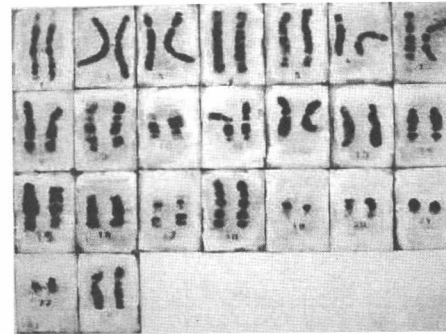


VOLUBILIS

14



Las ilustraciones que aparecen en el presente número son de Carlos Villalobos que, desde Granada, tan amablemente ha preparado para *Volubilis*.

Esta revista está incluida en la base de datos ISOC, elaborada en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Junio de 2007

DISEÑO Y PRODUCCIÓN EDITORIAL
Manigua s.l.

EDITA Y DISTRIBUYE
Servicio de publicaciones
del centro UNED-Melilla
c/ Lope de Vega 1, apdo 121
Tel: 95 2681080, 95 2683447 y 95 2680831
Fax: 95 2681468
e-mail: info@melilla.uned.es

IMPRIME
Proyecto Sur de Ediciones s.l.
Depósito legal: GR-67/95
ISSN: 1134-8445

CONSEJO DE DIRECCIÓN
Juan Carlos Cavero López
Juan Pedro Arana Torres

CONSEJO DE REDACCIÓN
Juan Enrique López Cedeño
Irene Asensio Moreno
Sergio Jiménez Cruz
Juan de Dios García Martínez
Pedro Dato García

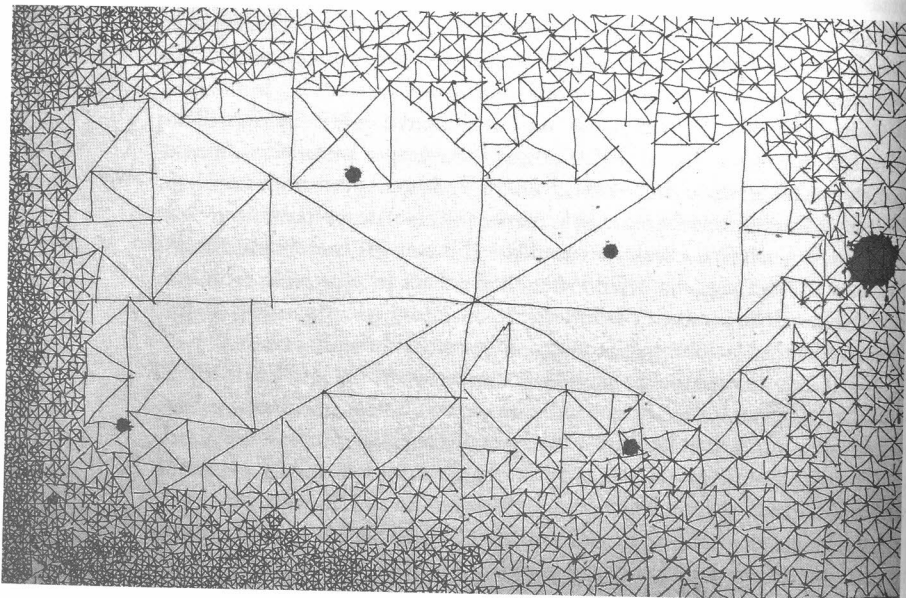
ILUSTRACIONES
Armando Salas Cánovas

TRADUCTORES
Francisco García Guerrero (inglés)
Ana María Maxiá Jiménez (inglés)
Neus Olcina Vilaplana (alemán)
Catalina Andreo García (francés)

COLABORADORES
Diego Sánchez Meca
Juan Carlos Cavero López
Óscar Rodríguez de Dios
Cristina Rodríguez Marciel
Manuel Suances Marcos
Mauro Jiménez
Benedetta Zavatta
Delmiro Rocha Álvarez
Víctor Samuel Rivera
Jacinto Rivera de Rosales
Francisco Javier Jiménez Ríos
Miguel Ángel Crespo Perona
Juan Merino Castrillo
Alejandro Escudero Pérez
Miguel Ángel Quintana Paz
Julio Seoane Pinilla
Marcos Roberto Pérez González
Mercedes Menchero Verdugo
Ivetta Gerasimchuk
José Manuel Gomes Pinto
Marcelo L. Cambroner
Alberto Santamaría Fernández
Enrique Cejudo Borrega
María Luisa Sanz de Acedo Lizarraga
Cristina Margués Rodilla
Sergio Jiménez Cruz
Juan Cano Bueso
Javier Bascuñana Soler
Antonio S. Zapata Navarro
Fernando Prieto Ramos
M^a Teresa López de la Vieja
Sebastián Salgado González
Rafael Aguilera Portales
Antonio Gutiérrez Pozo
José Manuel Queral Sanz

