

Ubicación topo-temporal de Fausto En la escena "nacht"

Lic. Gerardo Wehinger

Introducción

La tarea a la que aquí nos abocaremos será determinar cuál sea el lugar de Fausto en el apartado "Nacht" de la obra *Faust* de J. W. von Goethe.¹

Para determinar este «lugar» echaremos mano de las herramientas suministradas por Guerrero, desde sus estéticas, y por Albizu, desde su teoría del significado y su teoría sobre el tiempo.

Ubicar a Fausto desde esta particular estética topo-temporal significa ubicarlo en su tiempo propio, contextualizado en su propio tiempo epocal.

La pregunta por el particular lugar de Fausto surge a partir de la experiencia del límite del saber o, si se quiere, caducidad de sentido existencial. Este desencanto encuentra su momento privilegiado en "Nacht", escena con la que comienza su dramático camino propiamente dicho. Nosotros restringiremos el estudio a este apartado solamente.

Desarrollaremos el estudio desde tres aspectos. En primer lugar desde las Estéticas de Guerrero; aquí intentaremos ubicar a Fausto en una de las estéticas, aquella que mejor lo describa. Luego abordaremos la experiencia del tiempo e intentaremos demostrar el particular lugar que le toca a Fausto y a su tiempo. Finalmente contextualizaremos topológicamente la escena "Nacht" dentro del sistema de significancia desarrollado por Albizu en *Verdades del Arte*.

Cada apartado será iniciado con una breve presentación del marco teórico al que acude y despliega.

En todos los casos la bibliografía será indicada al pie (en su primer referencia de manera completa); en las citas del *Faust*, de J. W. v. Goethe, sólo se indicará la obra y los versos: (*Faust*, vv)

¹ En general nos referiremos a la obra con el término *Faust*, al personaje con Fausto, a la escena con "Nacht", y noche cuando no nos referimos a la escena propiamente dicha.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Las tres disciplinas direccionales

En este apartado daremos cuenta, escuetamente, de las tres disciplinas direccionales propuestas por Guerrero que, de alguna manera, indican las diferentes modalidades de apertura del ente, apertura que lo constituye como tal.²

La idea es pensar a Fausto desde estas tres disciplinas direccionales y determinar su ubicación en una de ellas o, como se verá, "entre" dos de ellas.

Estas tres disciplinas direccionales se caracterizan por correspondientes «comportamientos»:

I.- Comportamiento hacia el Ser de la obra de arte. Que se traduce en una actitud de *revelación y acogimiento* de las obras ya producidas.

II.- Comportamiento hacia la Esencia o Potencia de la obra de arte. Que se traduce en una actitud de *creación y ejecución*, en un proceso de gestación o, mejor dicho, en una «puesta en obra».

III.- Comportamiento hacia la Tarea, empresa o misión de la obra de arte. Que se traduce en una actitud de *promoción y requerimiento* de futuras obras, en una «pro-puesta» operatoria.³

Guerrero llama a cada una de estas partes, escuetamente, Estética I, II y III respectivamente.

Según el orden histórico, lo primero es el reclamo para obrar artísticamente, es la tarea o misión a cumplir, el mandato a obrar. En segundo lugar se da entonces la ejecución de la obra requerida por la cultura o comunidad que la requiere; así, la obra no surge desde una simple nada. Finalmente se da entonces la manifestación de la obra cumplida, y como tal se revela y es acogida.

En el ámbito de la Estética I se da la mayor in-dependencia, ab-solutismo y autonomía. Es el lugar de mayor abstracción, de cristalización, propia de los tiempos modernos. Aquí es donde se recorta la llamada «obras de arte» como tal. El ámbito II es un lugar de creación, donde no hay aun obras de arte propiamente. Tampoco las hay en el ámbito III, ya que lo que hay es el mandato o llamado a la tarea.

El primer ámbito es el de mayor penetración intelectual, el lugar del proceso devenido en teoría.

"En cambio, visto desde II, la actitud I aparece como *aisladora y estática*. Ella detiene la potencia creadora, presentándola bajo un aspecto abstracto, mostrándola precisamente, como obra «acabada». Así, el ámbito I se nos aparece como una *natura naturata* frente a II, que parecería ser una *natura naturans*. Y vista desde III, la

² Cfr. GUERRERO, Luis Juan; *Estética operatoria en sus tres direcciones, T. I Revelación y acogimiento de la obra de arte –Estética de las manifestaciones artísticas-*. Ed. Losada, S.A., Buenos Aires, 1956;

p. 81

³ *Idem.* p. 82

actitud I nos resulta *falsificadora* del arte: porque lo saca de sus conexiones histórico-sociales, de su carácter misional, destinativo e impositivo." ⁴

Guerrero sostiene que el trato actual con la obra de arte es de doble desvinculación: del ámbito de las tareas, y del ámbito de las potencias artísticas. Sin embargo, con el ámbito del Ser es también posible penetrar los ámbitos de la Potencia y de la Tarea artística.

"Se nos revela el Ser de la obra de arte por una paulatina o súbita iluminación *a partir de sus fundamentos*, en las potencias creadoras y las tareas histórico-sociales. Entiendo que estas últimas (III) constituyen el fondo tácito de toda comprensión estética, sobre el cual se dibuja el perfil de una «puesta en obra» (II). Y únicamente sobre este doble fondo se destaca luego la nítida figura del Ser de la obra de arte (I). Gracias a este proceso, *en el ámbito (I) se puede «ver» sólo el Ser, en vez de verse también Potencias y Tareas.*" ⁵

Sin embargo, este aparentemente aislado Ser de la obra de arte es resultado de la Potencia creadora que a su vez responde al mandato epocal de la Tarea.

Por eso no deben aislarse las partes que se vinculan nutriciamente en recíproca raigambre o vinculación; no sólo debemos atender a "lo que *se manifiesta* en la obra de arte, sino penetrar doblemente en *la actitud de la potencialidad creadoras* y en *la actitud de reclamos artísticos*, que gravitan por igual en artistas y contempladores." ⁶

La trama

Guerrero habla así de la «trama» de los distintos comportamientos estéticos y de los vínculos que tejen ese entramado, que a su vez conforman la textura artística. El filósofo también menciona la metáfora goetheana del tapiz rico en colores y figuras, cuyos hilos se siguen pretendiendo descubrir su secreto; sin embargo, éste se nos escapa si sólo seguimos los hilos y olvidamos el vínculo espiritual: trama, que los mantiene unidos.

