

Mito y desmitificación de Fausto

Alfredo Fierro

Fue para Goethe empresa fáustica escribir su *Fausto*. Toda la vida le ocupó, desde 1772, cuando escribe los primeros borradores, hasta 1808, en cuanto a su primera parte, y aún más: 1828, para la segunda parte, todavía más ambiciosa. No se inventó al personaje. Éste le viene de una leyenda medieval acerca de un doctor parisino, leyenda que Christopher Marlowe (1564-1593) y Jacob Biderman (1578-1627) habían escenificado en sendos dramas. Pero en Goethe pasa Fausto a la condición de mito, icono y símbolo romántico del hombre sin límites, como el de Don Juan, y aún más poderoso, más abarcador, puesto que lo fáustico incluye y trasciende lo donjuanesco.

¿Qué condiciones se requieren para que una leyenda, icono o personaje, histórico o ficticio, pase a la condición de mito? ¿Y ha habido o hay, en rigor, mitos modernos? Si por míticas se toman no cualesquiera figuras populares emblemáticas, sean el Abbé Pierre o Marilyn Monroe, según analizó con brillantez Roland Barthes (1980), sino aquellas que, como Ulises, Jasón o los atreidas, han inspirado otras historias, otros formatos de narración y también desarrollos filosóficos, para que un guión narrativo pase al estatuto de mito ni siquiera basta con la magnitud de su potencia. La figura de Don Quijote no ha llegado a conformar un mito, pese a sus reencarnaciones (*Tartarín en Daudet*, *Monseñor Quijote* en Greene) y a su influencia arrolladora en la novela moderna. A diferencia de otras figuras de ficción o legendarias, el caballero de La Mancha no ha conocido réplicas de estatura comparable.

Para saltar al firmamento de los mitos resulta esencial, además de la originalidad de la leyenda o del icono, su capacidad potencial para engendrar variaciones, que se mantengan a su altura. Don Quijote apenas las admite; o, al menos, nadie hasta ahora ha sido capaz de producirlas. Don Juan y Fausto, sí. Pero no anticipemos los análisis y empecemos por la transformación de la leyenda fáustica en genuino mito.

El hombre mítico, total

Según sucede en los mitos, antiguos o modernos, no hay interpretación unívoca o auténtica de Fausto, ni de la figura abstracta en sí, ni tampoco del *Fausto* goethiano. No sólo éste se presta a interpretaciones muy variadas, sino que, además, las pide, justo por tratar de reunir todas las humanas antinomias y contradicciones. El personaje de Goethe es, desde luego, el sabio de curiosidad universal que aspira a conocerlo todo y que ha explorado toda ciencia. Es, asimismo, el poeta o, más bien, el artista total, obsesionado por crear la obra perfecta. Encarna la pasión por conocer, por el saber, pero no menos la pasión por la belleza y por la vida. Hombre de estudio, de gabinete, el personaje de Goethe, es, a la vez, hombre de acción. "En el Principio, era la Acción", prorrumpie en jubilosa glosa o, más bien, en contradicción al evangelio de Juan. Pero hay otro principio: "el fuego de Eros dio comienzo a todo". Es Fausto hombre ya no joven y, sin embargo, vividor, vital, con ansias juveniles. La sabiduría no le ha apaciguado. Quiere sentir la pasión y conseguir saciarla. Por eso le seduce Mefistófeles: porque le promete vida, nueva y luminosa vida, frente a las grises doctrinas de los libros. Y en su dudosa y ambigua compañía atraviesa -en la primera parte- diferentes lugares de este mundo; y luego -en la segunda, en ella asimismo junto con la Helena mítica- también los espacios de otros mundos de fantasmagoría, a la manera de Dante en la *Divina Comedia*. Fausto, en fin, es amador, aunque de una abstracción de mujer, más que de concretas mujeres como Don Juan. Lo subraya la exclamación final del coro: "el eterno femenino nos levanta hacia lo alto", un final afín al de la *Divina Comedia* en su invocación al "Amor que mueve al sol y las demás estrellas". Eros o amor de Dante y eterno femenino, ideal de mujer y puro espíritu, no ya de

carne y hueso, lo había sido Beatriz; y la Beatriz del *Fausto* no es ya Margarita, mujer concreta, que desaparece al término de la primera parte de la obra, sino Helena, ella inmortal, arquetipo eterno de mujer, a la vez seductora y salvadora.