UN TEXTO DE FRIEDRICH SCHLEGEL SOBRE EL WILHELM MEISTER DE GOETHE

Diego Sánchez Meca
UNED



1. INTRODUCCIÓN A LA TRADUCCIÓN

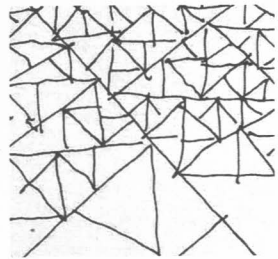
Sobre el Meister de Goethe (Über Goethes Meister) es un pequeño ensayo de Friedrich Schlegel que apareció publicado por primera vez en la revista *Athenäum*, en el vol. 1, nº 2 de 1798, y que fue redactado a modo de un ensayo de caracterización que el propio Schlegel, en la edición de sus escritos de 1801 *Charakteristiken und Kritiken*, situó junto a otros “retratos literarios” de Jacobi, Forster y Lessing. Pero el interés que este opúsculo tiene va mucho más allá de la información e incluso de la penetración psicológica del análisis que realiza, en la medida en que contiene, de manera muy sintetizada, un esbozo de la concepción temprano-romántica de la novela como obra llamada a condensar y realizar la esencia misma de la literatura según las concepciones de los autores del Círculo de Jena. He creído, pues, interesante presentar aquí su traducción por primera vez en lengua castellana.

La ejemplaridad estética del *Wilhelm Meister*, en efecto, va a radicar para Schlegel, sobre todo, en su intención orgánica inmanente, que le hace progresar organizándose a sí misma, al mismo tiempo que cada uno de sus elementos sólo existe por mediación del todo. Es decir, su característica original y más propia radica en desplegarse del mismo modo que la forma orgánica, que se forma (*bildet*) desde dentro hacia el exterior y alcanza su determinación al mismo tiempo que el desarrollo íntegro del germen. En la naturaleza descubrimos formas orgánicas allí donde se hacen sentir fuerzas vivientes, desde la cristalización de sales y minerales hasta las plantas y las flores, y desde éstas hasta la formación del cuerpo humano. Pues también en el arte las formas auténticas son orgánicas, o sea, están determinadas por el fondo (*Gehalt*) de la obra de arte. Porque la forma no es otra cosa que una exterioridad significativa, la fisonomía hablante de cada cosa, que no ha sido alterada por accidentes molestos y que rinde testimonio de la esencia (*Wesen*) oculta de esa cosa (1). De modo que, para Schlegel, la obra literaria, como cualquier otra obra de arte, no se comprende ya como una relación de representación (entre la obra y el mundo), sino como una relación de expresión (entre el artista y su obra). Arte y mundo son universos completos, totalidades cerradas que no mantienen entre sí una semejanza de formas, sino que poseen una estructura interna idéntica, de acuerdo con la fórmula macrocosmos/microcosmos: cada elemento es expresión del todo y, a la vez, tiene una individualidad originaria y un espíritu propio (2).

Puesto que la obra de arte es comprendida así como una totalidad autosuficiente cuyo valor estético no está en función de su relación con el mundo —la belleza de la obra de arte no necesita ya justificación alguna, sino que es algo cumplido en sí mismo, sin una finalidad fuera de sí misma—, lo decisivo en ella son ahora las relaciones internas entre sus partes y la armonía del conjunto. Arte, ciencia y vida son fuerzas en sí mismas cuyas obras obedecen a los mismos principios de organización. Y esto tiene también sus consecuencias, como lo deja claro Schlegel en este opúsculo sobre el *Wilhelm Meister*. Pues al elegir el imperativo de la progresividad y apostar por la expresión del devenir mismo del infinito, el artista romántico se caracteriza por la conciencia crítica de la limitación y, por lo tanto, de la insuficiencia de toda invención artística singular respecto a la infinita plenitud de la cual querría ser su expresión. Cada vez, pues, que la inspiración poética se concrete en una obra, ésta tendrá que ser superada; el poeta mismo tendrá que superarse al ritmo de la condición infinita de esa inspiración que ninguna obra puede agotar. La ironía será el recurso con el que el poeta mantiene su obra (la novela) en perpetuo devenir, de modo que pueda ser una obra universal y progresiva: “La parodia es, realmente, la potenciación misma; la ironía es meramente el equivalente del

1. Cfr. SCHLEGEL, A.W., *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*, hrsg. K.C.F. Krause y A.Wünsche, Leipzig, Dietrich, 1911, pp. 109–110.