Trama, entramar, o tejer la textura del tejido, este es un tema recurrente en *Faust*, también en "Nacht". En definitiva es este el sentido que persigue decifrar el mismo Fausto; y así se le presenta el *Erdgeist*.

*In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall´ ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff´ ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. (Faust, 501 – 509)*

⁴ *Idem.* p. 85. Ilustramos esto *infra*, donde mostramos a Fausto rodeado de los instrumentos del padre.

⁵ *Idem.* p. 87

⁶ *Idem.* p. 88

Goethe no se refiere directamente a la obra de arte, como lo hace Guerrero, sino a un sentido anterior que se despliega en «Mundo», y recurre para ello a la figura de la *Weberin...*, una suerte de artista al fin. Así lo hace en uno de sus *Weltanschauliche Gedichte*: "Antepirrhema".

*So schauet mit bescheidnem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wie Ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflin hinüber, herüber schiessen,
Die Fäden sich begegnen fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt,
Das hat sie nicht zusammengebettelt,
Sie hat 's von Ewigkeit angezettelt;
Damit der ewige Meistermann
Getrost den Einschlag werfen kann.* ⁷

"La vinculación sintética que ata de antemano a la existencia humana con la obra de arte constituye el sentido de la misma y su textura analítica son las redes significativas que elaboramos para explicitar aquella implícita comprensión." ⁸

La existencia humana es tocada o conmovida por la obra de arte; así, responde a su llamado con una actitud estética de contemplación.

"En el caso de la experiencia artística, decimos que ese llamado encuentra en nosotros la respuesta correspondiente *cuando nuestro temple de ánimo se deja templar en la contemplación de la obra de arte*. Es decir, cuando nuestra existencia, elevada a un plano originario, encuentra una *tonalidad común*, cuando se establece una *con-sonancia estética*, cuando nuestro ánimo «suenan» o «vibra» a tono con la obra de arte."⁹

Temple de ánimo, sentido y significado

Guerrero llama «sentido» a ese *fondo último o fundamento de Ser, de algo que nos afecta o conmueve*. ¹⁰

Vale decir que, tanto la obra como nosotros mismos, nos expresamos en el sentido y por eso vibramos y estamos «a tono» en el mundo abierto por el obrar de la obra de arte.

Guerrero se remite a Ortega y Gasset, y este a su vez a Goethe, sin indicar la cita, para denominar esta coincidencia de sentido con el término goetheano: «sinfronismo». ¹¹

⁷ GOETHE, J. W. v; *Werke*, Bd. I, s 358. El mismo texto se encuentra también en Bd. XIII (*Naturwissenschaftlichen Schriften*, Erster Teil), s 32; bajo el título «Bedenken und Ergebung».

⁸ GUERRERO, L. J.; Op. Cit. p. 89

⁹ *Idem*. p. 90

¹⁰ Cfr. *Ibidem*

¹¹ Cfr. *Idem*. p. 91

Este temple de ánimo implica así un sinfronismo entre nuestro mundo interior y el mundo exterior; entre nuestra constitución anímica y nuestra constitución corporal y, finalmente, constituye una tonalidad unitaria fundamental.

“El temple de ánimo adquiere una dimensión estética cuando es templado por ese fondo último, implícito, de la obra de arte.”¹² En ese fondo último concuerdan tanto el artista como creador, como el contemplador como acogedor.

En nuestro caso, Fausto está en el lugar del contemplador-acogedor, mas, como tal, no halla la obra de arte, el sentido -*Sinn*-, con el cual vibrar. Ausencia de obra – ausencia de sentido, y viceversa. Asimismo, Fausto presiente el llamado a tarea, mas no es artista. Así, creemos que nuestro personaje se encuentra en un “entre épocas”; entre una época que ya no y una época que aun no es.

El mundo artístico pensado por Guerrero, o mejor, el mundo desplegado por el arte que es experimentado y con-mueve, no es un mundo objetivado sino más bien un «fondo de mundo» desde el cual se despliega el sentido.

En nuestro caso, al menos en la parte “Nacht” que nos toca analizar, Fausto no se confronta con una obra de arte propiamente dicha. Lo que sí hay es la busca de este sentido que la obra de arte despliega; y este sentido no es, finalmente, encontrado. Es más, Fausto da cuenta de la caducidad del sentido en el que se encuentra. (Cfr. *Faust*, 398-409)

*Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,
Mit Instrumenten vollgepfropft,
Urvater – Hausrat drein gestopft –
Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt! (Faust, 406 – 409)*

El sentido da cuenta de lo que sea Mundo –*Welt*-; y ese mundo a su vez da cuenta del sentido que tengan los instrumentos en ese mundo. Fausto ya no pertenece a ese mundo. (Cfr. *Faust*, 656-685)

*Ihr Instrumente freilich spottet mein
Mit Rad und Kämmen, Walz´ und Bügel:
Ich stand am Tor, ihr solltet Schlüssel sein;
Zwar euer Bart ist kraus, doch hebt ihr nicht die Riegel. (Faust, 668 –
671)*

Así, «sentido» designa una “totalidad –concordante con nuestro temple de ánimo- que habita en la obra, en tanto es acogida por nuestra sensibilidad humana. Sea que ésta última se sienta –palpitando en la obra misma- como la totalidad de una cosa o de una persona, de un medio, de una época o de la condición humana en general.”¹³

Sobre la base del «bosquejo de mundo» se elaboran los significados objetivantes. Así, el «significado» puede ser definido como una referencia intelectual, que va más allá del objeto singular hacia un texto que lo incluye en función del cual el texto presente adquiere vida, se orienta y se organiza. Es decir, la significación orienta al objeto en su referencia a un conjunto.¹⁴

¹² *Idem.* p. 92

¹³ *Idem.* p. 93

¹⁴ Cfr. *Idem.* p. 94

Asimismo, hay que decir que no se crean los significados arbitrariamente, sino que "surgen sobre la base de un «proyecto existencial» (en tanto ese proyecto se presenta como un «bosquejo de mundo»), es decir, sobre la base de un sentido total."¹⁵ Desde ahí se establece la trama significativa, en la cual se dibujan los objetos particulares. Así, los significados son elaborados en función de un sentido o proyecto total. En otras palabras, el sentido es un totalidad convivida; el significado es un contexto referencial elaborado.

