

## El ángel monstruoso: Sobre la figura de Mignon en *Los años de Aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe\*

Andreas Gailus\*\*

Recibido: 10 de marzo de 2019 / Aceptado: 4 de octubre de 2019

**Resumen.** Este artículo sitúa la figura de Mignon en los *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe en el contexto de la emergencia de un nuevo concepto hermenéutico de la “vida” –la “vida” entendida como una fuerza invisible que da forma a las criaturas vivas desde dentro– al final del siglo XVIII. Presentada de forma explícita como un “enigma”, el personaje de Mignon encarna problemas de diferenciación –hombre/mujer, vivo/mecánico, espíritu/letra– creados por el intento por parte del vitalismo de concebir la naturaleza y la cultura como manifestaciones de una sola “vida”. El artículo propone que la función de Mignon no es la de simbolizar un ideal estético o político-moral más elevado, sino delinear los límites de la forma biológica y social en la novela de Goethe. El ensayo concluye con unas reflexiones críticas sobre el intento de Goethe de convertir la excentricidad normativa de Mignon en la fuente de fascinación estética.

**Palabras clave:** Goethe; Wilhelm Meister; Mignon; vida; estética.

### [en] *The Monstrous Angel: On the Figure of Mignon in Goethe’s Wilhelm Meister’s Apprenticeship*

**Abstract.** The article places the figure of Mignon in Goethe’s *Wilhelm Meisters Lehrjahre* in the context of the emergence of a new hermeneutic concept of “life” –“life” understood as an invisible force that shapes living creatures from within– at the end of the eighteenth century. Explicitly introduced as a “riddle”, Mignon’s enigmatic character is shown to embody problems of differentiation –man/woman, living/mechanical, spirit/letter– created by vitalism’s attempt to conceive of nature and culture as manifestations of a single “life”. The article suggests that Mignon’s function is not to symbolize a higher aesthetic or moral-political ideal but to mark out the limits of biological and social form in Goethe’s novel. The essay ends with critical reflections on Goethe’s attempt to turn Mignon’s normative eccentricity into the source of aesthetic fascination.

**Keywords:** Goethe; Wilhelm Meister; Mignon; life; aesthetics.

**Sumario.** Un enigma. Los límites de la normalización. El incesto y los límites del deseo

**Cómo citar:** Gailus, A. (2019). El ángel monstruoso: Sobre la figura de Mignon en *Los años de Aprendizaje de Wilhem Meister* de Goethe, en *Res Publica* 22.3, 635-647.

\* El presente artículo fue elaborado en el marco del Proyecto de I+D del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia “El género, la mujer y lo femenino en las referencias de los siglos XVIII y XIX estudiadas por Walter Benjamin” (FFI 2015-70273-P).

\*\* University of Michigan  
GermanChair@unimich.edu

En un ensayo seminal que apareció hace más de cuarenta años, Karin Hausen mostró que el desplazamiento, durante el transcurso del siglo XVIII y principios del XIX, de la “ganze Haus” (la casa entera) a la familia burguesa trajo consigo una profunda transformación de las normas sexuales y las ideologías, en cuyo núcleo se halló lo que Hausen llamó las “características de género”<sup>1</sup>. Hausen afirma que la diferencia entre los sexos se asoció de manera creciente en un conjunto de características binarias como emoción y racionalidad, actividad y pasividad, público y privado, enmarcándose en ellas. Ser un hombre o una mujer no era simplemente tener un tipo determinado de cuerpo u ocupar una determinada posición en la jerarquía de la casa; era ser un determinado tipo de persona, de hecho, un determinado tipo de sujeto. Veinte años después del ensayo de Hausen, *La construcción del sexo* de Thomas Laqueur añadió otra capa al argumento de Hausen sobre la polarización del género<sup>2</sup>. Concentrándose en los desarrollos en la anatomía reproductiva y la fisiología, Laqueur argumenta que al final del siglo XVIII se produce un desplazamiento de un modelo más antiguo de Un-sexo, según el cual la mujer es una versión menos perfecta del hombre, a un modelo de Dos-sexos que dice que el cuerpo determina el género y la subjetividad, y que la mujer es lo contrario del hombre con órganos, funciones y sentimientos completamente diferentes.

Aunque sin negar la importancia de los argumentos de Hausen y Laqueur, los comentarios que siguen intentan complicar sus aseveraciones sobre la creciente diferenciación y polarización entre hombres y mujeres. Como es bien sabido, los escritos de Goethe experimentan con cierta dosis de fluidez de género, y las cuestiones de la androginia y la hibridación sexual juegan un papel importante en parte de su obra. En ninguna parte es esto tan cierto como en su novela de formación *Los años de Aprendizaje de Wilhem Meister*. No solo juega un papel importante el travestismo en la orientación del deseo de Wilhelm, quien es cualquier cosa excepto un personaje “masculino”, sino que una de las figuras cruciales y ciertamente más enigmáticas de la novela –Mignon– es descrita explícitamente como andrógina y, de hecho, como veremos, como hermafrodita. Sugeriré que las cuestiones de la ambivalencia sexual en la novela de Goethe deben comprenderse en el contexto de la emergencia de un nuevo discurso de la “vida” durante las últimas décadas del siglo XVIII. Es durante este periodo que emergió nuestra noción moderna de la “vida” –de la vida entendida como una fuerza productiva o principio vital que organiza a los seres vivos desde dentro. Los vitalistas de la Ilustración dejaron de pensar seres vivos como máquinas complejas, como había sido el caso dentro del marco ampliamente cartesiano que dominó la historia natural hasta mitad del siglo XVIII, y los concibieron como la manifestación de una actividad intrínseca –una fuerza interna– que da forma y mueve las criaturas vivas desde dentro. La emergencia de esta noción de la vida tiene dos importantes consecuencias para nuestro planteamiento. En primer lugar, en la medida en que la “vida” es una fuerza escondida que opera bajo la superficie, en la profundidad del cuerpo, este nuevo vitalismo da pie a lo que quisiera llamar una noción hermenéutica del deseo, donde el deseo es dirigido en última instancia

<sup>1</sup> K. Hausen, “Polarisierung der «Geschlechtercharaktere» –Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben”, en W. Conze, *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart, Klett, 1976, pp. 363-393.