Agitadas antinomias residen en el *Fausto* de Goethe y se expresan a través de contrapuestos personajes de este mundo: el poeta, el asceta, el dogmático, el escéptico, el idealista, el realista, embozados, además, a veces bajo nombres de filósofos antiguos; y a través asimismo de figuras extraídas del universo de los mitos: la esfinge, las sirenas, las furias, las virtudes, y no sólo el demonio. Por el dilatado tiempo de su gestación, en la bisagra entre Ilustración y Romanticismo, *Fausto* es drama romántico a la vez que ilustrado. Está en continuidad con la literatura y el teatro filosóficos de la anterior generación de ilustrados: de Lessing y los enciclopedistas, Rousseau, Voltaire, Diderot, los cuales filosofan incluso cuando novelan (también, algo más tarde, Sade). Pero, por otro lado, comparte de lleno la entusiasta exaltación del Romanticismo. El *Fausto* goethiano -o Goethe mismo- se equipara a los dioses, se mide con ellos, al igual que el más excesivo de los poetas románticos, Hölderlin; juzga que el hombre no desmerece de los dioses; y trata de tú tanto al diablo -espíritu de negación, de duda- como a Dios. Y, aún entonces, sin embargo, en nueva y ardua antinomia, según reza el "prólogo en el cielo", y a semejanza de Job, este *Fausto* sigue siendo un simple mortal puesto a prueba por superiores espíritus de la corte celeste. Sólo que, aún en su perecedera naturaleza, lleva en sí el destino de toda la humanidad: es microcosmos.

Por la multitud de sus personajes y escenarios, el *Fausto* goethiano es obra de improbable representación. Pieza bien merecedora de ser leída, recitada y también representada, para esto último precisa de un espacio más abierto que la arquitectura de teatro: bajo una carpa, en una nave industrial o, aún mejor, en un templo. Por su representación no menos difícil e improbable, a ella se asemeja la única obra dramática -o bien poema en prosa- de Flaubert, *La tentación de San Antonio*, que igualmente se sale de los usos escénicos convencionales. *La tentación* fue escrita y reescrita bajo el impacto que a Flaubert le produjo el *Fausto* de Goethe (y también el *Caín* de Byron); y el San Antonio resultante, aunque anacoreta, asceta, manifiesta toda clase de caracteres fáusticos. También él es excesivo, atraviesa las más variadas situaciones y no sólo tentaciones, aunque no en travesía por el mundo, como Ulises, sino porque el mundo y la historia vienen a él, se le echan encima. De la mano de variados tentadores y no sólo mujeres, todos los lujos y voluptuosidad le acechan. Todos los dioses, ritos, oraciones, oráculos, pero también ciencias, y herejías, y escuelas filosóficas pasan ante sus ojos. No ha de sorprender que la escritura de *La tentación* le llevara a Flaubert más de media vida suya de escritor, desde una primera edición en 1849 a la tercera en 1874, semejante también en esto a Goethe con su *Fausto*.

Fausto y *La tentación* coinciden en constituir dramas sacros. Con ellos el teatro recupera sus orígenes en el ritual religioso: vuelve a ser rito de conjuro ante poderes sobrenaturales, ceremonia donde los participantes -actores y comulgantes- se exceden al tratarse con lo más elevado y más profundo, con el Bien y con el Mal, con las potencias divinas y las demoníacas. Modo apropiado de pronunciar esos textos poemáticos -representados, o no- es declamarlos y cantarlos, en recitativos, arias, coros, al igual que un oratorio.