"Ontológicamente hablando, diremos que los sentidos son *modos de ser* y los significados son *redes de referencia, menciones o significados de entes*." ¹⁶

Si bien esta conmovida comprensión del sentido es implícita, vaga y oscura; y como tal nos revela el horizonte total, abierto, de la transcendencia existencial hacia el Ser, este vínculo no sólo es experimentado de manera compacta, sino también como una trama de referencias primarias, que Heidegger llama «remisiones» - *Verweisungen*-. Guerrero habla aquí de un "*sentido articulado*, que hace posible, en un estrato interpretativo ulterior, una múltiple confluencia y orientación unitaria de nuestras redes significativas." ¹⁷

Así, las significaciones quedan radicadas en la trama remisional del sentido; y, antes de ser elaboradas intelectualmente, son vividas como «remisiones significativas».¹⁸

LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

Ubicado Fausto dentro del ámbito de las estéticas operatorias, intentaremos aquí determinar cuál es su propia experiencia del tiempo. Primero daremos cuenta de una analítica del tiempo en general ¹⁹, luego del particular tiempo de Fausto.

Analítica del tiempo

El presente es bifronte, tiene dos caras. Ahora bien, esto es una metáfora, y como tal es una *translatio dictionis*. ²⁰

El presente es empujado en dos direcciones: hacia lo que él mira (F=Futuro) y hacia aquello que lo mira (P=Pasado). Así, cada tiempo es un presente bifacial: una de sus caras mira al tiempo pues es mirada por él, futuro; la otra cara es mirada por los

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Idem* p. 95

¹⁷ *Idem* p 96

¹⁸ Cfr. *Ibidem*. Guerrero mismo advierte que lo que él llama trama articulada de sentido, debe ser entendida como una totalidad abierta de «significatividad», la *Bedeutsamkeit* de Heidegger. Tratar las referencias a Heidegger en este trabajo estallarían los límites del mismo.

¹⁹ Para el desarrollo de este apartado nos basamos en ALBIZU, Edgardo; "Las dos caras del presente y la contemporaneidad de la filosofía", en *Saber del tiempo, tiempo del saber*, pp. 76 – 111

²⁰ Cfr. ALBIZU, Edgardo; "Las dos caras del presente y la contemporaneidad de la filosofía", en *Saber del tiempo, tiempo del saber*, p. 80

signos del tiempo que así obligan a mirarlos, pasado. Una cara del presente concierne a la nada del tiempo, futuro, y la otra a su todo, pasado; pues todo el tiempo es lo que en él ha sido hasta ahora, y su nada, lo que aún no ha sido. ²¹

“En su translatio, el tiempo se muestra como medida, y el centro de esa medición soy yo [...]. Pero lo singular de esta bifacialidad del centro de medición se halla en que su translatio exige alterar las coordenadas de sentido de «nada» y «todo» en este contexto. «Nada » determina a «todo». Hace posible al presente en su medir. El tiempo «es» nada. Su todo es posible porque un presente delimita esa nada. El presente es algo, un algo que, en principio emerge de la nada. «Nada», «todo» y «presente» son, en principio, **meros** signos, aspectos de la protosignificancia del signo «tiempo»: significantes vaciados por el esfuerzo que el pensar hace por pensarlos. Cada presente es el anodadado mirar del tiempo a su nada y su todo. Cada yo es el tiempo al que concierne su nada y su todo, y la *translatio* en la cual entrecruzan sus diferencias.” ²²

Según este esquema, se llama Pt1 (presente primario) a la cara que mira el futuro, y Pt2 (presente secundario) a la cara que es mirada por el pasado.

Pt1 es la experiencia de un futuro cumplido y aún por cumplirse. La fórmula es Pt1→F; esto no quiere decir que el presente primario va hacia el futuro sino que éste es acogido por aquél. Presente secundario no hay si Pt1→F a su vez no se sumerge en el pasado, si no se cancela en lo ocurrido. La fórmula sería: hay Pt2 si Pt1→F→P. ²³

“El eje percepción-apercepción, visto como centro formal del presente, sirve de comienzo metafísico a la diferencia de las dos caras del presente, comienzo ratificado por la bifurcación, a partir de dicho centro, de los mundos sensible e inteligible, cuyos orígenes temporales premetafísicos son el futuro y el pasado, respectivamente.” ²⁴

En efecto, el futuro sensorializa, el mundo visible, audible, táctil, etc. hace aparecer el futuro. Predicados sólo hay en el pasado, que conceptualiza. El presente es el punto en que la pura nada del futuro se diversifica en las determinancias puras del pasado. ²⁵

El presente es, ante todo, ser mirado, tocado, por el futuro, que por su parte toca en lo que constituye como siendo. Porque el futuro me toca, lo miro. En este ahora miro el tiempo (futuro). En ese mirar el tiempo es él mismo, pero enmascarado, por decir así; mira a través de la máscara del pasado, que lo oculta. ²⁶

“El pasado es la cortina de signos. El tiempo, que me toca y me hace buscar su mirada, me mira desde sus signos. Miro el futuro porque soy mirado por él desde el pasado, a través de él. Yo soy la doble mirada del tiempo hacia su nada (F) desde su todo (P), a través de él. La mirada -el gesto, el tanteo- hacia la nada del tiempo es la primera cara (del presente primario, sensible, sensorial); el ser mirado desde el todo

²¹ Cfr. *Idem* p. 83–84

²² *Idem* p. 84; **negritas** y *bastardillas* en el original.

