad del arte y la comodidad de la inacción; frente a la disciplina religiosa y moral de los que veían en esta vida una preparación para la otra vida, propone él un hedonismo centrado en el “más acá”; y, frente a la respetabilidad como norma de la ética de la clase media, prefiere él la autorrealización del individuo.

Ante la pregunta central de cómo vivir, la novela de Wilde da una respuesta pesimista. El aislamiento y la alienación del individuo de la sociedad tiene como resultado la disolución de su identidad. Cuando se estiliza la vida y sólo se aspira a su irrestricto disfrute, no queda al final más que la desilusión y el “ennui” cuya superación se había buscado.

Se han hecho evidentes en este capítulo algunos de los aspectos que diferencian los relatos de transgresión que estudiamos en este trabajo. Si en el Génesis encontramos un mito en el sentido más tradicional de la palabra, cuyos temas principales son la culpa y el castigo y la relación de Yahvé con los primeros hombres, los textos de Goethe y Wilde son claramente producto de una época moderna en la que la concepción de la religiosidad ha cambiado de forma radical hasta el punto de que Goethe aún mantiene la simbología cristiana, pero con un significado diferente, mientras que ya Wilde ni siquiera necesita una figura divina ni diabólica para realizar su “pacto” ni su “transgresión”.

Génesis se ocupa del origen del mal y de las capacidades y los límites del ser humano, así como del aspecto etiológico de elementos cotidianos como el trabajo o el parto. Además, marca también su especificidad el hecho de que pertenezca a ese grupo mayor de narraciones llamado Antiguo Testamento. En este sentido, se aleja, obviamente, bastante de las otras dos obras que

analizamos, que pertenecen a la pluma de un solo autor y no poseen la dificultad que implica el pertenecer a un canon religioso establecido.

Fausto es, en cambio, el producto de los inicios de la Modernidad y eso permite explicar por qué se trata de un texto en el que el individuo tiene una mayor importancia y se tiene que enfrentar con algunos problemas que, siendo quizás ya propios de la psicología humana, se vieron claramente intensificados por los cambios de la sociedad industrial y burguesa.

Asimismo, es muy importante para la visión del mundo de la época el que se pusiera en cuestión el cristianismo y la validez de la Biblia, pues, sin este proceso, no habría sido posible la creación de una obra que permite la salvación de un aliado del diablo, de un “pecador”, y que presenta una ideología discutible desde el punto de vista de la moral tradicional. También el hecho de que se empezara a valorar positivamente la figura del rebelde contra el orden establecido ayuda a explicar la redención de este nuevo transgresor.

La experiencia del mundo, la inmersión en la corriente de la vida son aspectos que ponen en relación a los protagonistas de *Fausto* y *El retrato de Dorian Gray*. Ambos se ven atraídos por esa existencia llena de sensaciones con la esperanza, en el caso de Dorian, y con el convencimiento de la imposibilidad, en el caso de Fausto, de encontrar en ella la plenitud. Olvidado ya el cielo como horizonte de las expectativas humanas, al hombre no le queda más que concentrarse en su existencia terrena, aunque ésta no parezca tampoco ser capaz de ofrecerle lo que busca, de llenar su vacío interior.

La década de 1890 a 1900, período en el que fue escrito *El retrato* fue, al igual que el tiempo del nacimiento del Fausto goethiano, un momento de transformaciones sociales y culturales. De hecho, se puede considerar el decadentismo inglés como una consecuencia del movimiento romántico anterior.

También como Fausto, Dorian manifiesta la creciente importancia que fue adquiriendo el individualismo en el ámbito occidental moderno, representando, asimismo, la búsqueda de una personalidad perfecta que

acaba, sin embargo, con el fracaso más absoluto y la escisión enfermiza del yo, tema que, como ya hemos visto, toma fuerza a partir de la industrialización.

En Dorian, encontramos, además, ese deseo de libertad, de ruptura con las leyes morales externas que se le imponen al ser humano por tradición. Este personaje rebelde y decadente lleva a sus últimas consecuencias la valorización romántica del arte hasta el punto de intentar que sustituya a la propia vida.

Este planteamiento, sin embargo, según defendíamos anteriormente, sólo puede conducir a la destrucción final del personaje, pues, si bien el decadentismo puede ser defendible como postura estética, su realización en la práctica es imposible y conllevaría justamente lo opuesto de lo que pretende: la involución de la personalidad hasta un grado de podredumbre insoportable.

La importancia que se le otorga a la belleza física del individuo en esta obra también puede verse como una consecuencia del rechazo de la división entre cuerpo y alma que defendió durante siglos el cristianismo y que está relacionado también con el rechazo romántico de la división entre cielo y tierra que veíamos más arriba.

En conclusión, podríamos decir que nuestros tres personajes representan respectivamente al *hombre mítico*, al *hombre ilustrado* y al *hombre moderno*. Adán es la figura del hombre primigenio antes de la caída, es lo que la humanidad cree haber sido antes de ser despojada de sus opciones de inmortalidad, antes de ser expulsada del paraíso. Adán nos indica nuestro origen, nuestro lugar en el mundo, nuestra relación con Dios, y su historia nos ayuda a explicar el por qué de nuestra situación presente. No se trata de un individuo concreto, sino que, más bien, nos representa a todos y cada uno de nosotros.

Fausto es, en cambio, un hijo de la Ilustración y el Romanticismo que no cree en el Dios de la Iglesia, aunque sea salvado con una imagología totalmente cristiana, sino que busca a ese Dios en la experiencia del mundo. Fausto se rebela en su individualidad contra la ley general, cuestiona la vida y

sufre el hastío propio de su tiempo que ni el conocimiento ni el universo de los sentidos pueden calmar.

Por último, Dorian Gray encarna los comienzos del hombre moderno con esa ansia por la experimentación que llevaría a principios del siglo XX al desarrollo de las vanguardias, con esa defensa de las teorías del arte por el arte que marcaría con fuerza la producción literaria posterior, con ese amoralismo que ponía en cuestión los valores dados por la tradición, con esa falta de fe.

En general, podemos afirmar, por tanto, que las obras analizadas aquí son, obviamente, producto cultural de su época y que no pueden entenderse en su totalidad sin acudir al contexto en que vieron la luz, pero justamente por eso es interesante observar también cómo y por qué textos en apariencia tan distantes presentan una problemática de fondo común. Y ese ha sido el objetivo que hemos perseguido hasta ahora.

CAPÍTULO 3. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos intentado cumplir con el objetivo que propusimos en la introducción del trabajo, a saber, el análisis comparativo del relato bíblico de Adán y Eva, el *Fausto* de Goethe y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde con la intención de demostrar que **se trata de mitos de transgresión con una estructura narrativa análoga y un esquema imaginario común**: transgresión de una ley natural o divina relacionada con los límites de la esencia humana que se expresa a partir de la búsqueda de conocimiento o de eternidad/juventud/belleza, y cuyo desenlace suele ser trágico.

Para llevar a cabo este propósito, hemos partido de un **enfoque multidisciplinar** que nos permitiera acercarnos a los textos con las mejores herramientas posibles, ya que no sólo nos interesaban aspectos “puramente literarios”, sino que éramos conscientes de la necesidad de estudiar el contenido filosófico y religioso inmanente en las narraciones para demostrar sus conexiones íntimas.

Con estos objetivos en mente, decidimos dividir nuestro trabajo en tres partes. Una primera parte que sirviera de introducción y pusiera las bases teóricas y metodológicas a nuestra investigación. Una segunda parte, que es el cuerpo fundamental de la tesis y que consiste en el análisis pormenorizado de las obras elegidas, en la que realizamos un estudio diacrónico de la estructura mítica que queremos defender, observamos las imágenes antitéticas que articulan las tres historias y las diferencias que se producen entre ellas debido a factores histórico-literarios y culturales. Y una tercera parte que es justamente este capítulo de conclusiones.

De este modo, en la introducción definimos tanto el arte (y, por tanto, la literatura) como las distintas religiones históricas como consecuencia de una cosmovisión (que nosotros denominamos Religión), que vendría a representar

un “**universo simbólico**”, según lo llama Thomas Luckmann, es decir, un sistema de significado socialmente objetivado que se refiere, por un lado, al mundo de la vida cotidiana y, por el otro, señala un mundo que se experimenta como trascendiendo dicha vida. Nosotros añadimos, además, un último concepto que sería el de lo “numinoso” entendido en el sentido de Rudolf Otto, categoría que podríamos situar en un plano más universal y menos concreto que la Religión.

Por otra parte, nos pareció clara la posibilidad de **enlazar el universo simbólico del que habla Luckmann con lo imaginario según lo plantea Gilbert Durand**, pues ambos tienen un carácter igualmente universal, aunque puedan primar unas estructuras sobre otras según las culturas y las épocas, y a pesar de que sus formas nunca sean puras, sino que se entremezclen.

Luckmann afirma también que tanto la trascendencia de la naturaleza biológica por el organismo humano como la socialización son procesos religiosos y considera, además, que ningún esquema interpretativo singular desempeña una función religiosa, sino que es más bien la visión del mundo como un todo lo que provee del contexto histórico en el que el organismo humano conforma identidades que trascienden lo biológico.

En este sentido, podríamos afirmar nosotros **también la función religiosa de la literatura**, que contribuye a crear y a representar una visión del mundo en una sociedad dada. Sin embargo, no serían las obras aisladas las que cumplieran esta función, sino el sistema entendido como un todo, y ahí residiría justamente el valor del estudio global y comparativo de las distintas manifestaciones literarias.

Aún en la introducción, hablamos sobre la **definición de mito** que íbamos a usar en este trabajo (sistema dinámico de símbolos y arquetipos que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato) y señalamos las teorías sobre la imaginación de Durand como nuestra fuente principal de inspiración, adelantando ya una interpretación de nuestros mitos de caída como la expresión del rechazo que al ser humano le produce su propia limitación esencial, su deseo insatisfecho de ser como Dios.

Comenzamos luego el análisis de estos mitos de transgresión con lo que nos parecía el elemento básico que permite dicha transgresión y que es la **libertad esencial del hombre** como cualidad indispensable para oponerse a cualquier tipo de “ley”. Ya vimos que esta libertad está unida desde el relato del paraíso a un conocimiento del bien y del mal que es previo a la caída, puesto que la prohibición de Dios ya supone un índice de lo que debe o no debe hacerse, y esta libertad representa un **enriquecimiento consciente de la naturaleza humana**, aunque es también un peligro, ya que engendra el deseo, la conciencia del tiempo y la posibilidad de fracaso, la posibilidad de dañarse a sí mismo.

El hecho de que el hombre no viva sólo en el presente, sino que arrastre consigo su pasado y sueñe con su futuro es una consecuencia de **la expulsión del jardín del Edén** que le produce inquietud e incertidumbre. Esta problemática se manifiesta en **el anhelo y la añoranza de una unidad primigenia perdida**, en una aspiración sin límites que el ser humano, según San Agustín, sólo puede llegar a saciar sumergiéndose en la plenitud de Dios.

Estos son los dos elementos que obsesionarán al hombre a lo largo de toda su historia y cuyo mito fundacional se encuentra en la cultura occidental en el relato del Génesis: **el deseo insatisfecho y el tiempo**. En Fausto encontraremos el mejor ejemplo literario posible de la búsqueda de plenitud, del ansia de totalidad en esta vida, pero su incapacidad para conseguir su objetivo le hace acabar en la desesperación y hasta llegar a pensar en el suicidio para aceptar, por último, la propuesta de Mefisto y lanzarse a la acción. Su “solución” para trascender el tiempo es justamente caer en él.

En *El retrato de Dorian Gray*, la preocupación por la temporalidad y sus consecuencias, la vejez y la muerte, se manifiesta en el anhelo de juventud y belleza. Al igual que en las otras dos historias, el protagonista parece “competir” con Dios, intentar robarle alguna de sus prerrogativas. Si tanto Adán y Eva como Fausto comen del árbol del conocimiento, Dorian se acerca al árbol de la vida en busca de inmortalidad.

En el fondo, se trata de plantear **el problema humano de la falta de plenitud**, que se presenta como un deseo insaciable de ser más de lo que somos y un dolor profundo por la conciencia de un tiempo que nos lleva a la muerte y que no podemos dominar. Este deseo y esta conciencia llevan a los personajes a cometer una transgresión, una **transgresión de sus propios límites**, de su naturaleza, cuyo error se hace evidente por las consecuencias nefastas que sus actos tienen para los protagonistas (como ya sabemos, el caso del Fausto de Goethe supone una excepción consciente a la tradición de la que parte y enriquece la estructura que defendemos, por lo que, justamente nos pareció de gran interés su elección).

Podría parecer que esta transgresión se realiza en todos los casos contra Dios, aunque éste no aparezca de forma explícita en la obra de Wilde, como creador del hombre y, por tanto, como dador de las leyes que rigen su esencia. Según nuestra interpretación, en cambio, lo que significan en realidad **estas transgresiones son ataques del personaje, del ser humano contra él mismo**. No aceptando lo que es y “alejándose de Dios”, es decir, buscando en un solo aspecto de su ser la totalidad que lo obsesiona en vez de desarrollar toda su personalidad, lo único que consigue es mantenerse en la oscuridad y caminar hacia la muerte física o espiritual.

La transgresión que procede supuestamente de la búsqueda de conocimiento la estudiamos en el capítulo 2.1.2 en las obras bíblica y goethiana respectivamente. Por un lado, aceptamos la definición del concepto de conocimiento en Génesis como un concepto amplio que abarca todo el campo de la realidad, es decir, se trata de un saber general. Por otra parte, la búsqueda de conocimiento es un “pecado” no porque el conocimiento tenga un carácter negativo en sí mismo, sino en la medida en que esta búsqueda supone una oposición a la voluntad divina. La falta está precisamente en desear comprender antes que obedecer, en poner en cuestión la orden de Dios. Se trata, pues, de una **culpa fundamentalmente religiosa**. Es la criatura que se rebela contra su creador lo que se ataca en este relato, la conquista ilícita de una prerrogativa que no corresponde al hombre.