La escritura del mito pasa, pues, muy pronto al pentagrama. Mendelssohn, que de adolescente conoció en persona a Goethe y siempre le admiró, tomó unas estrofas de la escena fáustica de la primera noche de Walpurgis para una cantata sinfónica y coral (1831). También Berlioz, en *La condenación de Fausto*, de 1846, compone una "leyenda dramática", para orquesta y coro, en cuatro escenas. Y había de esperarse: también surgiría ópera del *Fausto* goethiano, y no una obra, sino varias. La más popular de ellas, la de Gounod (1859), como es forzoso en cualquier libreto operístico, tuvo que simplificar y esquematizar *Fausto* -en rigor, su parte primera-; y ha contribuido a acuñar y fijar, como eje del mito, el pacto con el diablo a cambio de la perenne juventud y de la mujer ansiada. Lo ha acuñado al igual que Mozart y su libretista Da Ponte hicieron con el mito de Don Juan en versión más popular aún que las de Tirso y de Zorrilla. En beneficio de los "duettos", Gounod hubo de resaltar la pasión amorosa de Fausto y Margarita, a la cual, por cierto, le hace prorrumpir, al saberse condenada, un desesperado grito afín, e igualmente en penúltima escena suya, al grito del Don Juan mozartiano al hundirse en el infierno. Después ya de Gounod, y en consecuen-

cia de su extraordinaria partitura musical, si bien al Fausto mítico cabe fantasearle como a cada cual le plazca, se le imagina mejor envuelto en coros y arias. Y, una vez que se ha escuchado en una excelsa voz -sea la de Alfredo Kraus-, se hace difícil quitarte de la cabeza y de los oídos esa voz aún cuando vuelvas al texto constituyente de Goethe.

La creación demoníaca

Piden los mitos ser recitados y cantados. El de Fausto pide una cantata u oratorio; y quien componga esa música será, él mismo, a su vez, fáustico: ésa es la idea inspiradora de Thomas Mann en *Doctor Faustus* (1947), un relato clasificable en el género literario de la novela, pero aspirante al rango de relato totalizador, total.

Por presentarse en formato novelado, con un relator casi omnisciente, como los de novelistas del siglo XIX, poseedor de información completa sobre los hechos y las acciones todas de sus personajes, la obra de Mann se atiene a reglas del realismo novelesco y, ya con eso, contribuye a una versión profana, no sagrada, del mito. El teatro -y, dentro de él, la ópera- es capaz de mantener una atmósfera sagrada, la que se trae de sus propios orígenes históricos, de la raíz ceremonial y ritual desde la que creció para emanciparse luego. La novela, en cambio, nunca se envuelve en aire sagrado; es radicalmente profana, laica, secular. Trasladados a novela, y en virtud de esa mera traslación, tanto Don Juan -según ha hecho Torrente Ballester- como Fausto -según Mann hace-, pierden mucho de su estatura mítica.

La figura central de *Doctor Faustus*, el compositor Adrián Leverkühn, es un personaje como cualquier otro de novela, del cual, además, habla Mann no de manera directa, sino por mediación y voz interpuesta del narrador, un viejo compañero de Adrián. Éste, a diferencia del protagonista de otra gran obra de Mann, el Hans Cartop de *La montaña mágica*, no es un adolescente por iniciar, por educar, sino alguien que parece haber nacido adulto, fáustico, aunque se nos relaten asimismo sus años de formación en el liceo. *Doctor Faustus* no es, pues, "Bildungsroman", relato de formación, maduración y aprendizaje, sino relato de madurez temprana, innata; o no innata, pues en las últimas páginas se revela resultante del pacto con el Maligno en la edad de los 20 años.



L'ombre de Marguerite apparaissant à Faust
Eugène Delacroix (1799-1863)