<sup>2</sup> Th. Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge y Londres, Cambridge University Press, 1990 / *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra, 1994.

no hacia características visibles, sino hacia una X enigmática y no identificable que anima todos los fenómenos visibles desde dentro. En segundo lugar, en la medida en que la “vida” es más básica que la distinción entre los sexos, las cuestiones del origen y la reproducción, y por tanto de la sexualidad, vienen a ejercer una fascinación nueva y mayor, y de hecho se convierten en puntos focales de intensas fantasías biometafísicas.

Desde esta perspectiva, uno de los problemas cruciales de la *Bildung* de Wilhelm es su capacidad de elaborar y superar los peligros del narcisismo y la fijación libidinal asociados con el nuevo vitalismo. Este es de hecho un subtexto fundamental en la pasión de Wilhelm por el teatro, la cual se inicia, de forma significativa, con su intento de identificar la fuerza animadora que hay *detrás* del movimiento de las marionetas, la chispa de la vida que causa sus misteriosos movimientos. Sin embargo, en lugar de concentrarme en Wilhelm, me centraré en Mignon, la figura que constituye el centro hermenéutico de la novela y cristaliza los problemas de la sexualidad y el género asociados con el nuevo discurso de la vida.

## Un enigma

En ningún lugar se concentra de forma más señalada la seducción por la profundidad que impele y también hace peligrar la *Bildung* de Wilhelm que en la figura que se convirtió en la predilecta de los románticos y los *Bildungsbürger* del siglo XIX: la figura fastidiosa y de hecho siniestra de Mignon<sup>3</sup>. Introducida de manera explícita como un “*Rätsel*” (enigma)<sup>4</sup> Mignon es la encarnación del signo enigmático e ilegible que se convierte en foco seductor para el deseo de revelación de Wilhelm y del lector. El profundo encanto de Mignon es el resultado de su forma polimorfa. Oscilando entre ombre y mujer, ser vivo y artilugio mecánico, niño y adulto, la heterogeneidad de Mignon confunde los patrones ordinarios del sentido y la pone en conflicto con las formas sociales existentes de la vida humana. Y sin embargo esta figura heterogénea y de umbrales también la fuente de los pasajes más poéticos de la novela. Aunque incapaz de hablar y escribir de manera coherente, Mignon se expresa sin esfuerzo en canciones y poemas que se encuentran entre los más bellos de la obra de Goethe. Esta confluencia de belleza y condición de umbral impulsó, como es sabido, a Novalis y Schlegel a loar a Mignon como la encarnación de la poesía y a denunciar a Goethe por haberla sacrificado, a ella y a la poesía misma, al mundo prosaico de la Sociedad de la Torre. Pero este binario romántico de arte y poder no consigue capturar la ambigüedad de Mignon y el complejo estatus del arte y la biología en la novela. Puesto que el conflicto que define a Mignon se halla no solo entre ella y la Torre, sino también por entre el mismo ser de Mignon. Mignon no es que encarne la poesía, sino que demuestra la *imposibilidad* de encarnarla –de vivir, ser, y existir como poesía. El dualismo contrastado de la existencia de Mignon –criatura sufriente y rota por un lado, fuente de perfecta poesía por otro– eleva la identificación problemática entre el arte y la vida de Wilhelm a un nivel más elevado. Este es

<sup>3</sup> Para la historia de Mignon cf. M. Wetzel, *Mignon: Die Kindsbraut als Fantasma der Goethezeit*, Paderborn, Fink, 1999.

<sup>4</sup> J. W. Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seiner Schaffens* “Münchener Ausgabe”, Band 5, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, ed. H.-J. Schings, Múnich, Carl Hanser Verlag, 1988, p. 96. (En adelante WML).

el motivo por el que ciertamente Mignon es, como se dieron cuenta los románticos, el centro simbólico de la novela, la figura alrededor de la cual las implicaciones biológicas, existenciales, estéticas y políticas de su nuevo modelo de la vida humana se exhiben más claramente.

Mignon evoca de una forma comprimida y existencial todos los aspectos de la obsesión de Wilhem por la discreción. Así, el enigma de la diferencia sexual, que surgió por primera vez en la investigación infantil realizada por Wilhelm del teatro de marionetas es indicada en toda la novela en la forma del travestismo, se convierte en Mignon un enigma de verdad de la identidad sexual:

Reflexionando sobre este agradable episodio, [Wilhelm] subió a su habitación cuando una joven criatura [*ein junges Geschöpf*] saltó sobre él e inmediatamente atrajo su atención... Miró a la figura con asombro, incapaz de decidir si debía definirla como un chico o como una chica [*ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte*]. Pero finalmente se decidió por lo último y la paró... y le preguntó a quién pertenecía, aunque pudo ver fácilmente que debía ser un miembro [*ein Glied*] de la sociedad de saltos y bailes<sup>5</sup>.