²³ Cfr. *Idem* p. 86-87

²⁴ *Idem* p. 88

²⁵ Cfr. *Ibidem*

²⁶ Cfr. *Idem* p. 89

del tiempo, el constituirme como vehículo para la mirada del todo que encuentra la nada, es la segunda cara (el presente secundario, inteligible, conceptual)."²⁷

Así tenemos que el Pt (Presente), en cuanto bifronte, tiene una cara del pensar y una cara de las cosas.²⁸ Aquí el tiempo «es», y en tal sentido se concentra en el emerger. El «hecho» es emerger, y lo hace hacia las dos caras de la bifurcación.²⁹

El futuro, dimensión de la nada, es el lugar de la libertad. El pasado, dimensión del todo, es el lugar de la necesidad. "La libertad (F) no da necesidad (P) sino a través de la posibilidad (Pt1); la realidad (Pt2), a su vez, supone la necesidad. Los presentes se entroncan en cuanto reales, es decir, desde la necesidad del pasado al que descienden."³⁰

"Necesidad y libertad son modalidades superiores del tiempo, mientras realidad y posibilidad son sus modalidades inferiores [la cara **real** del presente, en tanto tocada por la necesidad y su cara **posible**, en tanto toca la libertad], y eso de modo tal que aquellas no se distinguen entre sí –el tiempo no se opera- sin las inferiores. Un ente implica el todo; un solo presente complica la nada y el todo del tiempo."³¹

Ubicación de Fausto en el tiempo: «su tiempo»

Fausto es enfrentado, especialmente en "Nacht", a esa cortina de signos (pasado) tras la cual se oculta el tiempo; así, el pasado es sin-sentido. Ya en el comienzo del monólogo dice Fausto: (*Faust*, 354 – 373):

*Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heissem Bemühen.
Da steh´ ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug wie zuvor! (Faust, 354 – 359)*

Así, todo el saber del pasado no es más que una totalidad sin sentido. La herencia toda de los padres no es más que signos muertos y amontonados: Mundo caduco³². Incluso el gran libro de Nostradamus promete sabiduría, más finalmente es decepción: *Welch Schauspiel! Aber ach! Ein Schauspiel nur!* (*Faust*, 454).

Y más adelante:

*Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand
Aus hundert Fächern mir verengt,*

²⁷ *Idem* p. 89

²⁸ Cfr. *Idem* p. 80

²⁹ Cfr. *Idem* p. 84-85. Cabría ordenar desde aquí el intento de Fausto por traducir el comienzo del *Evangelio según San Juan* (I, Jn 1): "En el principio fue la palabra." "Im Anfang war das Wort!" (*Faust*, 1224) lee Fausto, y corrige después de varios intentos, hasta traducir: "Im Anfang war die Tat!" (*Faust*, 1237). Opta Fausto, entonces, traducir *lógos* por *Tat* en lugar de *Wort*, *Sinn* o *Kraft*. (Cfr. *Faust*, 1224 – 1237).

³⁰ *Idem* p. 89

³¹ *Idem* p. 90. **Negritas** en el original.

³² Cfr. con *Faust*, 398 – 409. Nosotros ya citamos *Faust*, 406 – 409; *supra* p. 5

*Der Trödel, der mit tausendfachem Tand
In dieser Mottenwelt mich drängt?
Hier soll ich finden, was mir fehlt?
Soll ich vielleicht in tausend Büchern lesen, [...]
Ihr Instrumente freilich spottet mein [...]
Du alt Geräte, das ich nicht gebraucht,
Du stehst nur hier, weil dich mein Vater brauchte. (Faust, 656 [...] 677)*

El «hecho» es emerger –deciamos más arriba-, y lo hace hacia las dos caras de la bifurcación. El hecho es presente; el puro pasado sin sentido es carga, y así lo siente Fausto:

*Weit besser hätt´ich doch mein wenig verprasst,
Als mit dem wenigen belastet hier zu schwitzen!
Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen. (Faust, 680 –
685)*

En el futuro está el sentido en cuanto acogida como $F = Pt1 \rightarrow F$. El pasado es todo y el F es nada, que adviene con sentido. En *Faust* se da el giro de un tiempo que es P necesario (propiamente de un pasado que es pesado y sin-sentido) hacia un F que es libertad, que se trueca en posibilidad, y con ella se cuele la nada propia de la *ontopoiésis*.

Fausto decide finalmente aliviarse del peso del pasado y se enfrenta hacia el futuro; primero, aún dentro de la angostura de su estancia³³, llegando al borde de la liberación total por el suicidio; luego en su salida hacia el mundo en compañía de Mephistópheles. En ambos casos hay una tendencia hacia la nada.

Se abre la posibilidad de un pasaje, de la noche al día, del sufrimiento al alivio, de la pesadez a la liviandad, del pasado al futuro, de un abajo hacia un arriba, del todo hacia la nada.

*Ich grüße dich, du einzige Phiole,
Die ich mit Andacht nun herunterhole!
In dir verehr´ich Menschenwitz und Kunst.
Du inbegriff der holden Schlummersäfte,
Du auszug aller tödlich feinen Kräfte,
Erweise deinen Meister deine Gunst!
Ich sehe dich, es wird der Schmerz gelindert,
Ich fasse dich, das Streben wird gemindert,
Des Geistes Flutstrom ebbet nach und nach.
Ins hohe Meer werd´ich hinausgewiesen,
Die Spiegelflut erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.*

*Ein Feuerwagen schwebt auf leichten Schwingen
An mich heran! Ich fühle mich bereit,*

³³ Según indicaciones escenográficas, "Nacht" transcurre "In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer". Cfr. *Faust*, en indicaciones sub-título "Nacht".

*Auf neuer Bahn den Äther zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Tätigkeit.
Dies hohe Leben, dieser Götterwonne,
Du, erst noch Wurm, und die verdienst du?
Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen deinen Rücken zu!
Vermesse dich, die Pforten aufzureißen,
Vor denen jeder gern vorüberschleicht.
Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,
Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht,
Vor jener dunkeln Höhle nicht zu beben,
In der sich Phantasie zu eigner Qual verdammt,
Nach jenem Durchgang hinzustreben,
Um dessen engen Mund die ganze Hölle flammt;
Zu diesem Schritt sich heiter zu entschließen,
Und wär ' es mit Gafahr, ins Nichts dahinzufließen. (Faust, 690 – 719)*

Safranski advierte en esta tendencia hacia el autoaniquilamiento una nota propia del romanticismo: "Die Romantik also setzt die zerstörerische und selbstzerstörerische Potenz der Einbildungskraft frei." ³⁴

Para este autor, se da en el Romanticismo una segunda culminación, después del Renacimiento, de la idea de poiesis, con características propias en cuanto a la experiencia de la negatividad.