Lo que el yahvista quiere defender a toda costa aquí es la **distinción esencial entre el ser humano y Dios**, y esa distinción la refleja a partir de dos aspectos, que son el conocimiento y la inmortalidad, que, a su vez, corresponden a los dos árboles que se encontraban en el jardín, el árbol del bien y del mal y el árbol de la vida. Desde su libertad, y tentados por la serpiente, Adán y Eva cometen el error de no aceptar su naturaleza e intentar ser como Yahvé. Con el anhelo de ser más de lo que son, los dos personajes desobedecen a su creador y adquieren el conocimiento, pero su rebeldía les expulsa del paraíso porque Dios tiene miedo de que también quieran alcanzar la inmortalidad y los aleja de sí. Su pecado los separa de lo único que podría ofrecerles la plenitud.

El deseo de conocimiento es, obviamente, uno de los paralelismos más evidentes entre el mito fáustico y la historia de Adán y Eva. Pero también la ambivalencia, **la ambigüedad de valores como el propio conocimiento o del concepto del bien y el mal** es una característica que presentan en común estas dos narraciones. Tanto el relato del Génesis como la leyenda de Fausto en las versiones más importantes de Marlowe, Goethe y Thomas Mann, así como otras obras modernas, como el *Frankenstein* de Mary Shelley, por ejemplo, plantean el interés por el conocimiento como una virtud digna de admiración, por un lado, y, como una posible vía de perdición, por otro.

Aunque, desde nuestro punto de vista, el conocimiento aparece como algo positivo en la Biblia, pues es un atributo de la divinidad, lo cierto es que sí existe una cierta ambigüedad en la historia, que ha llevado de hecho, a menudo, a interpretar este texto como un ataque contra el progreso del saber.

En cuanto a la ambivalencia del bien y el mal, ésta se presenta en Génesis justamente en **la paradoja de que, gracias al pecado, a la irreligiosidad de Adán y Eva, el hombre ha alcanzado un bien tan importante como es el conocimiento**, pero, por ello, ha sido expulsado de ese jardín perfecto en el que vivía y condenado a la crudeza de la existencia tal como la conocemos desde entonces.

Hemos visto también que esta **coexistencia simbiótica entre bien y mal** es un aspecto fundamental en la obra de los autores más destacados de la tradición sobre Fausto. En el texto de Marlowe, si bien los aspectos negativos de Fausto predominan sobre los positivos, existe suficiente evidencia de que la condenación del sabio ofrece dudas. En Goethe, es ampliamente discutido si el protagonista merece la salvación y, por tanto, si sus cualidades positivas bastan para justificar sus crímenes. Por último, la novela de Thomas Mann se centra en la ambivalencia de la cultura alemana, que ha producido, por un lado, grandes obras artísticas, por ejemplo, y, por otro lado, ha escrito algunas de las páginas más terribles de la historia con el régimen nazi.

Goethe convirtió la cuestión de la justicia y la bondad de Dios, es decir, la teodicea, en la piedra angular de su obra sobre Fausto, realizando, sin embargo, una revisión de la que ya en su época era una tradición literaria, y enfrentando al hombre con Mefistófeles, pero no con Dios, como se había hecho previamente, ya que el personaje de Fausto afirma con su búsqueda la teodicea y el valor eterno de la creación. Al contrario que sus predecesores, **Goethe premia a su héroe, aunque existen serias dudas sobre los motivos de su salvación, una vez más producto de la ambivalencia y la ambigüedad goethianas.**

En el "Prólogo en el cielo", se manifiesta también la misteriosa relación entre el bien y el mal, que no están separados siguiendo una línea tradicional, como dos bandos opuestos y claramente reconocibles, sino que aparecen entrelazados de forma simbiótica. Mefisto ya no es un puro representante del mal, pues pertenece a los designios de Dios, en los que, si bien funciona como principio negativo, estimula la creatividad y el progreso humanos.

También aparece, como hemos señalado, la ambigüedad en la solución del texto de Goethe, uno de los elementos que más polémica ha suscitado entre los críticos. Si el debate entre Dios y Mefisto en el prólogo nos hace esperar un Fausto que vaya progresando a lo largo de la obra, lo cierto es que los acontecimientos no pueden alejarse más de esta expectativa. En la primera

parte, Fausto es responsable de cuatro muertes, y, en la segunda, cuando se acerca su fin, se ve implicado de nuevo en horrorosos crímenes.

Desde nuestro punto de vista, la obra tiene, efectivamente, un carácter ambiguo y ambivalente, que está quizá buscado por el propio autor como único medio para resolver el deseo de expresar el drama humano de la existencia sin llegar a dar una imposible solución definitiva. Pero, por otro lado, nos parece coherente la explicación según la cual, aun cuando Fausto no merece la salvación, pues sus crímenes son demasiado pesados como para poder elevarse por sí mismo a las alturas celestiales, es decir, aunque el hombre es tan débil que no puede alcanzar él solo el paraíso, si se esfuerza y lucha a lo largo de toda su vida, puede recibir la gracia divina que se manifiesta a través del amor.

La búsqueda de Fausto es, en el fondo, **la búsqueda de su realización personal**; su objetivo sería **la integración del ego y la sombra** en terminología junguiana; su camino, **el camino de la individuación**. Pero la individuación no significa individualismo en su forma estrecha y egocéntrica, sino que convierte al hombre en el ser individual que realmente es, realiza su naturaleza específica.

El primer estadio del proceso de individuación conduce a la experiencia de la sombra (Mefisto), que está situada en el umbral del camino hacia el inconsciente, simboliza nuestro lado oscuro y pertenece inseparablemente a nuestra totalidad. El enfrentarse a su sombra significa hacerse consciente de la propia naturaleza, y, sólo cuando hemos aprendido a distinguirnos de ella, habiendo aceptado su realidad como parte de nuestro ser, podemos progresar.

La búsqueda de Fausto es, pues, la búsqueda del Yo en el sentido que venimos comentando, la última estación en el camino de individuación que Jung denomina autorealización. Sólo cuando este punto medio, producto de la unión de la conciencia y el inconsciente, es encontrado e integrado puede hablarse de un hombre completo.

Por tanto, podemos decir que el deseo de conocimiento en sí no supone ningún valor negativo, sino más bien al contrario. Lo que sí se pone en cuestión

en estas obras es el intento de adquisición de éste a cualquier precio sin prestar atención a otros aspectos de la personalidad que son necesarios para conseguir la individuación, pues la totalidad del hombre no se puede conseguir *solamente* con el desarrollo del intelecto, sino que necesita **la integración de diversos elementos psíquicos para alcanzar el equilibrio.**

El Yo al que debe aspirar el hombre es una categoría psíquica que podríamos llamar el “fuego central” o nuestra participación en Dios. Es ese punto central de nuestra psique en que tenemos la experiencia de nuestra semejanza con Dios. **El “pecado” consistiría, pues, como ya sabemos, en preferir el conocimiento a Dios, a la construcción global de nuestro ser.** Es el pecado contra el Espíritu Santo.

Si Fausto tenía en común con Génesis la problemática representada por la búsqueda de conocimiento, en Dorian Gray encontramos el desarrollo de otra **línea temática que aparece en la Biblia bajo el símbolo del árbol de la vida y que es, naturalmente, el anhelo de juventud o eternidad.**

Tanto el mito antiguo como el moderno señalan la imposibilidad de alcanzar esa otra prerrogativa divina que su finitud existencial les hace desear con la mayor fuerza. En *El retrato* se da, además, un esquema de caída similar al que encontramos en Fausto y en el relato de Adán y Eva, así como una transgresión definida también por el intento de igualarse a Dios.

Desde el comienzo de la obra, se anticipa la fatalidad que perseguirá a los tres personajes principales por su superioridad respecto de los otros seres humanos: en un caso, desde un punto de vista económico y social (Lord Henry), en los otros, en el ámbito de la inteligencia y el arte (Basil) y de la belleza (Dorian). El desenlace trágico del protagonista queda marcado ya por sus antecedentes familiares y será su adhesión a las concepciones hedonistas de Lord Henry lo que le llevará a cometer el pecado de hybris que le acabará costando la vida.

Este rebelde decadente cede al impulso de corrupción que encuentra en su interior y busca la belleza en el mal, atacando las leyes divinas/naturales en el deseo de alcanzar la juventud eterna.

Cuando, con las palabras del aristócrata en sus oídos, Dorian contempla su retrato, experimenta una revelación de su propia belleza de la que no había sido consciente hasta el momento. Comprende que el cuadro (el arte) mantendrá su juventud y su belleza, mientras que él (un simple mortal) envejecerá y desaparecerá de la faz de la tierra.

Entonces es cuando formula su deseo de intercambiar su suerte con la del retrato y que sea éste el que cargue con las huellas de la edad y, aunque él aún no lo sabe, también de la corrupción que irá dominando su alma. Con el paso del tiempo, Dorian no podrá soportar la visión de su podredumbre interior manifestada en la fealdad de su imagen artística, y, al igual que decidió destruir a Basil para intentar acabar con la voz de su conciencia, decidirá asimismo desgarrar el lienzo con el mismo objetivo. Pero, al hacer esto, sólo conseguirá matarse a sí mismo, lo que supone, en realidad, su única salida.

El retrato es para Dorian un espejo deformante que constituye, junto a él, una especie de Narciso-Jano, una de cuyas caras representaría la belleza y la vida triunfante y, la otra, lo contrario, es decir, la fealdad y la muerte. La sumisión del personaje al objeto se hace cada vez más tiránica y experimenta un placer cada vez más intenso al contemplar los cambios que va sufriendo. Disfruta la visión de su degradación hasta que ésta se le hace insoportable.

Pero este nuevo Narciso no es sólo Jano, sino también Proteo. Lejos de contentarse con una doble existencia, el personaje aspira a experimentarlo todo y a conocerlo todo a condición de encontrar siempre en ello un placer estético. Su personalidad se multiplica, encontrando placer en el mundo de los sentidos y de las emociones.

La moral del libro, según afirma Wilde, es que todo exceso, al igual que toda renuncia, conlleva su propio castigo. Se trata, otra vez, de un mito de caída, en el que Dorian sufre una pérdida de la inocencia inicial, pérdida que comienza con la conversación que mantiene con Lord Henry en el jardín en el

segundo capítulo de la obra (ecos claramente bíblicos) y que culminará con una toma de conciencia de sí mismo.

Esta conciencia de sí mismo que adquiere Dorian le lleva a acumular toda clase de experiencias al mismo tiempo que deja tras de sí cualquier tipo de sentimiento humano. Siguiendo el consejo de Henry Wotton, **Dorian decide escapar de las emociones “no estéticas”, del sufrimiento, convirtiéndose en el espectador de su propia vida.**

Al igual que Adán y Eva y Fausto, se puede considerar que, aunque el objeto del deseo de Dorian es principalmente la juventud y la belleza imperecederas, también busca el conocimiento en el sentido de que quiere alcanzar todo tipo de experiencias, pero **es fundamentalmente la hybris de querer ser más de lo que le corresponde y de no aceptar sus limitaciones lo que le iguala a los otros dos relatos.** Además, es importante señalar aquí el papel que juega el libro amarillo que Wotton le regala a Dorian en la corrupción de éste. La presencia de este libro podría hacernos pensar también en la existencia de un conocimiento negativo que degenera al hombre, pero la conclusión a la que nosotros llegamos es, como en los casos anteriores, que no es el conocimiento en sí mismo lo que es nocivo, sino **la fe en el intelecto como única fuente de plenitud**, al igual que la adquisición de la juventud y la belleza a cualquier precio.

La transgresión que comete Dorian Gray es, pues, también la consecuencia de la incapacidad de un personaje (o quizás del hombre, en general) para aceptar la finitud de su naturaleza.

La angustia de la temporalidad, el pensamiento de su propia decrepitud futura, precipitará a Dorian a una existencia vivida bajo el prisma del arte, de lo estético, del mismo modo que Fausto vivió a través del prisma del conocimiento. Ninguno de los dos es capaz de construirse a sí mismo de forma global y unitaria, representando, más bien, **la perdición del hombre que centra su vida en un solo aspecto de su personalidad y olvida los sentimientos como aspecto fundamental de la realización plena.**

El “pecado” de Dorian Gray es el de provocar la propia escisión de su alma, el de dejar de lado el componente moral como guía de su existencia, el de ser un decadente que acepta el mal y sustituye los valores éticos por los estéticos, buscando hacer su vida un arte en el sentido más superficial y frívolo de la expresión.

Todos los personajes que tratamos en este trabajo están marcados por una desproporción dentro de sí mismos, por una conciencia de su propia finitud que les lleva a “pecar”.

En el relato de Adán y Eva, dice Paul Ricoeur, encontramos la representación de la inocencia original de la vida humana que realizaría todas sus posibilidades fundamentales sin que hubiera ninguna distancia entre su destino inicial y su manifestación histórica. **La inocencia sería la falibilidad sin la falta y esta falibilidad no sería más que debilidad, pero no degeneración.**

En Génesis, como en otros relatos de caída, observamos el destino primero de bondad que caracteriza al hombre y su manifestación histórica en la maldad; por muy originaria que sea la maldad, la bondad lo es aún más. Por ello, **un mito de caída sólo es posible en el contexto de un mito de creación y de inocencia.**

La historia etiológica de Adán es, además, la tentativa más extrema para desdoblar el origen del bien y del mal. Su intención es la de dar consistencia a un origen radical del mal distinto del origen más *originario* del ser bueno de las cosas.

Lo que el relato quiere poner de relieve es que el pecado no es nuestra realidad original. Sin embargo, se pueden interpretar los estados de inocencia y de pecado no de forma sucesiva, sino superpuestos el uno al otro, pues el pecado no sigue a la inocencia, sino que, en el instante, la pierde, en el instante en que soy creado caigo. El mito nos cuenta de forma sucesiva algo que es contemporáneo, haciendo terminar un estadio de inocencia primero cuando comienza un estado posterior de maldición, alcanzando así justamente su profundidad: al narrar la caída como un suceso surgido no se sabe de dónde,

este mito le proporciona a la antropología un concepto clave, la contingencia de este mal radical. El hombre está destinado al bien e inclinado al mal.

El acontecimiento de la caída queda repartido, como ya sabemos, entre Adán, Eva y la serpiente. La serpiente le hace una pregunta a la mujer sobre la prohibición divina y el límite creador que orientaba la libertad se convierte en negatividad hostil y problemática. **Ha nacido un deseo, el deseo de infinitud, pero esta infinitud no es la de la razón o la felicidad, sino la infinitud del propio deseo que absorbe el conocer, el querer, el hacer y el ser.** Respecto a este deseo la finitud se hace insoportable, esta finitud que consiste simplemente en ser creado.