Suspendida entre el género gramaticalmente neutro de las categorías descriptivas –*das Geschöpf* (la criatura), *das Glied* (el miembro), incluso *das Mädchen* (la niña)– y la forma masculina de un nombre extranjero, la “explicación” de Wilhelm (*ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte*) del género de Mignon es una cuestión de decisión más que de determinación biológica. En Mignon la hibridación sexual ya no es un juego con las superficies, como lo es, digamos, en el prácticamente contemporáneo *Così fan tutte* de Mozart, donde el uso estratégico que los personajes hacen del travestismo nunca incide en su identidad sexual “real”. Mientras que el juego de la ilusión de la mascarada del siglo XVIII localiza la hibridación en el nivel de las formas culturales, en Mignon la distinción entre hombre y mujer adquiere una indeterminación ontológica y existencial (y de hecho, como veremos, biológica): apunta a una esencia vital que se retira a la profundidad de su ser misterioso. Es precisamente esta retirada la que despierta el deseo hermenéutico de Wilhelm y reaviva sus fantasías biometafísicas anteriores del origen y la generación.

De ahí la obsesión de Wilhelm por Mignon. Como el ambiguo velo de la representación teatral, la indeterminación sexual de Mignon funciona como una entrada seductora a un lugar interior imaginado de la verdad y la vitalidad ontológicas. Una intensificación similar de ambigüedad ocurre en la otra distinción que introduce el vitalismo, esto es, la que se da entre lo mecánico y lo orgánico. De nuevo, Mignon es la encarnación siniestra tanto de la distinción conceptual como de su disolución. En lugar de ser una marioneta imitando la vida, Mignon parece encarnar la paradoja de un androide humano en la que la vida y la moción mecánica están unidas:

Se vendó sus ojos, dio una señal para que comenzase la música, y empezó a moverse como un mecanismo [*Räderwerk*] al que se da cuerda, acompañando el tiempo de la melodía con el golpeteo de sus castañuelas. Incesantemente, como un mecanismo de relojería [*Uhrwerk*], continuó su curso, y la extraña música dio una nueva sacudida, con cada repetición, al movimiento de la danza que continuada-

<sup>5</sup> WML, p. 90.

mente resurgía y recomenzaba. Wilhelm estaba absolutamente transportado por este extraño espectáculo; olvidándose de todas sus preocupaciones, siguió cada movimiento de la amada criatura, pasmado de ver de qué manera suprema se desarrollaba su carácter en la danza [*wie in diesem Tanz ihr Charakter sich vorzüglich entwickelte*]. Ella se mostraba severa, aguda, seca, violenta, y, en posturas delicadas, más solemne que agradable<sup>6</sup>.

La imitación de las marionetas tradicionales guarda afinidad con la mascarada del travestismo: las distinciones establecidas están mezcladas de maneras que permanecen irreconocibles como un juego de formas que sobrevienen sobre un sustrato material inmutable. La mascarada y las marionetas celebran una cierta libertad de expresión cultural, estableciendo un ámbito autónomo en el que la representación es liberada tanto de las restricciones de la convención moral como de la causalidad eficiente de los cuerpos naturales. Así representan una suspensión estética de las categorías normativas ancladas en un paradigma mimético que deja intacta la distinción entre la apariencia (cultural) y la esencia (natural). El juego es pura superficie de representaciones en contraposición a las cosas. La danza de Mignon explota este paradigma. Al presentarla como un ser humano cuya esencia (*Charakter*) es realizado paradójicamente en una serie de movimientos mecánicos, su danza confunde los criterios establecidos que apuntalan las distinciones entre cultura y naturaleza, vida y máquina, lo animado y lo inanimado. Más precisamente, con Mignon la idea misma de lo animado sufre una conversión siniestra. Para tomar prestada una descripción dirigida a un contexto radicalmente diferente (el de las descripciones racistas del siglo XX de la hiper-expresividad negra), lo animado “pierde sus asociaciones generalmente positivas del brío o la vitalidad y viene a parecerse a un tipo de mecanización”<sup>7</sup>. En Mignon, por tanto, la investigación de Wilhelm acerca de la esencia de la “vida” se encuentra con un objeto verdaderamente enigmático –que precisamente socava la distinción tradicional entre lo animado y lo animado– y que parece *encarnar* lo misterioso de la vida. Mignon captura la imaginación de Wilhelm, y la nuestra, porque ella supone un enigma ontológico en vez de meramente representacional.

Y hay otro rasgo crucial de la hibridación de Mignon; su manejo incompleto del lenguaje. Recortado e inconexo, el habla de Mignon despliega el carácter maquinal de un lenguaje en los límites de la función comunicativa y semántica.

[Mignon] comenzó a recitar lo que había aprendido y a su manera hizo las preguntas más extrañas. De nuevo quedó manifiesto que toda su energía no compensaba su lenta y laboriosa comprensión. Así ocurría con su letra, aunque se esforzaba mucho. Todavía hablaba un alemán deficiente; y solo cuando abría la boca para cantar, o tocar la cítara, revelaba el órgano que de verdad tenía para expresar su interior<sup>8</sup>.

Mignon ni habita ni es habitada por el lenguaje, como ya ponen de relieve sus primeras palabras en la novela. Cuando se le pregunta el nombre, evade el uso de la primera persona del singular y lo dice en el registro extraño y objetivo de la tercera

<sup>6</sup> WML, pp. 113-14.