2. Cfr. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, ed. E.Behler, J.J.Anstett y H.Eichner, Paderborn, Schöningh, 35 vols., 1958 ss. (en adelante KA), XVIII, p. 230.



deber ir al infinito" (3). Puesto que gracias a la ironía, la obra del poeta romántico se supera a sí misma, su acción desestructurante, en cuanto garantiza la vitalidad de la creación artística, es una acción esencial y decisiva. Lo que pasa es que implica una renuncia al ideal de perfección tal como lo había planteado la estética clasicista, mientras abre el ámbito de la autorrepresentación otorgando a la obra de arte el significado de una manifestación de la libertad autorreflexiva del yo (4).

Al suponer que la novela, como la naturaleza, existe por sí y tiene su fin en sí misma, surge la organización interna en nombre de una ley autónoma. Esta coherencia vale tanto para su contenido como para su forma, materia y espíritu. Pues si es posible añadir o quitar partes a lo mecánico, a lo muerto, es porque su clausura y, por tanto, su constitución son arbitrarias. En cambio, la reflexión crítico-irónica del autor —que pone de manifiesto el carácter nunca sistemático (definitivo) y concluso de su obra, sino siempre fragmentario, provisional y alusivo—, hace que, en el desarrollo de la obra se conjuguen, a la vez, la creación poética y la reflexión teórica, de modo que la novela incluye y resuelve, en sí misma, la teoría y la crítica (5). El artista es, pues, a la vez creador y crítico, y su obra se constituye como un proceso dinámico de potenciación que no tiene fin, en cuanto proceso de reflexión productiva. A su vez, el yo creativo del lector se proyecta en el texto despertando la letra muerta, de modo que lo que despierta es a él mismo en el texto, sacando su yo de sí mismo y, con él, "el verdadero universo que está en su interior" (6).

Al expresar la contraposición entre lo finito y lo infinito, entre el mundo condicionado de la naturaleza y el mundo incondicionado de la libertad, la ironía se manifiesta en la forma de paradojas. Fichte había dicho que sólo en su tender el yo es infinito, tiende a ser infinito. Las paradojas irónicas no son sino la manifestación de la libertad/necesidad de la mediación entre lo condicionado y lo incondicionado que, como tal, es inalcanzable. De ahí lo paradójico de la ironía. Si el yo ha de ponerse a sí mismo para ser libre, y se contempla a sí mismo en la actividad reflexiva, la ironía romántica reproduce esta escisión del yo en la obra de arte: el yo ya no es ni objeto ni sujeto, sino que se abre a una fluctuación desde la que se definen los valores del sujeto creador y de la obra creada libremente.

Schlegel cree que, si Goethe elige el teatro como escenario de su novela,

3. KA, XVIII, p. 218.

4. Estos son los dos elementos —que la ironía suponga una relativización de la experiencia de la realidad, y que como autosuperación de la subjetividad haga del artista el creador del cosmos estético— que, mal comprendidos, atrajeron sobre Schlegel las duras críticas de Hegel, las cuales llegaron a convertirse en canónicas a partir del estereotipo creado por HAYM, R., *Die Romantische Schule*, Berlín, Weidmann, 1870, p. 259 ss.

5. Cfr. KA, XVIII, p. 237; *Fragmentos del Atheneum*, fr. 116

6. KA, XVIII, p. 393; "Todo hombre progresivo lleva una novela a priori en su interior". KA, XVI, p. 133.

se debe a que el teatro es la más social de las formas artísticas, en la que literatura y vida entran en íntimo contacto. Que la obra de Goethe puede ser representativa al máximo de este ideal romántico de la universalidad, lo demuestra la representación, mediante las técnicas artísticas adecuadas, de los distintos "mundos"

que cada personaje de la novela goethena crea en torno a sí, y que exigen del lector el desarrollo de un determinado sentido para la universalidad. Universalidad es, al mismo tiempo, multiplicidad, heterogeneidad e integración. Junto a una universalidad "horizontal" que abarca una amplia variedad de formas, contenidos, estilos y medios artísticos, hay una universalidad "vertical", en cuanto relevancia y significación de un personaje particular como expresión de la experiencia humana en general. Esto es, en síntesis, lo que Schlegel piensa cuando define la novela, en sentido trascendental, como "poesía y poesía de la poesía", o sea, como movimiento, a la vez, de creación y de crítica, de modo que deja de tener sentido querer juzgar la obra a partir de un modelo exterior, como proponía el clasicismo. La obra se significa a sí misma y no deja lugar a explicaciones externas. Si admitiera una crítica externa, dependería de otra cosa, de instancias externas a la obra. Es esta crítica immanente a la obra la que eleva el arte a concepto, pues la crítica hace consciente lo que en la producción es un acto inconsciente (7).