El elemento demoníaco subrepticamente activo en la vida y la obra de Leverkühn sólo se va haciendo manifiesto poco a poco y a medida que la narración avanza: primero por la presencia y las doctrinas de un maestro sospechoso, calladamente diabólico; luego por una página del diario de Leverkühn donde da cuenta del diálogo, en autodesdoblamiento, entre un Yo, él mismo, y un Él, de enemigo interior y malicioso tentador; al final por una confesión general suya en una reunión a la que hace venir a todos sus amigos, que se irán ausentando conforme Leverkühn comienza a dar inesperados signos de locura y acaba por manifestar el doloroso secreto de su vida y de su creación musical: el pacto con el diablo. Consistió éste en que le fueron concedidos 24 años para alcanzar su afán, el de crear música de belleza impar, mientras, en contrapartida, el precio habrá sido no poder amar a ser humano alguno. Rodeado y cuidado por mujeres, Leverkühn destruye y aniquila -un Midas que transmuta en nada- todo aquello que ama y toca: su mejor amigo será asesinado; su niño querido morirá. Leverkühn acarrea tragedia a todo aquel a quien se acerca o que se acerca, con la excepción del narrador, que de otro modo no podría relatarlo. Y la acarrea para sí mismo, aunque su autodestrucción no consista en el infierno del más allá, sino en la demencia durante los restantes años de su vida (y, entre paréntesis, ¿no es obligado aquí pensar en Hölderlin?). Y, en este paso del castigo ultraterreno a la terrenal demencia, la versión de Mann acomete ya sin duda la desmitificación del mito.

Ahora bien, pese al formato laico, desmitificador, inherente al género de novela, Mann no le consiente a Leverkühn quedarse en personaje "natural", profano, sólo humano. No le hace atravesar círculos cósmi-

cos, ni noches fantasmagóricas de Walpurgis; pero le presenta siempre alzado sobre un zócalo extrahumano y sobrehumano, creando su música completamente inmerso en una sacralidad de dudoso signo, en realidad, de signo muy claro: demoníaco. En idea aún romántica, supone Mann que la obra creadora se asocia a la enfermedad, la patología, la locura. Y procede más lejos: la obra de creación no sólo es demencial; es criminal, de naturaleza sobrenatural, pero no angélica o divina, sino propiamente demoníaca. El arte se ha vuelto impracticable sin la ayuda de Satán.

Leverkuhn genera en su música fantasías metafísicas y teológicas, cuyo término y cenit alcanza en el "Canto del dolor del doctor Faustus", una cantata que se propone constituir contrapartida -en vacío, en negro- del "Himno a la Alegría" del cuarto movimiento en la *Novena Sinfonía*; se propone la refutación conjunta de Schiller y de Beethoven, a la vez que, en ambición no ya tan sólo fáustica, sino propiamente demoníaca, refutación e inversión de toda religión. El "Canto" quiere reflejar -y el narrador atestigua que refleja- la universal queja de la humanidad; y, aún más, la queja del universo, cósmico lamento.

¿Qué género de música se atribuye al Leverkühn compositor? Es una música "inhumana", porque extra- o sobre-humana, portadora de toda contradicción y todo potencial fecundos: apunta al orden, la armonía, mientras, por otro lado, trata de generar un orden del todo abstracto, el de la música atonal, según profesa el capítulo 22 del libro, que acoge en esbozo la teoría de la atonalidad de Schönberg. O sea, Leverkühn no es ni puede ser Gounod, ni Mendelssohn, ni tampoco Beethoven; es o puede ser tan sólo Schönberg, equiparado, por tanto, a todos los anteriores y no en continuidad, sino en refutación musical de todos ellos. A los pasajes más teológicos o metafísicos de *Doctor Faustus* cabe adherirles, pues, la música de *Noche transfigurada*, sexteto de cuerda compuesto, en 1899, por Schönberg, bajo inspiración de un poema amoroso de Dehmel, pero que en conjunción con la letra de *Doctor Faustus* puede ser escuchado como oratorio místico, aunque poscristiano y acaso agnóstico. Y por otro lado, aunque no en fin -ino tienen fin estos enlaces!-, Leverkühn es gemelo idéntico al Aschenbach de *La muerte en Venecia* (1912), donde Mann se apropió literariamente de la figura y personalidad de Gustav Mahler.