<sup>7</sup> S. Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2007, p. 32.

<sup>8</sup> WML, p. 261.

persona: “Me llaman Mignon [*Sie heißen mich Mignon*]”<sup>9</sup>. La formulación nos retrotrae al anterior tema de la diferencia sexual. Del mismo modo que la ambigüedad de Mignon pone de relieve la fuerza discriminatoria de las distinciones sexuales-simbólicas, así su incapacidad para identificarse con su nombre señala lo inexorable de la sociedad. La tercera persona de Mignon expresa las cosas perfectamente: nombrar es un acto social en el que se nos impone algo por la sociedad de esos que nos nombran. El problema con Mignon no es que sea nombrada por otros –todos lo somos– sino que ella es incapaz de apropiarse de esta atribución y así desarrollar voz propia en el lenguaje. En este sentido, la primera frase de Mignon ya anuncia su destino en la novela, el cual culmina en la orquestación violenta de su muerte por la Sociedad de la Torre. Antes de poder apreciar bien la política de la muerte de Mignon, debemos entender mejor el modo en que su ambigüedad dificulta el pensamiento mismo de la vida y la forma –y por tanto los modelos de la *Lebensform*– hacia el 1800. Puesto que Mignon no encaja en ninguna de las nociones de la forma y la causalidad que Kant y Goethe desarrollaron en su intento de conceptualización de la relación entre naturaleza y cultura, *bios* y *zoe*, libertad humana y vida natural.

Este es el motivo por el que yerran los intentos de interpretar Mignon desde la perspectiva de los modelos biológicos o estéticos contemporáneos. En un libro dedicado a ello, Michael Wetzel ha analizado a Mignon en términos de la teoría de Goethe de la forma orgánica, argumentando que representa “el estadio transitorio de una metamorfosis, una instantánea que se comprime antes y después en un momento de desarrollo aparentemente perfecto”<sup>10</sup>. Pero la ambigüedad de Mignon nunca forma un todo individual, y mucho menos la universalidad individual goetheana. Mignon representa precisamente el *fracaso* de la unificación en el desarrollo. Mientras que en el modelo científico de Goethe el ojo de la mente sintetiza la serie de instantáneas en un concepto-imagen único que captura el ser vivo en su unidad de desarrollo, como una forma de vida dinámica, en el caso de Mignon se frustra claramente cualquier intento así de conseguir una unidad sintética. Lo que revela el movimiento entrecortado y maquinales de Mignon es más bien la disrupción del desarrollo formal. Tampoco es muy convincente comprender a Mignon según el modelo de una obra de arte, como hicieron los románticos. Puesto que, aunque sus canciones sean de hecho completamente hermosas, su *ser* claramente carece la coherencia inmanente de “un orden por el que aquello que está ordenado parece ser natural”<sup>11</sup>. Lo que llama la atención de Mignon no es la fusión armónica de libertad y materialidad que Kant vio articulada en la obra de arte, sino los diversos *conflictos* –entre la boca y el habla, el deseo y el cuerpo, lo interior y lo exterior, lo mecánico y lo orgánico– expresados en su ser desencajado. Brevemente, su estado de rotura la coloca en oposición radical con respecto a los dos modelos paradigmáticos de la forma –organismos y obras de arte– usados para repensar la relación entre la vida humana y biológica, la primera y la segunda naturaleza, en la ciencia y la filosofía alemanas del siglo XIX.

Y aquí reside precisamente la importancia de la ambigüedad de Mignon. Si Mignon es un símbolo de algo no simboliza ni lo estético ni lo moral, sino la imposibilidad formal de ambos. Su función no es representar una vida artística o político-moral

<sup>9</sup> WML, p. 97.

<sup>10</sup> M. Wetzel, *op. cit.*, p. 165.

<sup>11</sup> T. Khurana, “Die Kunst der zweiten Natur. Zu einem modernen Kulturbegriff nach Kant und Hegel”, en *West-End. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 13 (1), pp. 33-55, aquí p. 41.



más elevada, sino señalar los *límites* de la forma humana y social en la novela de Goethe. Dicho de otra manera, la falta de hogar simbólico de Mignon, su incapacidad para acomodarse al mundo de las categorías familiares –incluidas aquí las categorías sexuales de lo “masculino” y lo “femenino”– pone de relieve la dimensión normativa y en última instancia violenta de lo que cuenta como una forma de vida en *Wilhelm Meister*.

## Los límites de la normalización

Al inicio del Libro Ocho, Wilhem es presentado con un relato de su vida que parece compuesto por miembros de la Sociedad de la Torre:

Halló la descripción detallada de su vida descrita en rasgos grandes e incisivos. Ni los acontecimientos individuales ni las estrechas emociones confundieron su mirada, afectuosas observaciones de tipo general le iluminaron sin avergonzarle, y vio por primera vez su dibujo fuera de sí, no como un segundo yo en un espejo, sino un yo diferente, como en un retrato. Uno nunca está de acuerdo con todos los rasgos, pero uno está contento de que una mente pensante nos haya querido entender, y un gran talento, representar de este modo<sup>12</sup>.