Cuando el límite deja de ser creador y Dios parece obstruir el camino del hombre con sus prohibiciones, el ser humano toma para su libertad la no limitación del principio de la existencia y formula el deseo de situarse en el ser como un creador de sí mismo. Por otra parte, la serpiente no ha mentido en absoluto. **La era abierta a la libertad por la falta es una cierta experiencia de lo infinito que nos enmascara la situación finita de la criatura.**

Adán y Eva deciden comer del árbol prohibido y experimentan un nuevo aspecto de la realidad del que el límite impuesto por la prohibición les había alejado hasta ese momento, experimentan el otro lado de la ética en su deseo ilimitado de ser como Dios, increados e infinitos.

Tanto Fausto como Dorian persiguen, asimismo, la posesión de diferentes experiencias, aunque lo que le interesa a Fausto sea justamente la vivencia de todos los sentimientos posibles, desde lo más alto hasta lo más bajo, el bien y el mal, en su afán de trascenderse a sí mismo, mientras que Dorian prefiere las sensaciones estéticas, manteniendo una cierta distancia artificial y renunciando tanto al sufrimiento como al amor. **A través de la experiencia del mal, estos personajes pretenden rozar al menos esa infinitud que se les niega como criatura.**

Fausto y Dorian pretenden igualarse a Dios a través de la transgresión y, subyace igualmente en ellos la pregunta sobre la “envidia” de Dios, que no permite que sus criaturas se asemejen en exceso a Él. **El hombre, incapaz de aceptar su finitud esencial, proyecta en el Creador que lo formó la responsabilidad de su falta de ser y le acusa de unos celos crueles y destructores.**

Fausto siente que dos almas viven en su pecho: una que tiende hacia las profundidades y otra hacia las alturas. Siente en su interior la desproporción que caracteriza a todo ser humano, **la ruptura que le impide alcanzar la unidad consigo mismo y le mantiene en el deseo continuo y fatigoso.**

Esta escisión de las entrañas del hombre se presenta ya de forma radical en el personaje de Oscar Wilde, que se desdobra en un cuerpo y un retrato que refleja su alma. Aquí la finitud del hombre no se presenta como la limitación de su conocimiento, sino como la **temporalidad de su existencia**, como la lucha contra el reloj que nos indica que se acerca la muerte, la gran preocupación del ser humano y el mayor índice de su diferencia abismal con Dios.

Pero no es a través de la falta como el hombre puede asemejarse a Dios, sino a través de **la construcción de la propia personalidad como un microcosmos que refleje la infinitud divina**. El hombre debe aprender a distinguirse de su sombra, habiendo aceptado su realidad como parte de su propio ser si quiere llegar a construir su propio Yo y aspirar a la totalidad. Esta meta a la que debe tender el ser humano, este Yo completo equivaldría justamente a nuestra participación en Dios, a nuestro “igualarnos a Dios”.

Al llegar a este punto, podemos decir que hemos analizado los elementos principales del estudio diacrónico de nuestros mitos y hemos podido describir su estructura narrativa del siguiente modo:

- 1) El personaje transgrede una prohibición divina o una “ley no escrita” relacionada con los límites del ser humano y que se concreta en una búsqueda de conocimiento o de eternidad/juventud/belleza.**

2) El desenlace suele ser negativo para el personaje, salvo en el caso del Fausto de Goethe, que conscientemente decide variar la tradición fáustica y la estructura y el sentido del mito de transgresión aquí defendido.

Se trata de una estructura narrativa de subida en un primer momento (el personaje intenta alcanzar algo que le eleve sobre sí mismo, que le haga superior, e, incluso, “divino”), y, de bajada posteriormente (la caída en desgracia y hasta la muerte como signos del “castigo” por la osadía cometida).

Dentro de este esquema, como ya hemos dicho, son importantes también otros elementos para la comprensión del mito: la libertad como cualidad humana fundamental que le permite al hombre elegir entre el bien y el mal y ser, por tanto, responsable de sus actos y susceptible de castigo por su culpa; la percepción de la finitud como característica esencial del ser humano, y del tiempo y la muerte como sus mayores representantes, lo que le conduce a la desesperación y a la rebeldía contra su propia naturaleza; el conocimiento y la inmortalidad como atributos claves de la divinidad en la cultura occidental, atributos, por ello, deseables para el hombre que busca ser imagen de Dios y probar las mieles de su ser infinito; la hybris como falta fundamental de los protagonistas, etc., etc.

Tras este análisis diacrónico, nuestro trabajo se ha ocupado de las imágenes antitéticas que articulan el mito tratado, incluyéndolo dentro del esquema de la caída. En las obras que estudiamos aquí, se produce aparentemente una **clara oposición simbólica entre el bien y el mal**, que, en el caso del relato del Génesis, se puede extender a la oposición bien-lo masculino frente al mal-lo femenino.

En *Fausto*, si bien está claro que Dios representa el bien y que Mefisto es el mal, no se trata de dos elementos absolutamente opuestos, pues ambos son imprescindibles para la evolución del ser humano. Son dos aspectos de la realidad que se complementan e incitan al hombre a permanecer vigilante,

como lo demuestra el hecho de que Mefistófeles, sin quererlo, juegue un papel fundamental en la salvación de Fausto.

Además, el bien no está unido a lo masculino ni el mal a lo femenino en la visión del autor alemán, más bien, será justamente este **cambio de paradigma simbólico lo que permitirá a Goethe salvar a su héroe**. Es el paso del régimen diurno de la imaginación al régimen nocturno, a la fusión de los contrarios en un eterno femenino redentor, lo que le ofrecerá al sabio la posibilidad de escapar del espíritu de la negación.

En este sentido, nos parece a nosotros que el cambio de paradigma simbólico realizado por Goethe podría significar justamente un intento de volver a ese paraíso que se perdió en el relato del Génesis cuando un universo unitario quedó diferenciado y dividido a causa del pecado del hombre.

En cuanto a *El retrato de Dorian Gray*, nos parece que es obvio que el bien y el mal, sobre todo el primero, no están tan claramente representados en ningún personaje concreto como en las obras anteriores, si bien Lord Henry encarna sin duda alguna el papel de corruptor del joven Dorian. Ya de lleno en la época moderna, el autor no considera necesaria la aparición explícita de Dios ni del diablo para tratar el tema del mal y de la corrupción moral, y no acude tampoco a ninguna figura sobrehumana para justificar el “castigo” final del protagonista.

Si en la historia de la Biblia y en el propio Fausto, el bien y el mal tienen un carácter manifiestamente religioso en el primer caso, cósmico con seguridad en Goethe, en la obra de Oscar Wilde nos encontramos con una cierta indefinición a este respecto. ¿Cuál es realmente la esencia del mal? Si en Adán y Eva la falta será el pecado contra el Espíritu Santo, el alejamiento de Dios, expresado a través de la búsqueda de un conocimiento ilícito, y en Fausto, el mal es un elemento necesario para la evolución humana, nos resulta, en cambio, difícil definir qué papel representa en el universo de Dorian Gray.

Lo que perderá al protagonista de Wilde será la persecución de los placeres sensuales, el hedonismo desmedido. En el fondo, se trata siempre del pecado de hybris, la extralimitación del orgullo que representó por primera vez

en la historia mítica del cristianismo el ángel Lucifer. Pero, mientras en las dos primeras obras, el mal aparece como parte de toda una cosmología, en *El retrato* se ven sólo sus consecuencias para el hombre, sin entrar en detalles sobre su origen o su sentido.

La estructura de este relato, sin embargo, sí conserva, a nuestro entender, los rasgos del esquema de la caída que defendemos, y, por tanto, la contraposición antitética entre bien y mal.

El sincronismo de estos tres mitos pone de relieve, como ya sabemos, el tema del transgresor. Tanto Adán y Eva como el Fausto de la tradición anterior a Goethe y Dorian Gray **actúan en contra de las “normas establecidas”**, en cierto modo, se ponen de parte del mal en esa lucha de contrarios, y por ello tienen un final indigno. Estas normas vienen de “arriba”, proceden directamente de Dios en el caso bíblico y en la leyenda de Fausto, y, en la obra de Wilde, su origen es claramente superior al hombre, aunque no se especifique con claridad.

No se trata, sin embargo, de unas **normas exteriores al hombre** (o, al menos, no sólo externas), sino que más bien **estarían impresas en su propia naturaleza**. Su limitación característica, su finitud serían justamente las fronteras marcadas a su actuación. El error estaría en querer más de lo que legítimamente le corresponde, en aspirar a ser más que un ser humano.

Tanto Adán y Eva como Fausto tienen como trasfondo simbólico explícito la visión judeocristiana del bien contra el mal desarrollado en imágenes antitéticas de sobra conocidas como las del cielo frente al infierno, Dios y el diablo, la luz y las tinieblas, etc. En el primer caso, podríamos decir que aparecen en estado puro, es decir, con su significación original, mientras que, en la obra de Goethe, se trata, más bien, de la utilización de unos símbolos tradicionales de la cultura occidental cristiana para expresar su concepción sobre el papel que juegan el bien y el mal en el cosmos.

En el caso de Dorian Gray, no aparece de modo tan evidente la simbología antitética cristiana que opone las fuerzas del bien a las del mal, aunque sí existen alusiones concretas que enlazan, por ejemplo, al personaje

de Lord Henry con la serpiente del paraíso y que manifiestan con claridad, en nuestra opinión, que todas estas imágenes tradicionales subyacen de forma más o menos implícita en el texto, pues, al fin y al cabo, se trata de un **substrato simbólico común a todo occidente**.

Dentro de este marco sincrónico, empezamos ocupándonos del “mal”, es decir, de los personajes corruptores y de su función en cada una de las obras. Después, analizamos en qué modo se manifestaba el Bien, Dios, etc., para acabar, por último, con el análisis del rol representado por la mujer y lo femenino, y su importancia fundamental en el cambio de paradigma simbólico que implica el texto de Goethe.

Nuestro estudio de los personajes tentadores lo iniciamos en el capítulo 2.1.3 con la serpiente del paraíso. Vimos que su simbología era muy variada y ambivalente con aspectos tanto positivos como negativos, y que con frecuencia aparece asociada a otros elementos, como el árbol, que puede ser considerado correspondiente al principio masculino, mientras la serpiente representaría el principio femenino por ser la señora de la fecundidad. **El árbol y la serpiente prefiguran, por tanto, míticamente a Adán y Eva**.

Por otro lado, en el ámbito cultural del antiguo Israel existían tres tradiciones diferentes sobre la serpiente, según nos aclara Leslie S. Wilson. En primer lugar, tenemos la de la serpiente como el máximo adversario de la divinidad principal en la gran batalla primordial. En segundo lugar, está la tradición que considera a la serpiente como una deidad ctónica, guardiana del submundo y de los muertos. Y, por último, aparece como protectora terrestre, curandera y preservadora de vida y fertilidad. Parece que todas estas tradiciones se habían mezclado en el Israel del siglo VII a.C., pero no se encuentra hasta entonces con un rol parecido al que vemos en la Biblia.

En Génesis 3,1 se califica a la serpiente como el animal más astuto de cuantos Dios había creado, pero en ningún momento parece indicarse que tenga una vinculación con lo diabólico o con el mal, a pesar de que así lo interpreta una parte de la exégesis bíblica posterior. En la actualidad, en cambio, se barajan teorías explicativas que tienen como protagonistas a los

pueblos vecinos de Israel, como la de que la serpiente pueda ser una encarnación del dios cananeo Baal, adversario de Jahvé.

Lo que está claro es que la serpiente pone en duda la palabra de Dios y las consecuencias de probar el fruto del árbol prohibido, y que señala al hombre la elevación de la existencia que va unida al conocimiento. Su carácter ambivalente se manifiesta en este relato de forma singular: si, por un lado, le indica al ser humano un bien enorme, como es el camino del conocimiento, por otro lado, lo aleja de ese modo de Dios y del paraíso que habitaba.

La **serpiente** puede entenderse, pues, como un **símbolo de la ambigüedad que caracteriza al conocimiento y a la existencia misma**. Su función es la de expresar, sin explicar, el origen del mal, o incluso, quizás, el origen del sufrimiento, pues Adán y Eva abandonan un mundo idílico por las penurias de la realidad histórica. De este modo, se establecería también un vínculo entre el conocimiento y el sufrimiento con un sentido igualmente ambivalente, puesto que el primero es fuente tanto de alegría como de dolor.

La serpiente es, por tanto, una figura multifacética, que no puede definirse como buena o mala en el relato bíblico, pero que sí manifiesta un **aspecto seductor, que presenta ante el hombre la duda y la curiosidad que lo acabarán alejando de Dios**.

Frente al reptil del Génesis, encontramos en la obra de Goethe un personaje corruptor que tiene más que ver con el tradicional diablo, aunque no se identifique con él, y que recibe su nombre por primera vez en la *Historia von Dr. Johann Faustus* en 1587: se trata, por supuesto, de Mefistófeles.

Mefistófeles no es, sin embargo, una personificación del mal absoluto para el autor alemán. Mefisto es el espíritu que siempre niega, es una parte de la fuerza que siempre desea el mal y siempre obra el bien. Aunque la intención del diablo siempre es mala, sus actos no dejan de conducir inevitablemente al cumplimiento de la voluntad divina. El papel de Mefisto es fundamental en la salvación de Fausto, su función es la de mantener despierto al hombre e incitarle a seguir aspirando, a no caer en la holgazanería y a no dejar de esforzarse, resultando, por ello, un elemento básico en los designios de Dios.

A pesar de todo, como afirma Russell, la naturaleza de Mefistófeles no está clara, puesto que presenta **una ambigüedad y una complejidad que sólo pueden suponer una invitación al lector para que se enfrente con la multiplicidad de lo real.**

Por último, nos encontramos con el personaje de Lord Henry Wotton en la novela de Oscar Wilde, nueva serpiente que abre los ojos de Dorian a una realidad no imaginada y fascinante, en la que la búsqueda de experiencias y el hedonismo se sitúan en el centro de la existencia. Este nuevo hedonismo lucha contra las normas sociales tradicionales y busca distintas y nuevas experiencias justamente como un modo de estimular y enriquecer la subjetividad individual, alejándose de la moral convencional.