La enredadera de los mitos

Todo se enlaza y se enreda, unos mitos con otros, como en un cesto de cerezas. No puedes pensar en Fausto, sin pensar en Job, en Ulises, en Don Juan o en San Antonio. Y, si arrancas de Goethe, te vas enseguida a Gounod y a Mann; y éste te lleva a Schönberg, y a Mahler, y a Visconti, que ha transpuesto a film *La muerte en Venecia*. En los mitos, todo se anuda con todo: unos con otros, y, en los mitos de artista, unas artes con otras, la escritura dramática y la musical, la prosa poética y el arte audiovisual, total.

Es propio de los mitos -sean populares o de artista- recibir toda suerte de versiones: en eso consisten; y eso es lo que, en sustancia, les caracteriza. Así lo sostiene Lévi-Strauss (1971); y lo cimienta en la extensa investigación suya de cientos de versiones -variantes de un mismo mito- de norte a sur del continente americano, recogidas por él y que demuestran -y describen, muestran- cómo mutan. En este otro lado del Atlántico, en la Europa moderna, han mutado igualmente los mitos griegos, seguramente populares en origen, aunque llegados a nosotros en su forma culta escrita. Las piezas originales de epopeya, tragedia o poesía que los narran se han trasmutado en otras piezas literarias y operísticas, derivadas, émulas -a veces, sin desdoro- del respectivo original. Ha habido "otras Fedras" con Racine, con Espriú y Unamuno, con Giordano. El ciclo de la *Orestíada* se ha extendido hasta Sartre, pasando por Hofmannstahl con Richard Strauss; el de Ulises, hasta James Joyce y Derek Walcott.

El mito de Fausto, de data más reciente, ha tenido poco tiempo -menos de doscientos años- para las mutaciones. Pero eran de esperar y han llegado en tan escaso tiempo. Dicho mejor y en rigor: no es que Fausto, ya en Goethe, tuviera naturaleza de mito y por ello haya alcanzado mutaciones; es, más bien, que de hecho ha llegado a suscitarlas, y en distintos formatos, de cantata, ópera y novela, desde comienzos del siglo XIX, hasta hoy mismo, en molde de relato corto (Antonio Heredia, 2007); y que, por haberlas suscitado, desde Goethe hasta ahora, cabe decir que se ha erigido, más allá de la leyenda, en mito.

El mito de Fausto, por otra parte, se ha constituido y ha mutado en una época, ilustrada y post-ilus-

trada, cuando domina no ya la conciencia mítica, sino, por el contrario, en afilado contraste, la conciencia crítica del mito, de los mitos. Y eso imprime un giro decisivo a las vicisitudes últimas de Fausto, como luce en su abordaje por Paul Valéry.

La conciencia crítica del mito

En 1940, comienza Valéry a abocetar un drama o comedia sobre Fausto; y en 1944 y 1945 -coetáneo de Mann, por tanto, aunque en otro espíritu- bajo el título de *Mi Fausto, un bosquejo*, publica escenas y fragmentos destinados a esa proyectada obra, que nunca completó. La declaración primera suya, al imprimirse el texto, arranca con este comentario que debió de hacer las delicias de Lévi-Strauss: "El personaje de Fausto y el de su monstruoso compadre tienen derecho a toda suerte de reencarnaciones". Describe luego -en relación con éstas- el gesto creador poético en los términos siguientes: "El acto del genio es recogerlas en su estado fantoche de leyenda o de feria y conducir las, por el efecto de su temperatura propia, hasta lo más alto de la existencia poética". La descripción se la aplica -se supone- a sí mismo Valéry, pero no menos, y ante todo, a Goethe, que tomó a sus personajes no importa de qué fuente: la más remota, una leyenda medieval. En Goethe reconoce al "creador de ellos dos, *Fausto y el Otro* [cursiva suya], tal como llegaron a ser, en él y según él, instrumentos del espíritu universal", es decir, y valga añadir por cuenta propia: verdades universales, tanto o más que iconos, mitos.