"Das künstlerische Produktionsvermögen, die schöpferische Freiheit, rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit und des stolzen Selbstbewußtsein. Und dabei kommt es zu Erfahrung der Negativität. Indem der Künstler nicht mehr nur eine fertige Schöpfung nachahmt, sondern zum Komplizen des Schöpfungsprozesses werden will [...] dann verwickelt er sich in das Problem der *creatio ex nihilo*. Er öffnet sich für die Erfahrung des Nichts, des Nichtigen." ³⁵

Si bien no consideramos a Fausto un artista en obra, propiamente, aún así entendemos que, en etapa de llamada a tarea, ya siente y se cuele en él la experiencia de la nada: *Er öffnet sich für die Erfahrung des Nichts, des Nichtigen; (supra)*.

La pérdida del propio tiempo

Fausto, en "Nacht", se debate en la confusión de lo que deba entenderse por tiempo. Fausto se debate en la confusión de Tiempo.

"«Tiempo» no significa un mero exterior para la conciencia sino la alteridad interiorizante, el fundamento primero de internalización (*Er-innerung*). La alienación es [...] la pérdida del propio tiempo, el sin-presente por desaparición en conjuntos no dadores de presente sino aniquiladores de toda posibilidad de temporación." ³⁶ Fausto se debate en la pérdida del propio tiempo.

³⁴ SAFRANSKI, R.; *Das Böse, oder Das Drama der Freiheit*, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1997. p. 229

³⁵ *Ibidem*

³⁶ ALBIZU, Edgardo; "Las dos caras del presente y la contemporaneidad de la filosofía", en *Saber del tiempo, tiempo del saber*, p. 92

“Presente es aquel tiempo que se da a otros tiempos y que así contribuye a condensarles posibilidades. Ese dar es un saber, en su prísuno núcleo de significado, el saber que precede a todo acto tético gnoseológico y lo hace posible: la prodigalidad del dador en dirección hacia su universalidad (el agasajo), que por su parte es origen transcendental del sentir, del sentido y de los sentimientos. Presente es saber.”³⁷

Con la pérdida del propio tiempo, alienado en el sin-presente, Fausto no “sabe”. Como Fausto no “da”, no tiene presente (Pt); niega Pt2 y no tiene Pt1. La particular situación de Fausto radica en que él ha abandonado el mundo-cárcel pero aún no se ha constituido en el yo intervencional al nosotros en tanto dadores de presente. Así, Fausto aún no es *poietico*.³⁸

El «mundo-cárcel» es en el que permanece Wagner, el *Famulus* de Fausto. En este mundo-carcel, que implica un futuro abierto al presente primario cercado desde las proyecciones conceptuales del pasado, el sentido del existir se reduce a control heteronómico mediante redes semióticas sin espíritu, mediante información y comunicación programadas para bloquear cuanto no conduzca a realimentar circuitos de vida uniformada. «Cárcel» piensa aquí el cierre del horizonte, de la esperanza; más: del **tiempo**.³⁹

Al mundo-cárcel no corresponde una verdadera *poiesis*, sino más bien la figura de «inventiva semiótica», donde:

“La inventiva semiótica es una forma de poiesis pero en nuestro presente tiende a despojarse de ésta y a enfrentarla como su enemiga. Ello ocurre en tanto multiplica significantes triviales e incluso vacíos, destinados a mantener a los significados lejos de cualquier abordaje pensante.”⁴⁰

El mundo cárcel de Wagner, que «multiplica significantes triviales e incluso vacíos», se muestra aún más patente en el diálogo que sostiene el *Famulus* con Fausto.⁴¹

FAUST. *Wenn ihr ´s nicht fühlt, ihr werd ´s nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkrftigen Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von andrer Schmaus,
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus eurem Aschenhufchen ´raus!* (*Faust*, 534 – 541)

Agregando poco ms adelante:

FAUST. *Das Pergament, ist das der heil ´gen Bronnen,
Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?*

³⁷ *Ibdem* p. 92

³⁸ Lo que deba entenderse por *nosotros dadores de presente* puede rastrearse en *Idem*. 91 ss

³⁹ Cfr. *Idem* p. 97. Albizu piensa aqu mundo-crcel como «crcel ciberntica», como nuestro futuro global.

⁴⁰ *Idem* p. 96

⁴¹ Cfr. *Faust*, 523 - 601

*Erquickung hast du nicht gewonnen,
Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt. (Faust, 566 – 569)*

Así también difiere entre Fausto y Wagner la vista del pasado, «cortina de signos»:

WAGNER. *Verzeiht! Es ist ein groß Ergetzen,
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen;
Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht,
Und wie wir´s dann zuletzt so herrlich weit gebracht.*
FAUST. *O ja, bis an die Sterne weit!
Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln. (Faust, 570 – 579)*

Recordemos, «carcel» piensa el cierre del horizonte, de la esperanza:

FAUST -allein-. *Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung schwindet,
Der immerfort an schalem Zeuge klebt,
Mit gier´ger Hand nach Schätzen gräbt,
Und froh ist, wenn er Regenwürmer findet ! (Faust, 602 – 605)*

“Los sistemas formales, debilitados en función ignota de una voluntad de poder fortificada, implican un sobredimensionamiento del pasado. Se asiste así a la yuxtaposición del presente secundario sobre el presente primario, con peso sobredeterminante. En este último las articulaciones conceptuales cercan los espacios de futuro hasta el punto de lograr un presente trans-presente.”⁴²

La sobredimensión del Pt2 o P oprime al Pt1 y determina al F que ya no actúa y renueva al Pt sino que lo saltea. Wagner representa la fascinación por este “control”; Fausto representa su desengaño y rebelión. De ahí que nos quedamos sin futuro y el pasado nos oprime.