Sin embargo, estas experiencias, tal como las conciben Lord Henry y también Dorian Gray, deben vivirse con una cierta distancia, de manera que permitan su disfrute consciente, pero eliminen el sufrimiento que pueda ir unido a ellas.

En este sentido, Dorian se convierte en un experimento en las manos de Lord Henry, quien ejerce su influencia sobre el joven, y puede, así, estudiar la reacción de sus emociones sin tener que participar personalmente en el juego. Esto le permite, por una parte, intensificar su placer con la deliberación que le proporciona la distancia, y, por otra parte, amplía su campo de acción sin correr ningún riesgo con ello.

El papel de Lord Henry es, por tanto, de un lado, pasivo, en el sentido de que no comete nunca un crimen, no se sale nunca de los límites que establece la sociedad convencional que rechaza, su rebeldía puede calificarse como una rebeldía intelectual, una pose, pero sin consecuencias directas en la vida cotidiana. Por otro lado, en cambio, desarrolla un rol activo y fundamental en la evolución psicológica de Dorian, puesto que le hace consciente de su belleza y del horror de envejecer y se burla de todos sus intentos de arrepentimiento, con lo que empuja al protagonista al torbellino de experiencias del que no podrá salir indemne.

Dorian acaba “superando” al maestro, en cambio, llevando la búsqueda de nuevas sensaciones hasta sus últimas consecuencias, hasta ese crimen vulgar que el propio Lord Henry rechazaba no por razones morales, sino estéticas principalmente. La transgresión del joven sobrepasa límites con los que su mentor jamás habría podido soñar.

Lord Henry es, pues, el último de nuestros tentadores, aunque no represente el mal en sí mismo, ni es tampoco un diablo. Es un personaje que logra corromper al protagonista con palabras que incitan al placer sin responsabilidad ni trasfondo ético y que sufre, al igual que éste, las consecuencias de sus propias teorías.

En cuanto a los personajes que representan el Bien, hemos visto que, tanto en el relato del Génesis como en la obra de Goethe, **aparece el propio Dios como figura literaria**, mientras que en *El retrato de Dorian Gray* no es posible encontrar nada parecido.

La imagen que se nos da de Yahvé en la narración de los primeros capítulos de la Biblia es la de una divinidad creadora con una serie de características marcadamente antropomórficas que encomienda al hombre la tarea de cuidar del jardín del paraíso. Este dios único y solitario le otorga al ser humano el don de la libertad y le prohíbe comer del árbol del conocimiento. Está dispuesto a convivir armoniosamente con el ser que ha creado, pero no tolera, en ningún momento, la desobediencia ni el intento de eliminar la distancia esencial que existe entre creador y criatura, entre Dios y hombre.

Parece darle vida a Adán para buscar un reflejo de sí mismo, un interlocutor con el que establecer un diálogo, pero no permite que se le cuestionen sus prerrogativas, que se niegue el orden del mundo tal como Él le ha dado forma, y, por eso, tras la transgresión, actúa como juez y verdugo, condenando a los pecadores a la expulsión del Edén.

En el “Prólogo en el cielo” de *Fausto*, también aparece Dios como un personaje claramente antropomórfico que combina en sus discursos tanto el lenguaje bíblico como el de los pensadores racionalistas del siglo XVIII. Esta

extraña simultaneidad de lenguajes no es signo de un sentimiento anticristiano, como afirma Durrani, aunque el retrato de un Dios que debe defender su creación con la ayuda de argumentos tomados de los pensadores racionalistas no atraerá probablemente a un creyente ortodoxo.

En este sentido, se puede afirmar que este prólogo está basado en una ambigüedad intencional, pues se presta igualmente a una interpretación cristiana y no cristiana. Por otro lado, el hecho de que, en la segunda parte de la obra, ni el Señor ni sus arcángeles vuelvan a aparecer en escena, quedando abierto el marco del relato, parece indicar que Dios no es aquí más que una figura literaria que ha cumplido su propósito dramático introduciendo la historia de Fausto.

Además, este personaje antropomórfico no encajaría bien en el momento místico que se desarrolla después de la muerte del protagonista, por lo que Goethe se decide por toda una simbología cristiana, cuyo contenido, en cambio, no lo es tanto, y apunta, a través de lo eterno femenino, a **esa divinidad indefinible a la que sólo se puede llegar a partir de la unión de contrarios que representa el Amor.**

Un caso muy diferente nos encontramos en *El retrato de Dorian Gray*, donde, como ya hemos dicho con anterioridad, no aparece ni Dios ni un arcángel ni ninguna otra figura similar. Y, sin embargo, no cabe duda de que, en esta novela, así como en los otros dos textos objeto de nuestro análisis, se tematiza el deseo del personaje de superar los límites de la naturaleza humana y de “ser como Dios”.

No deberíamos hablar aquí de “pecado”, puesto que no existe ninguna divinidad ofendida, ni tampoco de “castigo”, ya que no hay un juez que lo imponga, pero es que no somos nosotros, sino el propio narrador el que usa constantemente el término “sin” para aludir a las acciones de Dorian.

Al principio de la obra, el pecado es descrito de forma positiva por Lord Henry, pues él relaciona el pecado con el placer, pero, frente a esta visión, el relato presenta, a su vez, una perspectiva muy diferente que lo identifica con

sensaciones dolorosas como el remordimiento o la conciencia de la propia degradación, perspectiva que triunfará aparentemente al final.

El retrato representa para Dorian un reflejo de la podredumbre moral en la que se va sumiendo su alma, y decide que será una guía para él cuando percibe el primer cambio que sufre el cuadro. Será para él lo que para otros es lo sagrado, la conciencia, lo que es Dios para todos.

De esta manera, podemos quizá considerar el retrato como **el “recuerdo” de Dios** en un mundo moderno en el que la divinidad ya no juega un papel central en la vida de los hombres o, incluso, ha desaparecido por completo, pues, por un lado, tiene evidentes características sobrenaturales, y, por otro lado, expresa la imposibilidad humana de extralimitarse sin recibir por ello un “castigo”, siendo, además, el que, en cierto modo, induce al protagonista a suicidarse.

También es importante el hecho de que, si bien no aparecen personajes como ángeles o diablos, existen diversas alusiones importantes a la Biblia, a la religión o al propio Dios, como, por ejemplo, la idea del arrepentimiento y la súplica del perdón como forma de lavar los pecados, la confesión de las faltas, etc.

Con todo esto no pretendemos afirmar, sin embargo, que el final desgraciado de Dorian sea la consecuencia directa de un castigo divino, pero sí creemos que en esta novela subyace una visión cristiana de la existencia, ya seguramente secularizada, que marca su argumento.

Los delitos del protagonista no son simplemente atentados contra la sociedad o la moral tradicional de la época, sino que existe una entidad superior al ser humano contra la que el joven “peca”. Se trata de una transgresión religiosa, aunque también secularizada, puesto que Dorian lucha contra la decrepitud que le viene dada por el que creó su ser de forma que envejeciera y llegara a perecer. Su deseo de traspasar las leyes de la naturaleza humana, su incapacidad para aceptar su destino como hombre sólo podía traerle consecuencias negativas.

A continuación, pasamos a analizar **el papel que representaban tanto la mujer como lo femenino** en las obras que estudiamos, pues, siguiendo a Gilbert Durand y teniendo en cuenta los regímenes imaginarios de los que nos habla, consideramos que los símbolos y arquetipos relacionados con lo masculino y lo femenino tienen una importancia fundamental para explicar nuestros mitos. Y, si bien nuestros relatos pertenecen al régimen diurno de la imaginación, y, por tanto, al ámbito de lo masculino, hemos tratado de demostrar en este capítulo que, en el caso de *Fausto*, al menos, el aspecto simbólico femenino permite a Goethe dar un giro completo a la tradición que condenaba a su personaje y proporcionarle un nuevo sentido y una nueva “solución” al mito de transgresión que nos ocupa.

Vimos que, en el caso del libro del Génesis, nos encontramos con un escrito de una sociedad masculina que describe la situación tradicionalmente inferior de la mujer y la legítima, al igual que hacen gran parte de los comentarios posteriores, por ejemplo de Padres de la Iglesia, aunque haya algunos acercamientos modernos diferentes procedentes, sobre todo, de intérpretes feministas.

Por otro lado, observamos también que los aspectos femeninos fueron rechazados en la Biblia por la oposición que existía entre el poder de Yahvé, dios masculino, y Astarté, divinidad femenina de los cananeos, que estaba representada por la serpiente, el árbol o las mujeres. Asimismo, desde un punto de vista simbólico, lo femenino parece estar relacionado con la carne, con el sexo seductor, con el nacimiento, la temporalidad y la muerte, y, por ello, es temido y despreciado.

En la obra de Goethe, las dos figuras femeninas más importantes son evidentemente Margarita y Helena. Gretchen representa para Fausto el amor porque es su amante entregada, porque lo sacrifica todo por él, pero también porque encarna el Amor con mayúsculas que otorgará la salvación final al personaje. Margarita es la imagen de la relación afectiva y moral de Fausto (Elena y María, según los tipos de mujer que señala Cirlot en su diccionario), pues personifica a la mujer enamorada, especialmente en la primera parte de la

obra, y a la suprema virtud redentora, que, en el último acto, eleva a Fausto a las alturas. Si, en su vida terrena, Margarita no es más que una simple mujer, aunque de un carácter especial, pues el propio Mefisto confiesa no poder hacer nada contra ella debido a su pureza e inocencia inicial, al final de la historia, se ha convertido en un símbolo del “eterno femenino”, de la unión de contrarios que caracteriza al régimen nocturno de la imaginación. **El amor que redime, el aspecto femenino de la divinidad será lo que permita a Goethe resolver el drama de Fausto de un modo distinto a como lo habían hecho las obras más importantes de la tradición anterior.**

Tanto Gretchen como Helena representan dos caminos diferentes hacia la Religión con mayúsculas de la que hablamos en la introducción. Margarita es el camino tradicionalmente llamado religioso (lo que nosotros hemos denominado religión histórica) y moral, el camino del amor y la entrega, mientras que Helena, símbolo de la belleza, se relaciona con la estética, con lo sublime. Será Gretchen, en cambio, quien **con su femineidad integradora conduzca a Fausto más allá de la Religión**, será ella quien lo conduzca hasta **lo numinoso.**

Frente a la relevancia del papel que se le otorga a Margarita en el *Fausto* de Goethe, en *El retrato de Dorian Gray*, el personaje femenino tiene un significado mucho menor, aunque su historia deja presentir la imposibilidad de redención para Dorian. Sybil es una muchacha ingenua y enamorada que está dispuesta a renunciar a lo que hasta entonces había sido su vida, la actuación en el teatro, para entregarse al amor de su “príncipe azul”. Al perder su capacidad artística, sin embargo, pierde también el atractivo que poseía a los ojos de Dorian, quien sólo es capaz de apreciar en ella el esteticismo de su trabajo, su habilidad para representar los más variados papeles y darles vida. Dorian solamente admite en su vida las experiencias cubiertas por el velo del arte, pero no quiere saber nada con la realidad ni con el amor generoso y reverente, que, como Margarita, también Sybil representaba.

Ambas encarnan el amor como superación de cualquier otra búsqueda de sentido, en un caso, abriendo el camino a la salvación del

personaje masculino (Fausto); en el otro, no pudiendo alcanzar la transformación del protagonista (Dorian), funciona como contraste suyo y preludia la crueldad que recorrerá toda su carrera vital, pues su abandono provocará la primera señal de degradación en el retrato.

En nuestra opinión, por tanto, Sibyl Vane representa la superioridad del amor frente al arte. Si, en un principio, la actuación era para la joven una forma de llenar el vacío de su existencia, un modo de compensación por sus carencias, su situación cambia al descubrir lo que es el amor, lo que es el verdadero amor, no las simples palabras apasionadas que recitaba cada noche para su público.

Vimos, entonces, en este capítulo la importancia que ha tenido el elemento femenino dentro de la historia de las religiones y del mundo de la imaginación humana. La Gran Madre es probablemente la figura religiosa más universal, pues ha sido concebida en los más variados lugares y épocas. La Tierra-Madre como dadora de vida, como origen y destino del hombre ha sido venerada también desde antiguo. La mujer y lo femenino como símbolos del enigma del nacimiento, su relación con la vida y la muerte, han creado un halo de misterio a su alrededor que ha sido fuente tanto de devoción como de intranquilidad.

En occidente, el aspecto femenino de la divinidad ha ocupado tradicionalmente un lugar secundario frente a un Dios Padre claramente masculino. Como afirma Moltmann-Wendel, la teología feminista ha señalado que el Espíritu Santo podría representar el aspecto más femenino de la Trinidad con su papel de inspirador, con su capacidad para unir lo que está separado, logrando la totalidad entre Dios y el hombre, el cielo y la tierra y en el interior del propio ser humano. Pero es evidente que nuestra cultura y también nuestra religión han tenido y tienen una fuerte preminencia (aunque no exclusividad) de lo simbólicamente masculino, y sólo cuando este régimen imaginario predominante es contrarrestado con símbolos nocturnos, puede aparecer la mujer en su aspecto salvador, como ocurre en el Romanticismo alemán.

El desenlace de los mitos que estudiamos es, como ya sabemos, desgraciado para todos los transgresores excepto para el Fausto de Goethe, quien, como acabamos de comentar, decide salvar a su protagonista transformando así los valores simbólicos preexistentes.

En Génesis, nos encontramos con un texto complicado desde el punto de vista de sus fuentes y de su interpretación, un texto largamente comentado y cuya pertenencia a ese gran libro llamado Biblia dificulta y enriquece simultáneamente la elucidación de sus posibles sentidos.

Ya vimos cómo el pecado de Adán y Eva no puede considerarse en ningún caso un pecado fundamentalmente moral (aunque no pueda separarse lo religioso de lo moral), sino que lo que Dios castiga es su intento de independizarse de Él, su deseo de autonomía, pues para el autor del relato no puede haber nada más condenable que tratar de romper la distancia que separa al hombre de su creador.

Por su osadía, Yahvé los expulsa del paraíso y les da a cada uno un castigo específico por su transgresión: a la serpiente la maldice y la condena a arrastrarse por el suelo, estableciendo, además hostilidad entre ella y la mujer; para Eva reserva el sufrimiento en el embarazo y el parto y su subordinación al hombre; y Adán tendrá que trabajar con esfuerzo la tierra para sacar de ella fruto.