Se aprecian notables variaciones en la versión del mito en Valéry. ¿La mujer? Es Lust, la secretaria, amanuense, confidente y quizá amor secreto de Fausto. Pero no hay ya aquí, en esta versión, "eterno femenino". ¿El tema dominante? Es la propia personalidad: quién es Fausto, quién es uno mismo, quién soy yo, qué es eso de "yo"; y, junto con ello, cuál es la identidad del yo escritor y cuál la naturaleza de lo escrito, en qué un tratado científico difiere de unas memorias personales del filósofo o del investigador. No hay ya abismo demoníaco, ni infierno, ni demencia. ¿El estilo? En clave de ironía y de comedia, que rezuma el más inteligente "esprit"; y también el estado fragmentario, de boceto, en que Valéry dejó su obra, la cual, de haberse completado, hubiera sido de escaso interés para el público teatral, al igual que todas las piezas dramáticas suyas: diálogos al modo de Platón más que dramas para el escenario. Al transcribir el mito a registro de comedia y de ironía, pasa Valéry a otra clase de sabiduría, no ya seria, goethiana, sino lúdica, al propio tiempo que crítica. El personaje Fausto está escribiendo un libro acerca de sí mismo: metarrelato, por tanto, un texto dentro de otro. Lo dedica "al lector de buena fe y de mala voluntad"; y en él deja constancia en autoanálisis: "se ha escrito tanto sobre mí que ya no sé quién soy".

Mann permanece fiel a la concepción romántica -y mítica- de la obra de arte como producto de una sobrenatural inspiración. Valéry, en cambio, resueltamente postromántico, lleva a cabo por completo el desmontaje analítico y crítico del mito de Fausto, sin construcción teo- y mito-lógica de condena o salvación, sea eterna o terrestre. Lo reduce a un juego de la inteligencia creadora -poética, filosófica- consigo misma.

A *Mi Fausto* de Valéry, deslumbrante no en el mito, sino en la conciencia crítica del mito, no cabe ponerle partitura de ópera romántica o sinfonía coral clásica, ni tampoco banda sonora de *Noche transfigurada*. De adjuntarle alguna música, incidental u operística, habría de ser con aire de scherzo, puesto que es una broma literaria y filosófica, texto desplegado bajo los focos esclarecedores de la conciencia crítica del mito. Le sentaría bien el estilo leve y lúdico de piezas -de Debussy, de Shostakovich-, que al insertar irónicamente temas melódicos de composiciones consagradas, míticas, del canon musical europeo, son, por ello mismo, "de-constructoras", desmitificadoras.

El otro lado del tapiz

Entre los mitos más tradicionales, destacan los de creación cósmica o humana, de presunto alcance universal, relativos al mundo y al origen o naturaleza de nuestra especie. Arcaicos son, no menos, los mitos de identidad, de tribu, nación, raza o lengua, como el del éxodo hebreo y los que "fundamentan" los nacionalismos todos (Juaristi, 2000). Los mitos griegos lo fueron de "moira", hado, fatalidad. Eres Fedra o Edipo

por destino: no eliges serlo. Los mitos modernos, por el contrario, lo son de voluntad y de proyecto. Puedes elegir ser un donjuán o una lolita. También Fausto -o, más bien, alguno de los Faustos de la policromía en que se refracta- constituye un posible objeto de proyecto, de programa de vida, de ambición. Pueden el hombre y la mujer tener aspiraciones fáusticas, como las fantaseadas por Mann: aspirar a lo sagrado o -sí no es lo mismo- a lo demoníaco; o, al menos, las que en scherzo formula Valéry: la completa autolucidez del sabio o -sí para él no es lo mismo- del poeta. Pueden aspirar, ¿y cómo no? Pero ¿y realizarlo?

La pregunta -la duda- corresponde a una conciencia crítica, instaurada en el pensamiento occidental por el racionalismo. En la Edad de la Razón -o sea, tras Descartes y Bacon-, y pese a los retornos de lo arcaico que el Romanticismo durante un siglo propició, no es posible ya la conciencia o inconsciencia mítica, propia de un pensamiento zambullido en el mito como pez en agua. Cabe crear mitos, sostenerlos -y, sí, además, enmendarlos, darles vueltas como a un calidoscopio-, pero siempre con conciencia -y a conciencia- de su naturaleza de mitos. Sea griego o bíblico, o nibelungo, o romántico, en la modernidad -y es Wagner singular excepción a toda orquesta-, el mito no puede ser ya asumido a la letra, ni tampoco en su manifiesto simbolismo. De esto se han enterado incluso los teólogos, alguno de ellos: Bultmann (1974), con su programa de desmitificación del Nuevo Testamento. Dentro de una conciencia racional y crítica, el mito jamás resulta asumido, sino considerado tan sólo, tenido en cuenta: expuesto y, además, puesto a distancia, como telón de fondo en el espacio y tiempo laicos, no sagrados, donde discurre la vida cotidiana.