“En nuestro presente el futuro encuentra muy pronto el punto trans-presente que lo trueca, *per saltum* en este caso, en pasado.”⁴³

“Resultado de lo anterior es [caracteriza nuestro tiempo –el de Fausto–] una sobrecarga de información que aplasta la inventiva del pensar, una profusión de circulante semiótico que ahoga la *poiesis* en sentido estricto, es decir la razón. La epigónica conciencia de haber llegado al final, diagnosticada por Nietzsche, pesa sobre la razón y acentúa su tendencia katabásica [aun más impresionante si se compara con la anábasis de la razón supuesta por nuestro pasado]. El presente secundario procedente de tal pasado es un concepto agobiado no tanto por su específica impotencia sino por la magnitud de las perspectivas que abre tal historia. Habrá que ser gigante para dominar esas perspectivas conceptuales, más ante ellas crece la conciencia de ser enanos, una vez que se interpretan y desmontan las megalomanías colectivas resultantes de ese pasado.”⁴⁴

⁴² *Idem* p. 99-100

⁴³ *Idem* p. 99

⁴⁴ *Idem* p. 101

*Den Göttern gleich ´ich nicht! Zu tief ist es gefühlt;
Dem Wurme gleich ´ich, der den Staub durchwühlt,
Den, wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt. (Faust, 652 – 655)*

Wagner se caracteriza por su afán de querer saber siempre más, creyendo que esta es una cuestión acumulativa. Fausto es el que sintió el ahogo de este exceso de información, de esta profusión de circulante semiótico, y busca, en su rebelión, aligerarse de tal herencia agobiante.⁴⁵

*Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand
Aus hundert Fächern mir verenget,
Der Trödel, der mit tausendfachem Tand
In dieser Mottenwelt mich dränget? (Faust, 656 – 659)*

El fragmento finaliza diciendo:

*Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen. (Faust, 684 –
685)*

Cuando el pasado pasa a ser dominante, "todo presente primario no parece ser sino una indefinida prolongación de lo mismo. El eterno retorno se ha reducido a repetición del cansancio. [...] las caras del presente se acercan implosionando al transpresente, a una autosustracción del otorgar de la que resultaría un tiempo sin presente y un presente del tiempo sólo nominal. Y éste es el punto en el que, por estar la eternidad tan cerca de nosotros, Dios se aleja hasta ausentarse por completo."⁴⁶

Fausto padece este cansancio del pasado, que se repite y prolonga indefinidamente, y genera su decepción. También a él se le retira y aleja el "Dios" – *Erdegeist*–.

Fausto cobra conciencia, en su desesperación, que se ha perdido del tiempo en el tiempo de la ciencia de la cual ahora reniega. Desde ahora Fausto anhela –*Streben*– hacia un reencuentro con el tiempo y su posibilidad poética. En otras palabras, Fausto representa el pasaje anhelante de la ciencia caduca y reseca a la filosofía que abre nuevos espacios de significancia.

"Frente a la ciencia, *instauratio magna* de la neutralidad que fija, la filosofía es la *translatio magna* de la libertad que abre, del tiempo que se ratifica; es la inventiva del pensar que recorre el presente desde el límite de la ciencia y la confusión de la ideología hasta las zonas insignificantes de la significancia."⁴⁷

⁴⁵ Cfr. *Faust*, 656 - 685

⁴⁶ ALBIZU, Edgardo; "Las dos caras del presente y la contemporaneidad de la filosofía", en *Saber del tiempo, tiempo del saber*, p. 102. "El peligro más grande que amenaza a Europa es el cansancio", dice Husserl finalizando su conferencia: "La filosofía en la crisis de la humanidad europea", en HUSSERL, E.; *La filosofía como ciencia estricta*, Nova, Bs. As., 1962

⁴⁷ ALBIZU, Edgardo; "Las dos caras del presente y la contemporaneidad de la filosofía", en *Saber del tiempo, tiempo del saber*, p. 111. *Bastardillas* en el original.

UBICACIÓN TOPOLÓGICA DE "NACHT"

Hasta aquí hemos ubicado a Fausto en el complejo sistema Estético de las tres disciplinas direccionales; también señalamos el lugar de Fausto en el complejo sistema Tiempo. Indicamos en ambos casos su particular situación "entre"; entre la huida de sentido caduco y tiempo saturado, y llamado a tarea y libertad. En este último apartado intentaremos determinar la ubicación de Fausto –siempre en su particular situación en "Nacht"- en el sistema de significancia que le sea propio.⁴⁸

Desde el circuito eros→théos→ergon→alétheia, "teoría" significa el operador de circuito completo, es decir Pt1→F→P→Pt2; "*praxis*" significa el operador de circuito incompleto ergon→alétheia, o sea P→Pt2; y "*poiesis*" significa el operador de circuito incompleto inverso: eros→théos, es decir Pt1→F.⁴⁹

Entendemos que *Faust*, en la etapa "Nacht", representa un momento de pasaje de *praxis* a *poiesis*, tomando al primero en sentido restringido, es decir, el agotamiento de una época que ya no vige en plenitud.

"En el caso de la *praxis* se tiene un momento inicial henchido de determinaciones: el P al que ha confluído Pt1→F. Dicho momento inicial se consume en una teoría que lo cierra en tanto él ha eliminado las inseguridades y contingencias - vistas desde este Pt2- del Pt1 y el F. El Pt2 de *praxis* hace de "*praxis*" un momento de la teoría, por lo menos en concepto operatorio. Así la teoría queda reducida a su concepto final; es una figura simplificada de ella misma: algún tipo de metafísica, o incluso de ciencia."⁵⁰

Esta teoría reducida a su concepto final implica su propio agotamiento y caducidad. Están los que permanecen en ella –Wagner (se ha eliminado contingencia e inseguridad)- y, los que desencantados de ella, desesperan en busca de un nuevo sentido –Fausto (teoría reducida a concepto final)-.

Demás esta decir que esta *praxis*, que aquí presentamos como teoría reducida a su concepto final, se diferencia de la teoría plena "en la cual Pt2 consume a F→P mediante la reinstalación del Pt1."⁵¹

Fausto se instala en la tensión hacia una *poiesis* que comienza con Pt1. Desencantado por un pasado que agobia con su peso muerto anhela un nuevo comienzo; paso que ha de realizarse *per nocte*.