Pero la pregunta es: ¿consigue realmente el ser humano la autonomía que tanto deseaba? En cierto modo, podría parecer que sí, puesto que dispone de libertad para tomar decisiones incluso en contra de lo que le ha ordenado el propio Dios, pero, en realidad, el yahvista quiere decirnos que lo único que han conseguido los hombres es alejarse de sí mismos al alejarse de Dios, traicionar su propia naturaleza y olvidar que su destino es respetar la dependencia que los une al Señor.

En nuestra opinión, este mito, al igual que el de Fausto y el de Dorian Gray lo que realmente plantean es la dificultad humana para aceptar su limitación y su falibilidad, la dificultad para aceptar que no son como dios, que no son perfectos ni inmortales. El Génesis describe el insaciable anhelo del

hombre que no fue capaz de conformarse con su suerte ni en un jardín idílico en el que lo tenía todo. El Génesis afirma la culpabilidad de Adán y Eva, aunque no por ello deja de mostrar a un Dios bastante humano, con aspectos positivos, pero también negativos.

La conclusión del *Fausto* de Goethe, por otra parte, ha creado tradicionalmente una importante polémica entre los intérpretes de la obra. Por una parte, ha habido críticos que han intentado justificar el hecho de que Fausto mereciera el paraíso presuponiendo la justicia poética del drama. Por otra parte, la trayectoria vital del protagonista (especialmente el episodio final de Filemón y Baucis), que ni se arrepiente ni sufre ningún progreso moral aparente, dificulta enormemente dicha justificación.

Desde nuestro punto de vista, el desenlace de la obra posee una **ambigüedad** quizá buscada por el propio Goethe, quien, incapaz de resolver satisfactoriamente el problema de la existencia humana, prefiere sugerir, prefiere ofrecer un final lo suficientemente abierto como para que quepa la discusión y el lector pueda llegar a sus propias conclusiones.

En cualquier caso, la clave principal para la interpretación la ofrecen los ángeles en los famosos versos 11934-41, en los que señala la aspiración y el esfuerzo humano junto a la gracia divina y el amor eterno como los elementos necesarios para alcanzar la salvación. Podríamos explicar esto diciendo que el hombre no puede llegar a ser tan puro como para ganarse por sí mismo el cielo, y, por ello, necesita la gracia de Dios, pero, éste, a su vez, le pide a cambio que luche constantemente, que se esfuerce por llegar a ser lo que es, por alcanzar su destino.

Lo verdaderamente importante aquí no es un concepto de rectitud legalista que Goethe hacía tiempo que había abandonado, sino, como afirma Alan P. Cottrell, el proceso de desarrollo y transformación que sufre el personaje.

Si Fausto fuera juzgado con los valores que dominan el relato de Génesis o la tradición fáustica anterior, tendría que ser castigado por sus crímenes, pero la aparición de unos valores más femeninos, y, por tanto, menos

racionales y justicieros, permite la intercesión y la gracia necesarias para salvarlo.

No debemos olvidar tampoco que, si Fausto podía quizá haber merecido condenarse, es a causa de su comportamiento moral, pero en ningún caso por su búsqueda de conocimiento ni por su deseo de ser como dios. Un autor moderno como Goethe jamás habría podido presentar tales aspiraciones como escandalosas, y, de hecho, el Dios del prólogo valora positivamente los anhelos incansables del sabio.

Frente a esto, *El retrato de Dorian Gray* sitúa en primer plano el problema de la corrupción del personaje como parte de la más amplia cuestión de la identidad y la personalidad.

En esta obra, se ve invertido el proceso de individuación del que nos hablaba Jung y que comentamos más arriba, por el cual el ser humano aspira a la realización total de sí mismo integrando para ello su sombra, su lado oscuro. Si el hombre necesita conseguir la unidad en su interior para alcanzar la personalidad completa y lograr la felicidad, Dorian Gray presenta un ejemplo de ser escindido que se pierde a sí mismo en la búsqueda de nuevas experiencias y sensaciones.

Este conflicto interno del hombre que encuentra grandes dificultades para ser él mismo, que percibe constantemente una división en su alma, es uno de los temas básicos que subyace en estos tres mitos, y la gravedad de sus consecuencias se verá especialmente reflejada en el hombre moderno.

Si a lo largo de todo nuestro trabajo intentamos demostrar la existencia de una estructura mítica común a estas obras, en el último capítulo tratamos de observar justamente en qué contexto literario y cultural habían nacido para poder comprender mejor sus semejanzas y sus diferencias, puesto que, al fin y al cabo, todo texto es un producto histórico que no se puede deslindar de su entorno.

El relato de la pérdida del paraíso se encuadra dentro de un marco mayor de narraciones que explican la historia primitiva del hombre y que se incluyen dentro de la colección de libros que conforman la Biblia. Tiene un carácter claramente etiológico, y se ocupa de temas tan básicos y universales como el mal o la culpa.

Estos temas preocupaban especialmente al yahvista, la fuente escrita principal del Pentateuco, quien, según afirma W.H. Schmidt, presenta una estructura básica en los diversos relatos de Gn 2-8: providencia salvadora de Dios, culpa del hombre, castigo, acogida misericordiosa y nuevo comienzo.

El yahvista se muestra profundamente interesado por los seres humanos y sus límites, ocupándose, de un parte, de sus logros, y, de otra parte, de la posibilidad que se le ha otorgado de rebelarse contra el propio Dios.

Se pueden encontrar mitos similares en África y en otras culturas primitivas, donde aparecen también la culpa y el castigo, así como el aspecto etiológico, pero no hay, en cambio, relatos parecidos en Egipto o Mesopotamia (salvo el del diluvio), con lo que cabe pensar que la Biblia tuvo un desarrollo parcialmente independiente, compartiendo algunos motivos con las tradiciones de su entorno.

En opinión de Westermann, esto puede deberse al monoteísmo de Israel que, no conociendo las historias de luchas entre dioses, otorgó mayor relevancia a los actos de desobediencia del hombre con respecto de Dios.

En cualquier caso, debemos repetir la importancia fundamental que tiene el hecho de que el relato de Adán y Eva se encuentre incluido en la Biblia para llegar a comprender la influencia que ha tenido en nuestra literatura y en nuestro imaginario colectivo.

La intertextualidad que predomina en el libro sagrado de judíos y cristianos se extenderá a toda la literatura occidental, que tenderá a la variación y a la superación de los precursores (la llamada “angustia de las influencias” de Bloom). En este sentido, creemos nosotros que se pueden interpretar también tanto *Fausto* como *El retrato de Dorian Gray*, pues ambos pueden considerarse

revisiones del mito de la pérdida del paraíso o de algunos de sus temas principales, al igual que de la tradición fáustica.

La obra de Goethe fue escrita y reescrita durante prácticamente toda su vida (aproximadamente entre 1770-1775 y 1831), y responde a la perfección a algunas de las inquietudes más importantes de su época, época dominada por una poesía que surge del ámbito burgués, pero que lo rechaza; por una poesía basada en un ideal de un ser humano cuya educación estética le proporcione una personalidad orgánica y armoniosa.

Estos principios, sin embargo, se plantean como algo problemático en el momento en que los autores del período perciben una gran distancia entre sus anhelos y la realidad cotidiana que les ha tocado vivir, sufriendo una escisión dramática, una alienación, un hastío (“Weltschmerz”).

Simultáneamente, se produce un cambio fundamental en la visión del mundo cuando la Biblia y también el cristianismo se ponen en duda como consecuencia de los estudios ilustrados sobre la religión. Para ser aceptable para los intelectuales, el cristianismo tiene que ser entendido de forma diferente a la que predicaba la Iglesia, eliminando el dualismo entre el cielo y la tierra, y reivindicando la realidad mundana como objetivo principal del hombre.

Esto no supuso, en cualquier caso, una renuncia radical a la trascendencia y se llegó a la idea, en el ámbito romántico, de una religiosidad panteísta con un dios inmanente en el mundo y pensado como alma de éste.

En este contexto, se crea el *Fausto* de Goethe, obra que muestra la rebelión del sujeto contra la ley objetiva, tema típico del Sturm und Drang, desde una perspectiva metafísica, pues Fausto representa la lucha del hombre moderno, del individuo contra la tiranía de una ley general sustentada en un dios que gobierna el universo.

La transgresión de Fausto no es una transgresión principalmente social, sino sobre todo religiosa, y eso es justamente lo que atrajo a tantos autores hacia este mito. La leyenda que había advertido hasta entonces contra la “alianza con el diablo” servía ahora para expresar una nueva visión que ataca conscientemente el orden establecido.

Sin embargo, el Fausto de Goethe no niega a Dios, sino que lo busca y consigue encontrarlo gracias también al propio Mefisto. Pero lo que es importante es que Fausto no aspira a encontrarse con Dios a través de la contemplación, sino en la experiencia del mundo; no desea esperar al cielo, quiere su momento de plenitud aquí y ahora, porque lo que él busca realmente no es un dios personal que parece serle totalmente indiferente, sino la participación directa de la divinidad, la dicha sin límite.

Por desgracia, los deseos del sabio no pueden cumplirse y sólo obtendrá decepciones en su camino, pues su anhelo de aprehender lo infinito en lo finito, el todo en lo individual no puede encontrar satisfacción. Su inevitable destino es aspirar eternamente.

Resultado final del período romántico, por otro lado, fue el movimiento decadente que caracterizó el arte inglés a finales del siglo XIX y cuyo punto culminante es precisamente la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*.

El decadentismo propugnaba la acción y la experimentación, el rechazo de las normas y las tradiciones sociales, la satisfacción de los deseos, el exceso. Representaba un temperamento aburrido en un mundo industrializado, que, a pesar de las apariencias, en el fondo buscaba una rehabilitación de las fuerzas espirituales.

A lo largo de toda su vida, Oscar Wilde intentó ser coherente con la idea de que, si bien el arte es importante, sólo lo es en la medida en que ayuda a cultivar la propia personalidad. Su aspiración era hacer de su existencia una obra artística, eso era lo fundamental.

Teniendo esto en cuenta, podemos entender quizá mejor a los personajes de *El retrato* como reflejos ficticios del autor, o tal vez, incluso de todo el movimiento cultural. Tanto Lord Henry como Dorian son dos figuras decadentes que persiguen las sensaciones y las experiencias más variadas, el primero desde una posición más teórica, sin atreverse a llevar a la práctica gran parte de lo que predica; el segundo, encarnando, él sí, los ideales estéticos de la época.

Sin embargo, en nuestra opinión, esta novela demuestra que el verdadero decadente es más como Lord Henry que como Dorian, es decir, que el decadentismo es principalmente una pose que no se puede llevar hasta sus últimas consecuencias, que no se puede realizar en el mundo real, pues supondría un grado tal de podredumbre ética que impediría alcanzar el objetivo principal del ser humano: la creación de una personalidad bella.

Si Wilde pretende escandalizar al burgués y su moral tradicional llena de prejuicios e hipocresía, tiene que admitir, en cambio, que el hombre no puede abandonar toda responsabilidad y cometer los más horribles crímenes sin pagar por ello con la disminución esencial de su alma.

El decadentismo no es aceptable, en realidad, más que como postura estética. Es decir, la literatura no puede y no debe ser juzgada por criterios éticos, sino por su calidad artística, y debe ser libre para expresar lo que desee sin que se la considere por ello inmoral. Esto no quiere decir, sin embargo, que en las obras no aparezca reflejada la vida moral del hombre, puesto que ésta supone uno de los temas que puede tratar un artista en su creación.

En resumen, podemos afirmar que Wilde presenta en su obra un personaje que representa a un perfecto dandy (Lord Henry) y a otro personaje que representa lo que sería un dandy si se tomara en serio a sí mismo, si hiciera realidad lo que dice que piensa (Dorian). El segundo es imposible de admitir, pero el primero tampoco sale bien parado, pues su papel de corruptor y su huida de la vida lo caracterizan como un ser indigno.

En general, vemos que se pueden encontrar importantes diferencias, por tanto, entre las tres obras que analizamos aquí, especialmente entre el relato del paraíso bíblico y los otros dos textos. Tanto *Fausto* como *El retrato* son productos de una sociedad moderna en la que los conceptos tradicionales de religión han sido cuestionados, de manera que Goethe puede hacer uso de una simbología cristiana otorgándole un sentido que nada tiene que ver con las creencias establecidas, mientras que Oscar Wilde no necesita siquiera a Dios ni al diablo para realizar un “pacto” y una “transgresión”.

Conclusiones

Por otro lado, valores como la lucha contra el orden imperante, la rebeldía, la concentración en la existencia terrena, el individualismo, la importancia del desarrollo de la personalidad, etc., valores que se extienden a partir de la Ilustración, ayudan a explicar el modo en que estos autores dan forma a unas historias que, a pesar de sus peculiaridades específicas, tratan, según hemos podido comprobar, una problemática común.

Al partir de la experiencia “humana”, nos dice Severino Croatto²¹, lo primero que resalta es el carácter finito y limitado de toda realización intrahistórica, y, es cuando aparece el “deseo de lo infinito”, de totalidad y plenitud, irrealizable en la instancia humana, que nace la búsqueda de lo trascendente. Estamos entonces en el momento de la experiencia religiosa, cuyo núcleo, por tanto, es la relación con lo Trascendente o lo totalmente Otro en cuanto plenificante y dador de sentido. En código religioso, estamos ya hablando de “salvación”, cuyas infinitas formas mostrará el lenguaje apropiado de cada cosmovisión.

En este sentido, podemos considerar la búsqueda de la totalidad y de la plenitud propia de los dioses que caracteriza a Adán y Eva, Fausto y Dorian Gray, como una búsqueda religiosa de lo Trascendente, como un intento fallido de alcanzar lo infinito a través de la imitación de la divinidad.

Sin embargo, este deseo de ser como Dios aparece siempre como un tabú, con la ambivalencia afectiva que caracteriza a esta palabra según nos la describe Freud.²² Dios o lo sagrado producirían, pues, en el hombre un sentimiento de atracción y, al mismo tiempo, de odio o rechazo por no poder ser como Él, por haber sido creado finito.