Existe una imagen pictórica paradigmática para la posición del mito en la Edad Moderna: el cuadro de *Las hilanderas*. En él, Velázquez ha dispuesto la fábula de la disputa entre Atenea y Aracné como tapiz en la pared frontal de un telar donde trabaja un grupo no excelso de mujeres. Fuente de la leyenda es Ovidio en su *Metamorfosis*: en la contienda entre la diosa y una mujer mortal por el mérito de haber tejido la obra más perfecta queda la mujer trasformada en araña por la ira de la diosa. Velázquez trae a su pincel el mito, pero lo trata en juego semejante -mas sin espejos- al que aplicó a la pareja regia en *Las meninas*: con distanciamiento desacralizador que bien cabe calificar -"avant la lettre"- de brechtiano. Lo que Velázquez da a entender -o lo que el espectador puede "ver"- se resume en lo siguiente: la "verdad" y el envés del tapiz de fondo que escenifica esa leyenda de Atenea consiste en la escena no legendaria, cotidiana, representada en primer plano, de unas hilanderas que trabajan.

La contemporánea -postilustrada y postromántica, postwagneriana y brechtiana- desmitificación del mito, tiene, pues, una característica que también cabe ilustrar con punto de partida en el de Fausto. El enfoque "post" mueve a examinar qué hay detrás de la "realidad", sagrada o demoníaca, a la que aspiran Fausto y todas las mujeres u hombres de su estirpe. Y, en el curso del escrutinio, aparece la necesidad precisamente de pasar al otro lado del tapiz, o del espejo, o, más bien, regresar al lado de acá, al de la vida cotidiana, que se nos pasa hilando y trabajando: pasar de lo fáustico a lo pragmático y tal vez, en extremo, a lo kafkiano.

El mito contemporáneo opuesto al de Fausto es el de K. y de Joseph K.: mito de castillo inaccesible y de proceso, mito de destino, como los de la tragedia griega. En realidad, sin embargo, los K. de Kafka, incluido él mismo, nunca llegarán a la condición de mito. Pese a sus posibles variaciones, reencarnaciones, metamorfosis suyas -Samsa en insecto, como la Aracné de Ovidio-, exploradas ya por Kafka, es improbable que K. pase a rango de mito. Ni siquiera tiene nombre. Es el anónimo sufridor de una sociedad burócrata y sin alma: "hombre sin atributos". Está, además, demasiado apegado a la rutinaria realidad para poder proporcionar materia mítica. Pero también eso forma parte de la enmarañada complejidad del mito. No puedes pensar en Goethe y en Fausto sin pensar enseguida en Kafka y en K. Pero, como se dice a veces para terminar un cuento, eso de K. es ya otra historia, en este caso, otro "no mito".

Del *Fausto* de Goethe, así como de las obras de Mann, Kafka y otros clásicos, o modernos, hay muchas ediciones en castellano. *Mi Fausto* de Valéry, en traducción de M. Gomis, ha sido publicado por Icaria (Barcelona, 1987). Anote, en fin, el lector interesado estas otras referencias:

- Barthes, R. (1980). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
Bultmann, R. (1974). *Creer y comprender*. Madrid: Studium.
Heredia, A. (2007). *Faustus, el favorito*. El Robador de Europa: Facultad de Filosofía y Letras, Málaga, nº 5.
Juaristi, J. (2000). *El bosque originario*. Madrid: Taurus.
Lévi-Strauss, C. (1971). *Mythologiques: L'homme nu*. París: Plon.

Alfredo Fierro es Catedrático de Psicología en la Universidad de Málaga