En su análisis sobre la metáfora "Noche" en Novalis⁵², Albizu dice que «Noche» "integra cierta familia limítrofe de translaciones: la de aquellas operantes como válvulas de alivio para la densidad conceptual, que canalizan hacia las superficies sensoriales de los lenguajes. Noche y día, tiniebla y luz, soportan no sólo el centro de

⁴⁸ Abordaremos este intento desde: ALBIZU, Edgardo; "Prolegómenos para una teoría del significado", en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000, pp. 87 - 131

⁴⁹ Para ampliar sobre este punto: ALBIZU, Edgardo; *Verdades del Arte*, p. 97-101

⁵⁰ ALBIZU, Edgardo; "Prolegómenos para una teoría del significado", en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000, p. 99

⁵¹ Cfr. *Idem* p. 99

⁵² Cfr. ALBIZU, E.; "Poetizar y pensar", en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000, pp. 355 - 371

significancia metafísica –centro formado por los conceptos Dios, espíritu, razón, sujeto, mundo y pocos más- sino también el transvasamiento poético que alimenta, descarga, agota y reconcentra dichos conceptos. De procedencia mítica, las metáforas noche y tiniebla se elaboran en contrapunto místico con la zona demarcada por Día y luz, y llegan a encerrar claves hasta hoy ocultas de la autoaprehensión que el pensar exige como constitutiva de sí mismo.”⁵³

Así, y siguiendo en el sentido de lo antedicho, «Noche» significa una irrupción de instancias metafísicas en algún presente, sobre todo sensorial, de la consciencia.⁵⁴ Siendo la corporalidad o sensibilidad, tal como veremos enseguida, el lugar propio de la metonimia –como tropos generador-, propio de la estructura *poiesis*.

La palabra «noche» “tiene un rasgo dionisiaco que la separa de la luz de la conciencia despierta y actuante. [...] en tanto *otro* tiempo –no un pasado o un futuro de este tiempo, de este día-, la metáfora violenta los límites de la experiencia cotidiana y desencadena el advenimiento del orden diferente: de *otro* mundo.”⁵⁵

“[Noche] instauro muerte [suicidio], en oposición a la «luz», que trae siempre nacimiento [Pascua]. La muerte ínsita en la noche afecta a los objetivantes estados epidérmicos de la conciencia. Por eso lleva a un mundo nuevo e insondable.”⁵⁶

Así, *poiesis* comienza con Pt1, y este es el lugar del *Anfang*.

“En efecto, lo más pobre del comienzo especulativo no lo es por menesterosidad congénita e irreversible sino por despojo de plenitud, atestiguado por el mismo instalarse de ésta en el circuito. El Pt1 es un Pt2 despojado, desnudado, aislado, separado, deshecho, alienado, todo ello por riqueza propia, por plétora interna de quien se externaliza: ningún presente podría ser si la plenitud del presente total no le sirviera de base, y ésto aunque sólo sea todo el tiempo en la forma de la ausencia, de la sustracción del tiempo, de lo que éste dejó atrás como origen de retorno hacia sí. El Pt1 es como el dios humillado hasta el despojo de la muerte. La *poiesis* es, pues, más compleja y difícil para la teoría: no tiene Pt2 teórico sino como ausencia que la determina en el comienzo. Por eso coloca en su *topos* transcendental a la «ley de hierro» eros-theos, Pt1-F: lo despojado, lo nihilizado, absorbe lo pleno. Si yo no soy, Dios es en mí.”⁵⁷

Siguiendo la línea de análisis propuesta para la metáfora «Noche» en Novalis, también aquí vale lo que allí se dice: que “el núcleo del tiempo que adviene [...], yace en la aparición de la muerte y en la desaparición de los dioses, aspectos ambos que se copertenecen en el mismo fenómeno. Los dioses huyen hacia la noche, razón por la cual ésta se actualiza como seno fértil para las revelaciones.”⁵⁸

La aparición de la muerte se manifiesta en nuestro caso ante la vista de la póstima que contiene “*tödlich feinen Kräfte*” (Faust, 694) y el intento de suicidio. Y los

⁵³ *Idem* p. 356

⁵⁴ Cfr. *Idem* p. 361

⁵⁵ *Idem* p. 360

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ ALBIZU, Edgardo; “Prolegómenos para una teoría del significado”, en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000, p. 100

⁵⁸ ALBIZU, E.; “Poetizar y pensar”, en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000 p. 362-363

dioses que huyen hacia la noche se representan aquí con el *Erdgeist* que, invocado, aparece para desaparecer prontamente (Cfr. *Faust*, 460 – 514)

Momento de angustia y confusión en Fausto que, desesperadamente, busca su propia aniquilación por el suicidio para acceder a esferas de mayor saber⁵⁹ –ascenso a un más allá-, del saber absoluto –Dios-. Si yo no soy...⁶⁰

Esta zona superior, a la que anhela – *sehnsüchtiges Streben*- acceder Fausto, la del ánimo, la de los dioses nocturnos que son el alma del mundo –*Erdgeist*-; esta zona superior es, en "términos de filosofía trascendental, [...] el proto-yo, el yo-Dios en el que yo y mundo se avienen porque allí son lo mismo."⁶¹

"«*Poiesis*» es el operador teórico de una pre-resultante de teoría; implica un pre-tiempo complementario de despojo. Es cumplimiento de la absorción del tiempo puro, hallazgo de las vías por las cuales aquello que nada es se sostiene en la nada que lo colma y lo realiza. Indole tan específica de Pt1→F puede signarse como «esencia de la *poiesis*» si no lleva a confundir a «*poiesis*» con un hacer fabricante."⁶²

Desde nuestro contexto de estudio, el de la topología de la significancia, y en orden al lugar que creemos se encuentra Fausto en el comienzo del drama,⁶³ decimos que el signo poético es el símbolo, o la imagen constituida en forma intrínseca por el acceso al F de su significado (al F que es su significado).⁶⁴

"El símbolo es un signo cuyos límites de signación son Pt1 y F respectivo, de modo tal que en él queda abierta e indeterminada la distancia que los separa y en esa apertura puede fundirse *ad libitum* según la recepción que despierte, es decir, según las interpretaciones que suscite. (El símbolo es tentación de exégesis, signo que provoca buscar en él frutos escondidos.) "⁶⁵

"El tropo generador de símbolos es la metonimia, clave de la organización primaria del lenguaje, primera llave genética de la significancia [...] Todo lenguaje es primeramente simbólico por proyección existencial."⁶⁶

"El lugar de la metonimia es la sensibilidad [...]. «Sensibilidad» se toma aquí como corporalidad, o cuerpo que se ahueca para sentir y dar espacio al ente. La metonimia es formadora de símbolos porque proyecta lo otro en el uno, lo ausente en lo presente. Es el modo de significar de los sentidos. En el sueño, si bien aquietan su

⁵⁹ Cfr. aquí el pasaje ya referido *in extenso* anteriormente, *supra*: *Faust*, 690 – 719.