El tabú, continúa el psicoanalista, es una prohibición muy antigua, impuesta desde el exterior (por una autoridad) y dirigida contra los deseos más intensos del hombre. La tendencia a transgredirla persiste en lo inconsciente.²³ Este análisis podría explicar, desde nuestro punto de vista, el origen de la estructura mítica que hemos estudiado aquí como prohibición antigua de imitar a Dios/los dioses intentando usurpar sus prerrogativas, prohibición que tendría una doble base en la cultura occidental en las tradiciones clásica y bíblica respectivamente, tanto con el pecado de hybris que caracteriza a la tragedia griega como con narraciones como las de Adán y Eva o la torre de Babel, en el

²¹ Croatto, S., “Las formas del lenguaje de la religión” en Díez de Velasco, F. y García Bazán, F. (eds.), *El estudio de la religión*, Madrid, Trotta, 2002, pág.61-2.

²² Freud, S., *Totem y tabú*, Madrid, Alianza, 1997, págs. 92-3.

²³ Freud, S., *Op. cit.*, pág. 51.

texto hebreo, en los que se frustran los intentos humanos de exceder sus limitaciones, marcando en todo momento la diferencia abismal que separa a Dios del hombre. Sin embargo, como vemos por la enorme pervivencia que han tenido estos mitos y sus “sucesores”, efectivamente existe una tradición que tiende a transgredir la prohibición, a provocar la ira divina o a la tradición religiosa a través de la búsqueda inconmensurada de conocimiento o de inmortalidad.

Los hombres que obedecen al tabú, nos decía Freud, observan una actitud ambivalente con respecto a aquello que es tabú y la fuerza mágica que se le atribuye se reduce a su poder de inducir al hombre en tentación. La expiación de la violación de un tabú por un renunciamiento prueba que es un renunciamiento lo que constituye la base del tabú.²⁴ ¿Cuál sería, entonces, el renunciamiento que constituiría la base del tabú de la imitación de Dios? Justamente la imposibilidad real y positiva de ser como Dios es lo que lleva al hombre a negarse a sí mismo el derecho de buscar la divinidad en cualquiera de sus manifestaciones visibles y deseables. La renuncia a la perfección es una renuncia obligada para el ser humano, pues, por más que luche contra ella, nunca podrá salir vencedor.

Se crea entonces una conciencia moral basada en el tabú que supone la percepción interna de la repulsa de determinados deseos, pero que no tiene necesidad de invocar razones para dicha repulsa y que posee una plena seguridad de sí misma.²⁵ Esta moral provoca, entonces, una conciencia de culpabilidad ante la transgresión del tabú, ante la búsqueda de conocimiento o de juventud/eternidad, que no es consciente ya de su origen en la propia imposibilidad del hombre de alcanzar la divinidad, sino que se concentra en el deseo de conocimiento o de inmortalidad como falta en sí misma.

La búsqueda de la perfección, en cualquier caso, no es más que la manifestación de una cierta situación humana que Éliade ha dado en llamar la “nostalgia del paraíso”, ese deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, allí donde la Tierra se une con el Cielo, en el corazón mismo

²⁴ Freud, S., *Op. cit.*, pág. 51.

de la realidad, ese deseo de sobrepasar de una manera natural la condición humana y de recuperar la condición divina.²⁶

Quizás el error de estos personajes es justamente no comprender que lo más cerca que puede llegar el hombre a ser como Dios es a través de la experiencia de lo numinoso, con el sentimiento de dependencia que implica, el sentimiento de impotencia frente a la prepotencia, según lo describe Rudolf Otto²⁷ refiriéndose a Abraham, llegando a una desvalorización que se transforma en la exigencia del aniquilamiento del yo.

Así lo afirma también la mística que, en tanto “experiencia fruitiva de un absoluto” puede vivenciarse como “pertenencia a un todo psicofísico”, como “experiencia de la totalidad” o como identificación con lo simple y único a través de la renuncia del yo y la entrega a lo Absoluto para que inunde a la nada que ningún límite le ofrece.²⁸

La experiencia mística de los “primitivos”, así como la vida mística de los cristianos, implica la recuperación de la condición paradisiaca primordial. La equivalencia “vida mística = vuelta al Paraíso” es un elemento humano universal de incuestionable antigüedad.²⁹

Esta renuncia del yo que supone la entrega mística es, sin embargo, difícil de comprender para unos personajes rebeldes que buscan más bien, especialmente en el caso de Fausto y Dorian Gray, la reafirmación consciente y provocadora de su identidad con la ilusión de que el conocimiento o la belleza, símbolos visibles de la divinidad, les ofrecerán el sentimiento de lo sublime.

La sabiduría, según sostenían los antiguos griegos, comienza con la conciencia de la finitud y la precariedad de toda vida humana, sacando provecho de todo cuanto pueda ofrecer el presente. Puesto que los dioses le han obligado a no traspasar sus propios límites, el hombre ha terminado por realizar la “perfección” y en consecuencia la “sacralidad de la condición

²⁵ Freud, S., *Op. cit.*, págs. 93-4.

²⁶ Éliade, M., *Images et symboles*, pág. 70.

²⁷ Otto, R., *Lo santo*, Madrid, Alianza, 1996, págs.32-3.

²⁸ García Bazán, F., “La religión y lo sagrado” en Díez de Velasco, F. y García Bazán, F. (eds.), *Op. cit.*, págs.36-8.

²⁹ Éliade, M., *Images et symboles*, pág. 221.

humana". El hombre ha redescubierto y llevado a su culminación el "gozo de vivir", el valor sacramental de la experiencia erótica y de la belleza del cuerpo humano, la función religiosa de toda alegría organizada colectivamente (procesiones, banquetes, etc.).

Este deseo de vivir en plenitud y al mismo tiempo con dignidad el presente nace de la desesperanza que le producen al hombre sus limitaciones, limitaciones que es difícil no transgredir, teniendo en cuenta que su ideal es la "excelencia" (areté) y que un exceso en la búsqueda de ésta puede degenerar en orgullo desmesurado e insolencia (hybris). Sin embargo, como decimos, esta visión trágica condujo a una revalorización paradójica de la condición humana y a una valoración religiosa del *presente*. El simple hecho de existir puede implicar una dimensión religiosa, el "gozo de vivir" no es un regodeo de tipo profano, sino que revela la bienaventuranza de existir y de participar en la espontaneidad de la vida y en la majestuosidad del mundo.³⁰

Es quizá, entonces, condensando las perspectivas griega y mística en una sola, la renuncia consciente del propio yo con su egoísmo, su apego y su finitud lo único que puede "salvar" al hombre permitiéndole llenarse de algo más grande que él mismo, y es a través de esta experiencia de lo sagrado, como puede llegar a la aceptación y la sacralización de la condición humana con sus limitaciones, aprendiendo a disfrutar del presente desde el goce de la vivencia mística que sacraliza y da sentido a la existencia cotidiana.

³⁰ Éliade, M., *Historia de las ideas y las creencias religiosas*, vol.I, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1999, págs.336-40.

Por último, nos gustaría señalar aquí brevemente algunas de las aportaciones más importantes que creemos haber hecho en este trabajo tanto desde el punto de vista teórico como del análisis concreto de las obras objeto de estudio, a saber:

1. Demostración de la tesis general: Génesis 2-3, *Fausto* y *El retrato de Dorian Gray* responden a una misma estructura de mitos de transgresión dominada por un esquema de caída que, por otra parte, la obra goethiana subvierte intencionadamente al salvar a su protagonista. Estos mitos responden en realidad a una incapacidad humana para aceptar la propia limitación, lo que lleva a los personajes a rebelarse contra su propia naturaleza y contra el creador de ésta como responsable último de su existencia. Intentan ser como Dios a través de la búsqueda de conocimiento o de juventud/belleza/eternidad.
2. Contribución al desarrollo teórico y práctico de una metodología válida para los estudios interdisciplinarios de literatura comparada y religión, y al mejor conocimiento de las obras estudiadas, a partir de un modelo cuya funcionalidad y validez se ha demostrado aquí y que puede utilizarse para nuevos análisis.
3. Aplicación de las teorías sobre lo imaginario de Gilbert Durand a los textos elegidos para la investigación: análisis diacrónico de la estructura mítica, análisis sincrónico de las imágenes antitéticas (bien-mal, masculino-femenino, diurno-nocturno, etc.), variantes del mito debido al contexto histórico, cultural y literario.
4. Adaptación de las teorías sobre religión de Thomas Luckmann al estudio de la literatura y el arte en general, relacionando también su concepto de universo simbólico con lo imaginario en Durand. El arte, al igual que la religión, funciona como integrador de las “rutinas” de la

vida diaria y legitimador de sus crisis, y tiene, por tanto, también una función religiosa, no cada obra individual, sino el sistema entendido como un todo, pues crea y representa una visión del mundo en una determinada sociedad.

5. Distinción entre religión (cosmos sagrado, religión histórica), Religión (cosmovisión, universo simbólico), y lo numinoso (Rudolf Otto), distinción que sirve de base teórica para el modelo interpretativo que subyace a todo nuestro trabajo.
6. Presentación de la libertad, el anhelo y la temporalidad como conceptos claves que se encuentran en la base de nuestros relatos, y aplicación del sistema triangular del deseo de René Girard.
7. Conclusión de que hay una ambivalencia y una ambigüedad claras en el sentido de las obras analizadas y en algunos conceptos como el conocimiento, el bien y el mal, la moral, la hybris, etc.
8. Presentación de la ambivalencia y la ambigüedad como elementos positivos, creadores e, incluso, salvíficos en el caso de la obra goethiana sobre todo.
9. La mujer y el amor como superación de la escisión antropológica y de la estructura limitativa del esquema imaginario diurno.
10. Aplicación de las teorías psicológicas de Carl Gustav Jung a la interpretación del significado último de los textos de Génesis, *Fausto* y *El retrato de Dorian Gray*: la necesidad de enfrentarse a la propia sombra y la búsqueda del Yo es el único camino para la compleción del ser humano, para volver a “encontrarse con Dios”, por eso, la fijación de los personajes con un solo aspecto de su personalidad y su escisión interna sólo pueden conllevar consecuencias negativas.

11. Definición de la condición humana que permite explicar estos relatos: insatisfacción del ser humano consigo mismo, desproporción interna, sentimiento de separación o división, destino para la muerte, finitud.
12. Análisis del personaje de Dios y de su relación con el hombre en las obras (incluido *El retrato*, en el que no aparece nunca explícitamente, pero que tiene, sin embargo, importantes alusiones a Él, a la Biblia y a la religión).
13. Aplicación de las teorías de Freud sobre el tabú al deseo humano de ser como Dios.
14. Extrapolación de la estructura mítica defendida a otras obras de la tradición fáustica, al *Frankenstein* de Mary Shelley, *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de R.L. Stevenson, etc.
15. Desarrollo de un análisis diacrónico y sincrónico que tiene en cuenta tanto la estructura mítica permanente como la recreación de la misma y las relecturas que de ella se producen en las obras específicas de distintas épocas.

BIBLIOGRAFÍA

Aatos, Ojala, "Aestheticism and Oscar Wilde. Life and Letters", *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, Ser. B, 90,1.2 (1954-5).

_____, "Aestheticism and Oscar Wilde. Literary Style", *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, Ser. B, 93,1.2 (1955).

Adorno, Theodor W., *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962.

Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

Albertz, Rainer, *Historia de la religión de Israel en tiempos del Antiguo Testamento*, 2 vols., Madrid, Trotta, 1999.

Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966.

Alter, Robert y Kermode, Frank, *The Literary Guide to the Bible*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

Altmann, Ulrich, *Der Gott der Bibel*, Gütersloh, Der Rufer Evangelischer Verlag, 1947.

Anderson Imbert, Enrique, *Métodos de crítica literaria*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

Appavou, Kintia y Mougeot, Régor R., *La Vouivre Un Symbole Universel*, Paris, Éditions La Table d'Émeraude, 1995.

Arens, Hans, *Kommentar zu Goethes Faust I*, Heidelberg, Winter, 1982.

_____, *Kommentar zu Goethes Faust II*, Heidelberg, Winter, 1989.

- Asensi, Manuel, *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros, 1990.
- Atkins, Stuart, "A reconsideration of some unappreciated aspects of the prologues and early scenes in Goethe's 'Faust'", *The Modern Language Review*, Cambridge, 1957, 362-373.
- _____, *Essays on Goethe*, Columbia, Camden House, 1995.
- Auerbach, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- AA. VV., *Historia de la literatura alemana*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.
- _____, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- _____, *El psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.
- _____, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- Baudler, Georg, *El Jahwe Abba. Wie die Bibel Gott versteht*, Düsseldorf, Patmos Verlag, 1996.
- Baudouin, Charles, *Le triomphe du héros. Étude psychologique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.
- _____, *La obra de Jung y la psicología de los complejos*, Madrid, Gredos, 1967.

- Beckson, Karl, *The Oscar Wilde Encyclopedia*, New York, AMS Press, 1998.
- Beit, Hedwig von, *Symbolik des Märchens*, Bern, A. Francke, 1952.
- Bennett, Benjamin, *Goethe as Woman. The Undoing of Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 2001.
- Bertin, Georges, *La Quête du Saint Graal et l'imaginaire*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 1997.
- Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.
- Bevan, David (ed.), *Literature and Spirituality*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodolpi, 1992.
- Bianquis, Geneviève, *Faust à travers quatre siècles*, Paris, Librairie E. Droz, 1935.
- Blocher, Henri, *Révélation des origines*, Lausanne, Presses Bibliques Universitaires, 1979.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford University Press, 1973.
- _____, *A Map of Misreading*, New York, Oxford University Press, 1980.
- _____ (ed.), *Walter Pater*, New York et al., Chelsea House Pub, 1985.
- _____ (ed.), *Christopher Marlowe's Doctor Faustus*, New York et al., Chelsea House Publishers, 1988.
- _____ (ed.), *Victorian Fiction*, New York et al., Chelsea House Publishers, 1989.
- _____, *Ruin the Sacred Truth: Poetry and Belief from the Bible to the Present*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.
- _____, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- ____ y Rosenberg, David, *El libro de J*, Barcelona, Interzona, 1995.
- ____, *El futuro de la imaginación*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- ____, *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*, Madrid, Taurus, 2006.
- Bloomfield, Morton W. (ed.), *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- Bodkin, Maud, *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*, London, Oxford University Press, 1963.
- Boer, P.A.H. de, *Selected Studies in Old Testament Exegesis*, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill, 1991.
- Boitani, Piero, *Ri-Scritture*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Borchert, Rudolf, *Gott, Welt und Mensch*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1972.
- Bowra, C.M., *The romantic imagination*, New York, Oxford University Press, 1961.
- Brown, Jane K., *Goethe's Faust. The German Tragedy*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1986.
- Brunel, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1974.
- ____, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- Brunel, P. ; Pichois, Cl. y Rousseau, A.M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1983.
- Bruner, Jerome S., *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa, 1988.