David Wellbery ha descrito esta escena como la culminación del desarrollo de Wilhelm desde una forma de “autoafirmación que se despliega en el medio de las experiencias escénicas de la presencia [*im Medium szenischer Präsenzerfahrungen*] a una identidad narrativamente mediada”<sup>13</sup>. Esto es correcto, pero solo verdadero a medias. El desplazamiento de la perspectiva de la primera a la tercera persona está mediado no solo por la narrativa sino también por las autoridades exteriores. La biografía de Wilhelm está escrita por miembros de la Sociedad de la Torre, y al abrazar el *denkender Geist* que la compuso, de hecho se está identificando con lo que Lacan llama la mirada del gran Otro. El momento de la verdad es por tanto también un momento de interpelación ideológica, un desplazamiento de un modelo problemático de la autorrelación (identificación imaginaria) a otro (identificación simbólica). Esta interpelación imaginaria, además, va de la mano con procesos de normalización y búsqueda de medianía. La biografía de Wilhelm, aunque se base en detalles empíricos sacados de su vida, es parte de un archivo mayor de confesiones, cartas, diarios y biografías que ha coleccionado la Sociedad de la Torre. “Quisimos ver con nuestros propios ojos, y erigir nuestro propio archivo del conocimiento del mundo [*und uns ein eigenes Archiv unserer Weltkenntnis bilden*]”, explica Jarno a Wilhelm, “en consecuencia fueron producidas numerosas confesiones, que nosotros escribimos en parte, y que en parte inspiraron a otros a escribir, y de las cuales posteriormente fueron compuestos los años de aprendizaje [*die Lehrjahre*]”<sup>14</sup>. Por consiguiente, lo que Wilhelm abraza con alegría como la verdad de su vida es destilado y configurado por un gran banco de datos narrativos. La estructura misma de los *Lehjahre* de

<sup>12</sup> WML, p. 507.

<sup>13</sup> D. Wellbery, “Die Ende des Menschen: Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Novalis, Goethe)”, en K. Stierle, *Das Ende*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1996, pp. 600-639, aquí p. 617.

<sup>14</sup> WML, p. 550.

Wilhelm –de una *Bildung* formativa propia– es el producto de la sobreimposición y condensación de incontables detalles narrativos. Es un guión biográfico.

Nos encontramos aquí de nuevo, aunque con una diferencia importante, el llamado a la “naturaleza” entendida como una distribución de diferencias empíricas que Foucault identificó como el rasgo distintivo de la normatividad liberal<sup>15</sup>. En lugar de imponer una norma estática y prescriptiva *sobre* la realidad, la Sociedad de la Torre toma la norma empírica –en este caso: las experiencias, sentimientos, aspiraciones y acontecimientos de la vida de los individuos– como punto de partida de sus intervenciones y esfuerzos regulatorios. Pero mientras que las tecnologías de seguridad de la economía política derivan sus normas de los promedios estadísticos centrados en las vidas biológicas y económicas de las poblaciones, la Sociedad de la Torre produce *promedios narrativos* que se fusionan con historias y guiones con los que pueden identificarse los individuos conscientes de sí, dedicados a su propia auto-creación. Brevemente, la Torre regula la vida de Wilhelm al modelar las posibilidades de éste en las vidas de los otros. Y como todos los guiones normalizantes, la nueva biografía de Wilhelm contiene un elemento de violencia que alcanza tanto hacia dentro como hacia fuera. Hacia dentro en la medida en que circunscribe el juego abierto del deseo humano y del lenguaje alrededor de un promedio narrativo, aplastando así tanto la vida como el arte; y hacia fuera, porque marca una frontera donde acaba la forma de vida propiamente biológica y empieza su deformación abnormal. La novela de Goethe confirma así la dialéctica biopolítica analizada por Foucault, según la cual la producción de formas liberales de vida va de la mano de la creación de mecanismos de seguridad dirigidos contra las amenazas a su propia perpetuación. El destino de Mignon nos conduce simultáneamente al corazón biopolítico y a los límites normativos de la concepción goetheana de la *Lebensform*.

Inicialmente, las medidas de seguridad diseñadas para regular a Mignon toman la forma de intentos para “aclerar” su extrañeza. La Sociedad de la Torre somete a Mignon a una batería de tecnologías psicológicas, pedagógicas y médicas cuya emergencia histórica coincide con el auge de la biopolítica liberal moderna. Bajo la mirada de Natalie y el doctor, a la vida nómada de Mignon se le da una forma biográfica y convirtiéndola en una historia de caso psiquiátrico<sup>16</sup>. A pesar de la determinación de Mignon, tras una experiencia temprana de abducción, “no quiso confiar en nadie más, ni contar sus historias a nadie”<sup>17</sup>; a pesar de ello, Natalie reconstruye su historia de vida a partir de confesiones inconscientes –“comentarios aislados, canciones y observaciones infantiles precipitadas que revelan precisamente aquello que querían ocultar”<sup>18</sup>. La técnica de la escucha nueva y protoanalítica llevada a cabo por Natalie se basa en la colocación previa de Mignon en un aparato institucional y afectivo mayor. Poco después de llegar a la Sociedad de la Torre, Mignon es transferida al hogar educacional para niñas recientemente creado por Natalie. Es en este entorno cerrado

<sup>15</sup> M. Foucault, *Security, Territory, Population: Lectures at the College de France, 1977-78*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

<sup>16</sup> Sobre la invención de las historias psiquiátricas de casos, cf. mi “A Case of Individuality: Karl Philipp Moritz and the Magazine for Empirical Psychology”, *New German Critique*, N° 79, 2000, pp. 67-105. Sobre la conexión más extensa entre Mignon y el auge de las ciencias humanas, véase Kittler, “Über die Sozialisation Wilhelm Meisters”, en G. Kaiser y F. A. Kittler, *Dichtung als Sozialisationspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977, pp. 13-124.