⁶⁰ Recordemos aquí lo comentado *supra*, p: 9-10, en ocasión de citar *Faust*, 690 – 719.

⁶¹ ALBIZU, E.; "Poetizar y pensar", en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000, p. 363

⁶² ALBIZU, Edgardo; "Prolegómenos para una teoría del significado", en *Verdades del Arte*; J.B.E. – UNSAM, Bs As, 2000, p. 100

⁶³ En función de nuestro estudio sobre "Nacht" del *Faust* de Goethe, centramos la atención en el operador de circuito *poiesis*. Para profundizar sobre los tres operadores recomendamos Cfr.: "Topología de la significancia" del texto en estudio: ALBIZU, Edgardo; *Verdades del Arte*; pp 97 ss

⁶⁴ Cfr. *Idem* p. 102

⁶⁵ *Idem* p. 101

⁶⁶ *Idem* p. 103

capacidad de apertura, ellos siguen ejerciendo la actividad metonímico-simbólica que les es propia." ⁶⁷

El lugar desde el cual procede Fausto (y en el cual permanece cómodamente Wagner) es el de la *praxis*, tal como lo analizamos anteriormente. El signo práctico es el icono, y el tropo generador de iconos es la metáfora.

"Ahora bien: cabe tener en cuenta que la metaforización exhausta [...] llega a un punto en el que se invierte todo el proceso del imaginar pro-yectivo." ⁶⁸

Este es el lugar al cual habría arribado Fausto; lugar del agotamiento de sentido, de metaforización exhausta.

"Aquí se trata del fin del proceso: la razón ya no puede metaforizar más con los lenguajes que constituyen su trama y con la significancia que es su urdimbre. [...] Entonces el pensar filosófico no pasa más allá pues ha logrado su presente secundario. La exploración icónica está consumada. Pensar ya no es pasar más allá [...], sino *poner aquí* todo lo trasladado, retornar al ser (*enthautáfora*), movimiento hacia aquí con el que se inicia el retorno, desde la metafísica cumplida, hacia las metonimias originarias, hacia el actual presente primario de la significancia universalmente lograda. Y así toda metonimia es, en esta funcionalidad de la conciencia, la inversión de una metáfora, el paso-atrás a partir de un presente primario semántico determinado por concentración entrópica de una agotada red de translaciones." ⁶⁹

Así, sostenemos que Fausto se encuentra "entre" la *praxis* de una época ya caduca, y la *poiesis* de una nueva época adviniente.

El lugar que ocupa Fausto en "Nacht" no es un estático *topoi* del sistema normal *poiesis*; sino más bien hay que pensarlo en el sistema permutante que se desplaza del agotamiento de *praxis* hacia la *poiesis*. En este caso corresponde al sistema permutante largo: «mito», transtrueque marginal entre religión y ciencia. ⁷⁰

Sin embargo, si debemos ubicar a Fausto en uno de los sistemas de significancia, sin duda será en el que corresponde a la estructura paraconsciente de la conciencia: «poiesis», es decir, donde la *poiesis* ingresa a la teoría en la religión. ⁷¹

Si esto es así, corresponde entonces a esta situación la del morfograma lineal de la religión (y del arte actual): $T3 \rightarrow T3' \rightarrow T4$; donde, a partir del punto de saturación $T3.T3'$ en $\rightarrow T3'$, es posible una nueva apertura hacia $T4$. $T4 = T3.T3'$. "Pero así se tiene un plano abierto del significante, una unidad formal estructuralmente posterior a la unidad formal, real, completa, integrada y saturada." ⁷² Hasta aquí y para nosotros, lo que interesa es que Fausto se encontraría instalado en un sistema que parece agotado y, en todo caso, requiere nuevas búsquedas formales.

⁶⁷ *Idem* pp. 104-105

⁶⁸ *Idem* p. 104

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Para ahondar en los **sistemas de significancia** ver ALBIZU, Edgardo, *Verdades del Arte*, pp. 108-131.

⁷¹ Cfr. cuadro en *Idem*, p. 111

⁷² *Idem* pp. 118-119

Ubicar el «lugar», el topos-temporal de Fausto en la escena "Nacht" fue la tarea que nos propusimos para este trabajo. Esto se intentó no desde cualquier lugar sino desde las estéticas de Guerrero y las teorías del significado y del tiempo de Albizu.

El Fausto con el que nos encontramos es un sabio desencantado de su propia época. Fausto encarna y sufre existencialmente el agotamiento de su propia época que, al mismo tiempo, propicia la apertura hacia una nueva que ad-viene y se prefigura. Así, nuestro héroe siente el llamado a tarea que le impone su propio tiempo, que es uno que se abre al futuro –nada- preñado de posibilidades. Lugar hacia el futuro que llamamos *poiesis* y que, en todo caso, permanece abierto a nuevas búsquedas formales. Fausto es el que se libera de la opresión del mundo cárcel rasgando la cortina de signos que es el pasado, y arriesgando el camino hacia la nada, el vacío, la negación. Actitud que propiciará el encuentro y pacto con Mephistopheles. Ahora bien, lo que esto signifique ya supera los límites del presente trabajo, que aquí hemos alcanzado.

BIBLIOGRAFÍA

ALBIZU, Edgardo; *Verdades del Arte*; Jorge Baudino Ediciones – UNSAM (serie Humanitas), Buenos Aires, 2000.

ALBIZU, Edgardo; "Las dos caras del presente y la contemporaneidad de la filosofía", en *Saber del tiempo, tiempo del saber*.

GOETHE, Johann Wolfgang von; *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1998.

GUERRERO, Luis Juan; *Estética operatoria en sus tres direcciones, T. I Revelación y acogimiento de la obra de arte –Estética de las manifestaciones artísticas-*. Ed. Losada S.A., Buenos Aires, 1956.

SAFRANSKI, Rüdiger; *Das Böse, oder Das Drama der Freiheit*, Carl Hanser Verlag, München - Wien, 1997.