- Buchwald, Reinhard, *Führer durch Goethes Faustdichtung*, Stuttgart, Kröner, 1964.
- Budd, Susan, *Varieties of Unbelief : Atheists and Agnostics in English Society 1850-1900*, London, Heinemann Educational Books, 1977.
- Bullen, J.B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Butler, E.M., *The Fortunes of Faust*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952.
- Calasso, Roberto, *La literatura y los dioses*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Campbell, Joseph, *Mitología creativa*, 2 vols., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.
- _____, *L'eroe dai mille volti*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2000.
- Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Chadwick, Owen, *The Secularisation of the European Mind in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982.
- Childe, Gordon V., *Man makes himself*, Bradford-on-Avon, Moonraker Press, 1981.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- Citati, Pietro, *Goethe*, Milano, Mondadori, 1970.

- Cottrell, Alan P., *Goethe's Faust. Seven Essays*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1976.
- _____, *Goethe's View of Evil*, Edinburgh, Floris Books, 1982.
- Couffignal, Robert, *Le Drame de l'Éden*, Toulouse, Assoc. de publications de l'Univ. de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- Cox, Harvey, *Religion in the Secular City. Toward a Postmodern Theology*, New York, Simon & Schuster, 1984.
- Curlo, Girolamo (ed.), *Die Figur des Mephisto im Goethe'schen Faust*, Turin, Roux, 1890.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Dabiez, André, *Visages de Faust au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- _____, *Le Mythe de Faust*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1972.
- Daur, Albert, *Faust und der Teufel*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1950.
- Davidson, Thomas, *The Philosophy of Goethe's Faust*, New York, Haskell House Publishers, 1969.
- Dédéyan, Charles, *Le Thème de Faust dans la littérature européenne*, 4 vols., Paris, Lettres modernes, 1954-1967.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Diener, Gottfried, *Fausts Weg zu Helena*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1961.
- Dietrich, Manfred y Loretz, Oswald (eds.), *Vom Alten Orient zum Alten Testament*, Kevelaer, Butzon&Bercker; Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1995.

- Díez Borque, José María (coord.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.
- Diez de Velasco, Francisco, *Lenguajes de la religión*, Madrid, Trotta, 1998.
- _____, *Introducción a la Historia de las Religiones*, Madrid, Trotta, 2002.
- _____ y García Bazán, Francisco (eds.), *Enciclopedia Iberoamericana de Religiones. El estudio de la religión (vol. 1)*, Madrid, Trotta, 2002.
- Dodd, Philip, *Walter Pater and the Imaginary Sense of Fact*, London, Cass, 1981.
- Doering, Sabine, *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2001.
- Dorsch, Friedrich, *Diccionario de psicología*, Barcelona, Herder, 1994.
- Drewermann, Eugen, *Strukturen des Bösen. Die jahwistische Urgeschichte in philosophischer Sicht*, München-Paderborn-Wien, Verlag Ferdinand Schöningh, 1982.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura*, Barcelona, Herder, 1998.
- Dufour-Kowalska, Gabrielle, *L'arbre de vie et la croix*, Genève, Éditions du Tricorne, 1985.
- Dumézil, Georges, *Mito y epopeya*, Barcelona, Ariel, 1977.
- Dumiche, Béatrice, *Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971.
- _____, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg, 1979.
- _____, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

- Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1992.
- Durrani, Osman, *Faust and the Bible. A Study of Goethe's Use of Scriptural Allusions and Christian Religious Motifs in Faust I and Faust II*, Berne-Frankfurt am Main-Las Vegas, Peter Lang, 1977.
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- _____, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- _____, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- Eisenberg, Josy y Abecassis, Armand, *Et Dieu créa Eve. A Bible Ouverte II*, Paris, Albin Michel, 1979.
- Eissfeldt, Otto, *Die Genesis der Genesis*, Tübingen, Mohr, 1961.
- Éliade, Mircea, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.
- _____, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964.
- _____, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971.
- _____, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1980.
- _____(ed.), *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan, 1987.
- _____, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, 3 vols., Barcelona-Buenos Aires- México, Paidós, 1999.
- _____, *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999.
- Ellmann, Richard (ed.), *Edwardians and Late Victorians*, New York, Columbia University Press, 1960.

- _____(ed.), *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.
- _____, *Oscar Wilde*, London, Hamilton, 1987.
- Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik des Faust II*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1964.
- Errante, Vincenzo, *Il mito di Faust*, Firenze, Sansoni, 1951-1952.
- Estrada, Juan Antonio, *Imágenes de Dios*, Madrid, Trotta, 2003.
- Evans-Pritchard, E.E., *Theories of Primitive Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Ezergailis, Inta M., *Critical Essays on Thomas Mann*, Boston, G.K.Hall & Co., 1988.
- Farmer, Albert J., *Le Mouvement esthétique et "décadent" en Angleterre*, Genève, Slatkine Reprints, 1978.
- Fenichel, Otto, *Psychoanalytische Neurosenlehre*, Olten, Walter-Verlag, 1975.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 4 vols., Barcelona, Ariel, 2004.
- Fetzer, John F., *Changing Perceptions of Thomas Mann's Doctor Faustus*, Columbia, Camden House, 1996.
- Fischer, Kuno, *Goethes Faust*, Heidelberg, Winter, 1913.
- Fletcher, Ian (ed.), *Decadence and the 1890s*, London, Edward Arnold, 1979.
- Flitner, Wilhelm, "Fausts Läuterung und Rettung", *Geistige Gestalten und Probleme. Eduard Spranger zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1942, 63-91.
- Fokkelman, J.P., *Narrative Art in Genesis*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, 1966.

- Fraisse, Simone, *Le Mythe d'Antigone*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1974.
- Frankl, Viktor E., *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 1995.
- Franz, Erich, *Mensch und Dämon. Goethes Faust als menschliche Tragödie, ironische Weltschau und religiöses Mysterienspiel*, Tübingen, Niemeyer, 1953.
- Frazer, J.G., *The Golden Bough*, London, Macmillan, 1911.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1998.
- _____, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1999.
- Freud, Sigmund, *Moisés y la religión monoteísta*, Buenos Aires, Losada, 1990.
- _____, *El porvenir de una ilusión en Psicología de las masas*, Madrid, Alianza, 1997.
- _____, *Totem y tabú*, Madrid, Alianza, 1997.
- _____, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 2003.
- Friedländer, Paul, *Rhythmen u. Landschaften im 2. Teil des Faust*, Weimar, Böhlau, 1953.
- Fromm, Erich, *Psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Psiqué, 1987.
- Frye, Northrop, *El gran código*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- _____, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- _____, *Poderosas palabras*, Barcelona, Muchnik Editores, 1996.
- Fuchs, Albert, *Le Faust de Goethe. Mystère, document humain, confession personnelle*, Paris, Klincksieck, 1973.
- Fuß, Werner, *Die sogenannte Paradieserzählung*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1968.

- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1999.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2 vols., Madrid, Cupsa, 1977.
- _____, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Gardner, Helen, *Religion and Literature*, London, Faber and Faber, 1971.
- Garelick, Rhonda K., *Rising Star: Dandyism, Gender and Performance in the Fin de Siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- Gaster, Theodor H., *Myth, Legend and Custom in the Old Testament*, New York-Evanston, Harper & Row, 1969.
- Gearey, John, *Goethe's Faust. The Making of Part I*, New Haven, Yale University Press, 1981.
- Gebara, Ivone, *Le mal au féminin. Réflexions théologiques à partir du féminisme*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1999.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa, 1987.
- Genette, Gerard, *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- _____, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- _____, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Gibert, Pierre, *Bible, mythes et récits de commencement*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Gillespie, Michael Patrick, *Oscar Wilde and the Poetics of Ambiguity*, Gainesville et al., University Press of Florida, 1996.
- Gillies, Alexander, *Goethe's Faust. An Interpretation*, Oxford, Blackwell, 1957.
- Giovannoli, Renato, *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1991.

- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Gisel, Pierre, *La Création*, Genève, Labor et Fides, 1987.
- Goebel, Julius, "Mephistopheles und das Problem des Bösen in Goethes Faust." *Internationale Wochenschrift für Kunst und Technik*, 5 (1911), 995-1008.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Dichtung und Wahrheit*, Leipzig, Seemann, 1903.
- _____, *Fausto*, Madrid, Cátedra, 1997.
- _____, *Faust*, München, C.H.Beck, 1998.
- Goetsch, Paul; Kosok, Heinz y Otten, Kurt (eds.), *Der Englische Roman im 19.Jahrhundert*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1973.
- Gómez de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación*, Madrid, Taurus, 1982.
- Greenslade, S.L., *The Cambridge History of the Bible*, vol.3, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- Grom, Bernhard, *Religionspsychologie*, München, Kösel Verlag; Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Verlagsbuchhandlung, 1992.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- _____, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.
- _____, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- _____, *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- Gunkel, Hermann, *Genesis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1922.
- Habermas, Jürgen, *El pensamiento posmetafísico*, Madrid, Taurus, 1990.
- _____, *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Madrid, Taurus, 2000.

- Hefele, Herman, *Goethes Faust*, Stuttgart, Frommann, 1946.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Hellbarth, Hans, *Der Jahwist in der biblischen Urgeschichte*, Oberhausen, Buchdruckerei Richard Kühne Nachf., 1935.
- Henry, Marie-Louise, *Jahwist und Priesterschrift*, Stuttgart, Calwer Verlag, 1960.
- Hewitt, Douglas, *English Fiction of the Early Modern Period 1890-1940*, London, Longman, 1988.
- Highet, Gilbert, *The classical tradition: Greek and Roman influences on Western literature*, London, Oxford University Press, 1967.
- Hinderer, Walter(ed.), *Goethes Dramen: neue Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 1980.
- Hirsch, D. y Aschkenazy, N., *Biblical Patterns in Modern Literature*, Chico, California, Scholars Press, 1984.
- Historia von D. Johann Fausten*, Stuttgart, Reclam, 1988.
- Hobsbawn, Eric, *The Age of Empire 1875-1914*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1987.
- Hoelzel, Alfred, *The Paradoxical Quest. A Study of Faustian Vicissitudes*, New York, Peter Lang, 1988.
- Hoffmeister, Gerhart, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, Metzler, 1990.
- Hohlfeld, A.R., "Pact and Wager in Goethe's Faust." *Modern Philology*, 18 (1920-1921), 513-536.
- ____; Joos, M. y Twaddell, W.F., *Wortindex zu Goethes Faust*, Madison, The University of Wisconsin, 1984.

- Hönnighausen, Lothar, *Grundprobleme der englischen Literaturtheorie des neunzehnten Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Hubbard, Tom, *Seeking Mr. Hyde. Studies in Robert Louis Stevenson, Symbolism, Myth and the Pre-Modern*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995.
- Humbert, Paul, *Études sur le récit du Paradis et de la chute dans la Genèse*, Neuchatel, Université de Neuchatel, 1940.
- Hynes, Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.
- Ilgner, Richard, *Die Ketzermythologie in Goethes Faust*, Herbolzheim, Centaurus Verlag, 2001.
- Iser, Wolfgang, *Der implizite Leser*, München, Fink, 1972.
- Jackson, Holbrook, *The Eighteen Nineties*, London, Grant Richards, 1913.
- Jacobi, Jolan, *The Psychology of C.G. Jung*, London, Kegan Paul, 1946.
- Jaeger, Hans, *Essays on German Literature*, Bloomington, Indiana, Department of Germanic Languages, Indiana University, 1968.
- James, E.O., *The Tree of Life*, Leiden, E.J. Brill, 1966.
- Japp, Uwe, *Literatur und Modernität*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1987.
- Jasper, D. Y Prickett, S., *The Bible and Literature: A Reader*, Oxford, Blackwell, 1999.
- Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1978.

- _____, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- Jung, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1970.
- _____, *Psicología y religión*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1998.
- Kaiser, Otto, *Der Gott des Alten Testaments*, 3 vols., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993-2003.
- Kastenbaum, Robert, *Dorian, Graying, Is Youth the Only Thing Worth Having?*, Amityville, New York, Baywood Publishing Company, 1995.
- Keller, Werner (ed.), *Aufsätze zu Goethes Faust II*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- Kermode, Frank, *The sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Harper, 1967.
- Kitawa, Joseph y Long, Charles (eds.), *Myths and Symbols. Studies in Honor of Mircea Éliade*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1969.
- Kohl, Norbert, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980.
- Kohlschmidt, Werner, *Geschichte der deutschen Literatur. Von der Romantik bis zum späten Goethe*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1974.
- Kommerell, Max, *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1991.
- Korff, Hermann A., *Geist der Goethezeit*, vols. I y II, Leipzig, Koehler & Amelang, 1964.

- Köster, Helmut, *Introducción al Nuevo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1988.
- Krappe, Alexander Haggerty, *Mythologie universelle*, Paris, Payot, 1930.
- Küng, Hans, *¿Existe Dios ? Respuesta al problema de Dios en nuestro tiempo*, Madrid, Cristiandad, 1978.
- _____, *El judaísmo*, Madrid, Trotta, 1993.
- _____, *El cristianismo*, Madrid, Trotta, 1997.
- Lang, Bernhard, *Jahwe, der biblische Gott*, München, C.H. Beck, 2002.
- Lapesa, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya, 1966.
- Lawler, Donald, *An Inquiry into Oscar Wilde's Revision of The Picture of Dorian Gray*, New York-London, Garland Publishing, 1988.
- Leach, Edmund, *Genesis as Myth and other essays*, London, Jonathan Cape, 1969.
- Ledger, Sally y McCracken, Scott (eds.), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Levin, Christoph, *Der Jahwist*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1993.
- Lévy-Bruhl, Lucien, *La mythologie primitive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- Licht, Jacob, *Storytelling in the Bible*, Jerusalem, The Magnes Press, The Hebrew University, 1986.
- Lingua, Catherine, *Ces Anges du Bizarre*, Paris, Librairie Nizet, 1995.
- Liwak, Rüdiger (ed.), *Hermann Gunkel zur israelitischen Literatur und Literaturgeschichte*, Waltrop, Hartmut Spenner, 2004.