<sup>17</sup> WML, p. 524.

<sup>18</sup> *Ibidem*.



y controlado, y con el cuidado amoroso de la autoridad maternal de Natalie, que Mignon, convencida con paciencia a que lleve ropa femenina y confiese su historia de vida, es sujeta a la labor pedagógica y simbólica de la desambiguación. El primer intento de normalización alcanza su clímax y punto de inflexión con la representación teatral de Mignon como un ángel en un villancico de Navidad.

Al principio pensé que descartaría las alas, pero las mujeres que la vistieron insistieron en un par de alas grandes doradas con las que ella podría demostrar su habilidad. Y así apareció esta visión milagrosa, un lirio en una mano y una cestita en la otra, justo en medio de las niñas, y me sorprendió a mí también, “¡aquí viene el ángel!”, dije. Todos los niños hicieron como si se retiraran, pero al final gritaron: “¡Es Mignon!” pero todavía no se atrevían a acercarse a esta imagen maravillosa<sup>19</sup>.

La sorpresa de Natalie ante su propio plan no deja duda alguna de que no bastarán las meras reformas pedagógicas. La transcendencia de Mignon con respecto al marco teatral apunta hacia un maravilloso (*wundersames*) exceso de subjetividad que no puede ser contenido dentro de las formas y normas de la vida ordinaria. Pero al mismo tiempo, la transformación teatral de la vida real de Mignon en una “*wundersames Bild*” (imagen maravillosa) sugiere ya la salida del dilema sociopolítico que ella plantea. Ahí donde fallan la psicología y la pedagogía, el arte interviene para ofrecer un modo alternativo de reforma normativa. La canción de Mignon inmediatamente después del villancico explica en detalle la trayectoria que seguirá la Sociedad de la Torre:

Déjame parecer hasta que devenga  
No me quitéis este atuendo  
Me alejo rauda de esta bella tierra  
Para descender a aquella firme morada

Ahí descansaré en paz un rato  
Hasta que se abra mi mirada fresca  
Entonces pondré a un lado mi velo  
Y devolveré mi corona y cinta

Y esas formas celestiales gloriosas  
No preguntan por hombre o mujer  
Ni vestidos, o finos pliegues  
Rodean el cuerpo ahora transfigurado...<sup>20</sup>.

La iconografía de los “ángeles” ofrece un sistema preparado de antemano para absorber la androginia perturbadora de Mignon, así como una respuesta estética a la amenaza del libre juego del deseo que ella encarna. Los ángeles son caracterizados típicamente como seres incorpóreos, y de esta manera son libres de cualquier tipo de deseo del cuerpo. Lo que sigue, en consecuencia, es la petrificación estética de Mignon. Cuando Wilhelm ve a Mignon de nuevo, el deseo de ella de brillar en lugar

<sup>19</sup> WML, p. 516-17.

<sup>20</sup> WML, p. 517.

de ser casi ha consumido su deseo erótico y su vida biológica. De nuevo, la novela exhibe la delineación estética de la vida humana, excepto en que aquí el arte es empleado al servicio de la muerte en lugar de la vida. La maquinaria de la orquestación narrativa es más efectiva que en ningún otro lugar en el modo en que la vida le es extirpada a Mignon por la Sociedad de la Torre.

Natalie estaba mirando enfrente de sí, cuando de repente Mignon apareció, agarró su corazón con la mano izquierda, extendió su brazo derecho, y cayó con un grito a los pies de Natalie, como si estuviera muerta. No había ningún signo de movimiento en el corazón o en el pulso. Wilhelm la tomó en sus brazos y rápidamente la elevó, su cuerpo colgante [*schlotternde Körper*] pendía de sus hombros. El doctor vino pero dio poca esperanza, aunque él y el cirujano que ya conocemos hicieron todo lo que pudieron –pero en vano. La querida criatura no pudo ser retornada a la vida<sup>21</sup>.

En unas pocas frases, el “enigma” es transformado en una cosa sin vida. La elección de verbo que hace Goethe dice mucho. Mientras que *schlottern* usualmente denota el temblor intenso del cuerpo como resultado del miedo o el frío, y por tanto es predicado de los seres vivos, la palabra es usada aquí para describir los miembros colgantes, privados de consciencia y expresividad. Este pequeño cambio semántico, que aproxima a Mignon a una marioneta, señala el inicio de la fase final de su reificación estética.

Aléjate de esta cosa triste [*traurigen Gegenstände*] y déjame usar mi arte [*meine Kunst*] para otorgar algo de permanencia a los restos de este ser extraño. Emplearé inmediatamente el arte bello [*schöne Kunst*], no solo de embalsamar el cuerpo sino de dotarle de la apariencia de la vida [*ein lebendiges Aussehen*] a esta criatura amada. Dado que prevé su muerte, he hecho todos los preparativos... Dame unos cuantos días y no pidas ver a la niña querida hasta que la hayamos traído al Salón del Pasado<sup>22</sup>.