- Lohmeyer, Dorothea, *Faust und die Welt. Zur Deutung des 2. Teils der Dichtung*, München, C.H. Beck, 1975.
- Luckmann, Thomas, *El problema de la religión en la sociedad moderna*, Salamanca, Sígueme, 1973.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.
- _____, *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.
- Lukács, Georg, *Goethe y su época*, Barcelona, Grijalbo, 1968.
- Llovet, Jordi (ed.), *Lecciones de literatura universal. Siglos XII a XX*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Maceiras Fafián, Manuel, *Metamorfosis del lenguaje*, Madrid, Síntesis, 2002.
- ____ y Trebolle Barrera, Julio, *La Hermenéutica contemporánea*, Madrid, Cincel, 1990.
- Maier, Gerhard, *Biblische Hermeneutik*, Wuppertal-Zürich, Brockhaus, 1990.
- Maier, Wolfgang, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray. Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1984.
- Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1982.
- Mann, Thomas, *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 2001.
- _____, *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main, Fischer, 2002.
- Mannoni, Oscar, *Clefs pour l'Imaginaire, ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Marcus, Steven, *The Other Victorians*, London, Corgi Books, 1969.

- Marlowe, Christopher, *Dr. Faustus*, London, A&C Black; New York, Norton, 1997.
- Martinek, Manuela, *Wie die Schlange zum Teufel wurde*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1996.
- Maslow, Abraham H., *El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser*, Barcelona, Kairos, 1976.
- Mason, Michael, *The Making of Victorian Sexual Attitudes*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Mason, Stuart, *Art and Morality*, London, Jacobs, 1908.
- Masson, David, *The Three Devils*, London, Macmillan, 1874.
- Mate, Reyes, *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal, 1999.
- Mathieu, Jean-Claude (ed.), *Territoires de l'Imaginaire : pour Jean Pierre Richard*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction a la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963.
- Maxwell, Catherine, *The Female Sublime from Milton to Swinburne*, Manchester- New York, Manchester University Press, 2001.
- Mayoral, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco, 1987.
- _____, *Las figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- McConnell, Frank (ed.), *The Bible and the Narrative Tradition*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1986.
- McCormack, Jerusha Hull, *The Man who was Dorian Gray*, Hampshire-New York, Palgrave, 2000.

- Meehan, Aidan, *The Tree of Life*, London, Thames and Hudson, 1995.
- Merle, Robert, *Oscar Wilde*, Paris, Éditions Universitaires, 1957.
- Metzger, Martin, *Die Paradieserzählung (Genesis 2,4b-3,24)*, Bonn, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1959.
- Miles, Jack, *Gott. Eine Biographie*, München-Wien, Carl Hanser Verlag, 1996.
- Miyoshi, Masao, *The Divided Self. A Perspective on the Literature of the Victorians*, New York, New York University Press; London, University of London Press Limited, 1969.
- Moeller, Charles, *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, 6 vols, Madrid, Gredos, 1965-95.
- Moltmann-Wendel, Elisabeth (ed.), *Die Weiblichkeit des Heiligen Geistes*, Gütersloh, Chr. Kaiser-Gütersloher Verlagshaus, 1995.
- Morris, Max, "Mephistopheles." *Goethe-Jahrbuch*, 22 (1901), 150-191, y 23 (1902), 139-176.
- Morton, Peter, *The Vital Science: Biology and the Literary Imagination 1860-1900*, London-Boston, Allen & Unwin, 1984.
- Münzhuber, Joseph, *Das Religiöse in Goethes "Faust"*, Nürnberg, Verlag Die Egge, 1947.
- Nabokov, Vladimir, *Curso de literatura europea*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- Nassaar, Christopher, *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven-London, Yale University Press, 1974.
- Naugrette, Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1987.

- Neubert, Franz, *Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust*, Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber, 1932.
- Neumann, Michael, *Das Ewig-Weibliche in Goethes Faust*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985.
- Norton, David, *A History of the Bible as Literature*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Nothomb, Paul, *L'imagination captive*, Paris, Éditions de la Différence, 1994.
- Nueva Biblia española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.
- Nünning, Ansgar (ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001.
- Oates, Joyce Carol, *The Edge of Impossibility*, New York, The Vanguard Press, 1972.
- _____, *Contraries*, New York, Oxford University Press, 1981.
- Oeming, Manfred; Schmidt, Konrad y Welker, Michael (eds.), *Das Alte Testament und die Kultur der Moderne*, Münster, Lit Verlag, 2004.
- Oeming, Manfred; Schmidt, Konrad y Schüle, Andreas (eds.), *Theologie in Israel und in den Nachbarkulturen*, Münster, Lit Verlag, 2004.
- Oser, Fritz y Gmünder, Paul, *Der Mensch- Stufen seiner religiösen Entwicklung*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1988.
- Otto, Rudolf, *Lo santo*, Madrid, Alianza, 1996.
- Palmer, Philip Mason y More, Robert Pattison, *The Sources of the Faust Tradition. From Simon Magus to Lessing*, New York, Oxford University Press, 1936.
- Panikkar, Raimon, *La plenitud del hombre*, Madrid, Siruela, 1999.

- Paraíso, Isabel, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra, 1994.
- _____, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.
- Perkins, Harold, *The Rise of Professional Society: England since 1880*, London, Routledge, 1989.
- Pettazzoni, Raffaele, *L'essere supremo nelle religioni primitive*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1957.
- Pfaff, Lucie, *The Devil in Thomas Mann's "Doktor Faustus" and Paul Valéry's "Mon Faust"*, Frankfurt am Main, Herbert Lang Bern, 1976.
- Pfister, Manfred, *Oskar Wilde "The Picture of Dorian Gray"*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1986.
- Philipp, Thomas, *Schlange, Angst und Selbsterfahrung. Eine Psychologie der Sünde*, St. Ottilien, EOS Verlag Erzabtei St. Ottilien, 2000.
- Pierrot, Jean, *L'imaginaire décadent*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- Pittock, Murry G., *Spectrum of Decadence: The Literature of the 1890s*, London, Routledge, 1993.
- Praz, Mario, *The romantic agony*, London, Oxford University Press, 1951.
- _____, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1952.
- _____, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985.
- Raby, Peter, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

- _____(ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Rad, Gerhard von, *Das erste Buch Mose. Genesis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- _____, *Theologie des Alten Testaments. Band 1. Die Theologie der geschichtlichen Überlieferungen Israels*, München, Chr. Kaiser Verlag, 1992.
- Rank, Otto, *Der Doppelgänger*, Wien, Verlag Turia & Kant, 1993.
- Requadt, Paul, *Goethes Faust I. Letimotivik und Architektur*, München, Fink, 1972.
- Reventlow, Henning G., *Hauptprobleme der alttestamentlichen Theologie im 20. Jahrhundert*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.
- Rickert, Heinrich, *Goethes Faust*, Tübingen, Mohr, 1932.
- Ricoeur, Paul, *De l'interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- _____, *Le conflit des interprétations*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- _____, *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad, 1987.
- _____, *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988.
- _____, *La métaphore viva*, Madrid, Trotta-Ediciones Cristiandad, 2001.
- Ries, Julien, *Le symbole et le symbolisme dans la vie de l'Homo Religiosus*, Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des Religions, 1982.
- Rogers, Robert, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.
- Rogge, Iris, *Die schöne weibliche Gestalt im dramatischen Werk Goethes*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000.

- Röllig, Wolfgang, *Altorientalische Literaturen*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1978.
- Roquer, Martín de y Valverde, José María, *Historia de la literatura universal*, 10 vols., Barcelona, Planeta, 1986.
- Rössler, Erich, *Jahwe und die Götter im Pentateuch und im deuteronomistischen Geschichtswerk*, Bonn, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1966.
- Rowley, H.H., *The Unity of the Bible*, London, Kingsgate, 1958.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1984.
- Russell, Jeffrey Burton, *Mephistopheles. The Devil in the Modern World*, Ithaca-London, Cornell University, 1986.
- Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Sanders, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- San Juan, Epifanio, Jr., *The Art of Oscar Wilde*, Princeton, Princeton University Press, 1967.
- Saramago, José, *Las intermitencias de la muerte*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- Sartre, Jean Paul, *L'imagination*, Paris, Éditions du Seuil, 1950.
- Scherf, Dagmar, *Der Teufel und das Weib*, Frankfurt am Main, Vas, 2002.
- Schlaffer, Heinz, *Faust, Zweiter Teil*, Stuttgart, Metzler, 1981.
- Schmeling, Manfred, *Teoría y praxis de literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.

- Schmid, Hans Heinrich, *Der sogenannte Jahwist*, Zürich, Theologischer Verlag Zürich, 1976.
- Schmidt, Hans, *Die Erzählung von Paradies und Sündenfall*, Tübingen, Mohr, 1931.
- Schmidt, Werner H., *Die Schöpfungsgeschichte der Priesterschrift*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1964.
- _____, *Introducción al Antiguo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1990.
- Scholz, Rüdiger, *Goethes "Faust" in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling und Hegel bis heute*, Rheinfelden, Schäuble Verlag, 1984.
- Schöne, Albrecht, *Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult*, München, C.H. Beck, 1982.
- Schulz, Hans Jürgen (ed.), *Wer ist das eigentlich-Gott?*, München, Kösel Verlag, 1969.
- Seiler, Robert M., *Walter Pater: The Critical Heritage*, London, Routledge-Kegan Paul, 1980.
- Shelley, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus*, London, Oxford University Press, 1969.
- Sloan, John, *Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Soden, Wolfram von, *Einführung in die Altorientalistik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst*, Frankfurt am Main, Fischer, 1989.
- Spineto, Natale, *Los símbolos en la historia del hombre*, Barcelona, Lunwerg, 2002.
- Spranger, Eduard, *Goethe. Seine geistige Welt*, Tübingen, Rainer Wunderlich Verlag, 1967.

- Staiger, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- Steck, Odil Hannes, *Die Paradieserzählung*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1970.
- Steffen, Hans (ed.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- Steiner, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- _____, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997.
- _____, *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela, 2004.
- Stendebach, Franz Josef, *Theologische Anthropologie des Jahwisten*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 1970.
- Sternberg, Meir, *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Stokes, John, *Oscar Wilde: Myths, Miracles and Imitations*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Strachey, Lytton, *Eminent Victorians*, London-New York, Continuum, 2002.
- Strich, Fritz, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern, A. Francke A.G., 1946.
- Strosetki, Christoph, *Einführung in die spanische und lateinamerikanische Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2003.
- Symons, Arthur, *A Study of Oscar Wilde*, London, Charles J. Sawyer, 1930.
- Thalheim, Hans-Günther, *Zur Literatur der Goethezeit*, Berlin, Rütten & Loening, 1969.
- Thorpe, James (ed.), *Relations of Literary Study*, New York, Modern Language Association of America, 1967.

- Todorov, Tzvetan (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- _____, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- _____, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1981.
- Traumann, Ernst, *Goethes Faust*, 2 vols., München, C.H. Beck, 1913-1914.
- Trebolle, Julio, *La Biblia judía y la Biblia cristiana*, Madrid, Trotta, 1998.
- Trías, Eugenio, *Diccionario del espíritu*, Barcelona, Planeta, 1996.
- _____, *La edad del espíritu*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- Trilling, Wolfgang, *Schöpfung und Fall*, Leipzig, St. Benno-Verlag, 1973.
- Trousseau, Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 1964.
- _____, *Un problème de littérature comparée : Les études de thèmes*, Paris, Lettres Modernes, 1965.
- _____, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Vattimo, Gianni, *Introducción a Nietzsche*, Barcelona, Península, 1987.
- _____, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1991.
- _____, *Después de la cristiandad*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Vergote, Antoine, *Psicología religiosa*, Madrid, Taurus, 1969.
- Wallace, Howard N., *The Eden Narrative*, Atlanta, Georgia, Scholars Press, 1985.
- Watt, Ian, *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

- Weinhandl, Ferdinand, *Die Metaphysik Goethes*, Berlin, Junker und Dünnhaupt Verlag, 1932.
- Weisstein, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism (1750-1950)*, New Haven, Yale University Press, 1955.
- _____, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- _____ y Warren, Austin, *Theory of Literature*, New York, Hartcourt, 1956.
- Wellhausen, Julius, *Die Composition des Hexateuchs und der historischen Bücher des Alten Testaments*, Berlin, Georg Reimer, 1899.
- _____, *Prolegomena zur Geschichte Israels*, Berlin, Georg Reimer, 1905.
- Westermann, Claus, *Biblischer Kommentar. Altes Testament. Genesis*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1974.
- Whaling, Frank (ed.), *Contemporary Approaches to the Study of Religion*, 2 vols., Berlin-New York-Amsterdam, Mouton Publishers, 1984-1985.
- Wheelwright, Philip, *The Burning Fountain. A Study in the Language of Symbolism*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1968.
- White, Victor, *Dios y el inconsciente*, Madrid, Gredos, 1955.
- Wiener, Martin J., *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit 1850-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Wilde, Oscar, *The picture of Dorian Gray*, London, Penguin, 1985.
- Wilson, Leslie S., *The Serpent Symbol in the Ancient Near East*, Lanham, MD, University Press of America, 2001.

- Winter, Urs, *Frau und Göttin*, Freiburg, Schweiz, Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1983.
- Wolff, Hans Walter, *Anthropologie des Alten Testaments*, München, Chr. Kaiser Verlag, 1990.
- Woodcock, George, *The Paradox of Oscar Wilde*, New York, Macmillan, 1950.
- Worth, Katherine, *Oscar Wilde*, London, Macmillan, 1983.
- Wünsche, August, *Die Sagen von Lebensbaum und Lebenswasser. Altorientalische Mythen*, Leipzig, Eduard Pfeiffer, 1905.
- Zeender, Marie-Noëlle, *Le triptyque de Dorian Gray: essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Zimmerli, Walther, *1. Mose 1-11*, Zürich, Zwingli Verlag, 1957.
- Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- _____, *Varieties of Literary Thematics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983.
- _____, *The Sin of Knowledge*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2000.