Y poco después, en el entierro de Mignon:

Sabemos poco de la niña que enterramos aquí. [...] Su corazón firmemente cerrado con llave no nos dio pista alguna de lo que ocurría dentro; nada era claro o aparente sobre ella excepto su amor por el hombre que la rescató de las garras de un bárbaro. [...] Pero si el arte [*Kunst*] no pudo dar permanencia a su espíritu, pudo hacer servir todas las destrezas para preservar su cuerpo y salvarlo de la descomposición. El bálsamo ha sido introducido en todas sus venas y, en lugar de sangre, éste colorea esas mejillas que se apagaron tan pronto. ¡Acérquense, amigos míos, y observen las maravillas del arte y la pulcritud! [*die Wunder der Kunst und Sorgfalt*].

Levantó el velo, y ahí yacía la niña con el vestido de ángel, como durmiendo, en la posición más agradable. Todos se asomaron, y se maravillaron por esta apariencia de vida [*diesen Schein des Lebens*]. Wilhelm se quedó sentado en su sillón, no po-

<sup>21</sup> WML, p. 545.

<sup>22</sup> WML, pp. 546-47.

día creerlo; lo que sentía, no tenía permitido pensarlo, y cada pensamiento parecía que quería destruir su sensibilidad<sup>23</sup>.

El arte como embalsamiento: la sustitución física de la sangre con productos químicos, un procedimiento ampliamente usado en las prácticas de la preservación y exposición anatómica del siglo XVIII, ilustra vivamente el uso que hace la novela del “bello arte” de transformar la temporalidad frágil de la vida encarnada en una imagen inmutable de su eternidad. Puesto que lo que permanece de Mignon es solo una “*apariencia* de vida” –esto es, una cosa artificial que preserva la apariencia de la vida al extraerla del proceso orgánico de la descomposición. Esta trayectoria de eliminación de la vida culmina en la representación operática del entierro de Mignon, lleno de vestidos, cantos y obras teatrales.

A última hora de la tarde el abad convocó a todo el mundo a los ritos funerales por Mignon. Toda la compañía se retiró al Salón del Pasado, y lo encontraron decorado e iluminado de forma extraña. Las paredes estaban casi enteramente cubiertas con tapices de un azul celeste, de manera que solo la base y el friso permanecían descubiertos. Unas velas enormes ardían en los cuatro grandes candelabros en las esquinas de la estancia, y otras de tamaño apropiado en las cuatro más pequeñas alrededor del sarcófago en el centro. Cuatro niños están de pie junto al ataúd, vestidos de plata y azul, abanicando con haces de plumas de avestruz una figura que yacía encima del sarcófago. La compañía ahí reunida ocupó sus asientos, y dos coros invisibles entonaron con sonos suaves: “¿Quién traes junto a los que descansan?” Los cuatro niños respondieron, con amor en sus voces: ‘Os traemos una compañera cansada, dejadla quedarse aquí y descansar hasta que los compañeros alegres del cielo la vuelvan a despertar<sup>24</sup>.

La afirmación de Novalis de que el destino de Mignon marca el giro programático de la novela desde el arte al comercio y el filisteísmo oscurece el entrelazamiento de estas esferas. Lo que subraya la novela de Goethe en los últimos capítulos es el papel crucial de los medios estéticos en lo que Foucault describe como la relación productiva y destructiva del liberalismo con la libertad. La Torre usa el arte para hacer aséptico lo extraño de Mignon y asegurar las fronteras de la libertad y la expresión humana. Así que la única libertad que le queda a Mignon es la libertad de la obra de arte. Transfigurada en un signo angelical, Mignon encarna ahora no la plasticidad del deseo y la forma humana, sino el triunfo del arte sobre la vida, y de la forma estática sobre la fuerza dinámica.

¿Pero qué tipo de arte está aquí en juego? ¿Puede haber alguna duda de que la museización de Mignon en el Salón del Pasado difiere del modo específico de reificación estética de la novela? La Sociedad de la Torre emplea los recursos y medios de lo estético para fines puramente sociopolíticos, como una manera de proteger las fronteras normativas de las nuevas formas de vida “liberales”. En este sentido, la elaborada planificación del entierro de Mignon simplemente completa el proceso anatomo-político de la normalización que comenzó con los esfuerzos pedagógicos de Natalie. De hecho, desde los vestidos femeninos de Natalie, hasta el drenaje he-

<sup>23</sup> WML, p. 577.

<sup>24</sup> WML, p. 575.

cho por el doctor de la sangre de Mignon, hasta su monumentalización en el Salón del Pasado, la eliminación de la vida de Mignon adquiere la forma de lo que podríamos llamar una transfiguración estético-política. El resultado de estas operaciones es un signo estético crecientemente aséptico cuyas formas rígidas son determinadas no por un principio estético interior, sino por la regulación política de las leyes de la apariencia y la belleza. Lo que describe la novela por medio del tratamiento por parte de la Torre de Mignon, en otras palabras, es la reificación no solo de Mignon sino también del arte. El entierro *kitsch* de Mignon representa la apropiación estético-política de lo estético. Más precisamente, representa la transformación de la fuerza estética en lo que Walter Benjamin, mirando hacia atrás en la historia del arte burgués, llamará el “valor de exhibición”.

### El incesto y los límites del deseo

Pero el tratamiento de Mignon no acaba aquí. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la revelación del origen incestuoso de Mignon. Después del entierro, se nos dice que Mignon es el producto de una relación incestuosa entre el padre de Mignon, Augustin, y su hermana, Sperata, quien concibió a Mignon por amor, inconsciente de sus lazos biológicos. Una vez informado de su parentesco y conminado por sus hermanos a abandonar la relación sexual con su hermana, Augustin defiende sus acciones mediante una analogía botánica, afirmando que puesto que la liliácea, símbolo de la inocencia, es una planta andrógina que se reproduce mediante la unión de sus partes masculinas y femeninas, él y su hermana también deberían ser igualmente libres de consumir su relación. De hecho, Augustin insiste no solo en la naturalidad del amor incestuoso sino también de la reproducción incestuosa: “La naturaleza claramente indica”, continúa, “lo que aborrece: una criatura que no debería existir, no puede existir, se desarrolla mal, o pronto es destruida. Las marcas de su maldición, los signos de la severidad de caso son: esterilidad, crecimiento atrofiado, deterioro prematuro”<sup>25</sup>. Lo irónico de esto es por supuesto que la existencia de Mignon –su dificultad en aprender a hablar y escribir, su androginia, su débil corazón y muerte prematura– confirma lo que Augustin a gritos niega: que la naturaleza en efecto “aborrece” la reproducción incestuosa. Resumiendo, la novela de Goethe explica lo extraño de Mignon en términos biológicos. El incesto tiene consecuencias orgánicas nocivas, lo que también significa que la prohibición del incesto, aunque es claramente una ley cultural, se basa también en la naturaleza.

La forma en que Goethe presenta a Mignon por tanto corrobora mi tesis anterior de que su excentricidad debe ser entendida a la luz del contemporáneo realineamiento de la relación entre naturaleza y cultura<sup>26</sup>. Mignon es un producto del nuevo discurso de la vida. En este contexto, el motivo del incesto adquiere dos funciones importantes. En primer lugar, el incesto se vuelve fascinante porque ilumina la compleja interacción entre naturaleza y cultura bajo el título de la “vida”. Y en segundo lugar, el origen de Mignon dirige la atención sobre la fuerza, dinámica y potencialmente rebelde, que se expresa mediante el incesto. En *Wilhelm Meister*, la

<sup>25</sup> WML, p. 584.

<sup>26</sup> C. Lehleiter, *Romanticism, Origins, and the History of Heredity*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2014, pp. 133-50.

prohibición del incesto está dirigida no solo contra la reproducción incestuosa, sino también, y sobre todo, contra el *deseo* incestuoso. El verdadero peligro al orden cultural no es la deformación biológica sino la transgresora informidad del juego libre del deseo, el cual encuentra su expresión paradigmática en el incesto *entre hermanos* –mucho más que el más antiguo modelo edípico del incesto. Nacida del amor pasional entre Augustin y Sperata, Mignon es el producto del deseo que opera fuera de las fronteras del constreñimiento cultural y legal. Pero como con los líos amorosos de Wilhelm, este deseo libre se revela como amenazador de la integridad de la forma de vida en la que habita. Del mismo modo en que el desdibujamiento narcisista del yo y el otro en el caso de Wilhelm produce la muerte y el trauma, así la unión sexual de Augustin y Sperata genera un ser cuya ambigüedad desbarata los mecanismos de la formación cultural y biológica. Mignon debe morir no solo porque es incoherente biológica o culturalmente, sino porque su incoherencia – su fusión y confusión de todas las distinciones establecidas– encarna fundamental falta de forma del deseo, y con ello, una dimensión de la vida humana que no puede ser convertida en formas liberales de vida.

Pero aunque exiliada de los mundos biológicos y sociales, esta dimensión incontrollable del deseo no desaparece por completo. ¿Puede haber duda alguna de que la novela de Goethe convierte la incoherencia de Mignon en un acentuado esteticismo? Es precisamente su fusión enigmática de distinciones establecidas (masculino/femenino, mecánico/vivo) lo que hace que Mignon sea un objeto de encanto ilimitado tanto para Wilhelm como para el lector. Dicho de otra manera, la fuerza sin forma del deseo sobrevive en la novela de Goethe en la forma de la fascinación estética controlada y sublimada. Esto nos permite hacer tres observaciones finales. Primera, al colocar el deseo en el centro de su novela, Goethe erotiza la definición kantiana de lo estético en términos del juego libre de la imaginación. El arte es crucial no porque pone de relieve la vitalidad de la vida *cognitiva*, sino porque nos recuerda, y articula, el rol vital del deseo en la formación de la vida humana. Segunda, al hacerlo, la vida debe evitar dos peligros: la supresión del deseo por medio de las instituciones de la política y la moralidad, y su reinado anárquico en la transgresión y el goce. Mientras que el primer peligro conduce al arte estéril de la Sociedad de la Torre, el segundo empuja la obra de arte hacia la desarticulación y lo amorfo. Tercera, afirmar que la forma estética se sitúa entre la ley y el deseo también es decir que el arte mantiene activamente separadas ambas esferas. En este sentido, la decisión de Goethe de prohibir la excentricidad de Mignon en la vida comunitaria y encauzarla a la esfera estética es, al final, una decisión política. Podríamos pensar la incoherencia y la deformidad como el fin de la vida humana, la imposibilidad de la reproducción biológica y social, como hace Goethe. Pero lo anómalo puede también ser visto como el inicio de una nueva especie, la creación de una nueva forma de vida (post)humana. Este es el camino que Nietzsche tomará cuando defina la tarea de la filosofía como el engendrar una nueva raza. Y es también, y más claramente como respuesta al modelo de Goethe de la *Bildung* humana, la trayectoria que Musil sigue en *El hombre sin atributos*, cuando su protagonista Ulrich y su hermana Agathe tienen una unión erótica para inaugurar lo que la novela proyecta como un viaje “por un reino milenarior”.