No es intrascendente el uso, en este contexto, de la palabra "germen" (*Keim*). Porque como brote embrional, el germen contiene virtualmente todo el proceso futuro que, desde el comienzo, se desarrolla. Una de las funciones de la crítica es alumbrar esa densidad inicial en la que se contiene *in nuce* el significado de la obra. Toda la estructura del *Wilhelm Meister* es concebida de acuerdo con esta imagen: el segundo libro repite los resultados del primero *concentrándolos* y desplegándolos en el siguiente. Se podría hablar de un "diafragma crítico", interno a la novela, que actúa como una lente cuya función fuera la de concentrar los rayos acrecentando su intensidad. Asistimos aquí a una original aplicación de la inversión neoplatónica de la relación, establecida por Aristóteles, entre potencia (*dinamis*) y acto (*energeia*), que permite la revalorización de lo pequeño y oculto (la semilla) como "principio de vida múltiple" (8).

En este contexto, la religión se comprende simplemente como la infinitud que el arte confiere a la obra en el interior de sus propios límites. De ahí que su problema principal siga siendo el de la formación de su forma o de sus símbolos, en los que la apariencia de lo finito se pondría en relación con la verdad de lo infinito disolviéndose en ella. En definitiva, la religión aquí alude, bajo otra óptica, al devenir mismo del sujeto-artista, de su obra y de la autoproducción absoluta de ésta. Sólo es posible la representación de lo infinito como autoproducción del sujeto. Y en cuanto al sentido y valor de lo simbólico en este contexto, había sido el propio Goethe quien, en su ensayo *Los objetos de las artes figurativas*, había desarrollado ya el sentido del símbolo por oposición a la alegoría. Siendo ambos signos, que permiten representar o designar, lo característico de la alegoría radica en que, en ella, el significante está

7. Para una ampliación de esta temática en Schlegel, Cfr. BENJAMIN, W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, hrsg. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973

8. Cfr. CUNIBERTO, F., *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario*, Turín, Rosenberg & Selier, 1991, p. 43 ss.

Schlegel cree que, si Goethe elige el teatro como escenario de su novela, se debe a que el teatro es la más social de las formas artísticas, en la que literatura y vida entran en íntimo contacto.

¿Por qué no hacer ambas cosas, aspirar el perfume de una flor y, al mismo tiempo, enteramente absortos en su observación, contemplar en sus infinitas ramificaciones el conjunto venoso de una hoja solamente?

impregnado del sentido de lo que significa; o sea, la alegoría significa directamente. Su aspecto sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido. Por el contrario, el símbolo se presenta por sí mismo y sólo indirectamente designa lo que significa. En una palabra: la alegoría designa pero no representa (expresa la relación romántica de participación), mientras el símbolo representa pasando de lo particular (el objeto) a lo general (lo ideal). Pues lo simbólico es lo ejemplar, lo típico, lo que manifiesta una ley general (expresa la relación clásica de semejanza).

En conclusión, al igual que la obra de arte, los hombres no son lo que son más que *gebildet*, tomando forma y figura de lo que deben ser. En realidad, la novela no es más que un microcosmos que simboliza el mundo inmanente del yo. En el *Meister* se representa, de manera eminente, el sujeto romántico, cuya totalidad de su hacer y de su tender consiste exclusivamente en su tender. Este sujeto, como la novela, tiene el carácter de la reflexividad, se autointerpreta y autocritica, y vive unificando las diversas esferas de la vida espiritual. Pero, puesto que la verdad ya no se transmite ni se recibe, sino que se construye, educarse para un individuo consiste en coincidir él mismo con la función de ejemplaridad del artista creador. El artista es el educador de la humanidad, no como enseñante, sino como modelo cuya vocación es "formar".

Presento aquí a continuación la traducción del opúsculo de Friedrich Schlegel hecha sobre el texto establecido por la *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, ed. E. Behler, J.J. Anstett y H. Eichner, Paderborn, Schöningh, 35 vols., 1958 ss. KA II, pp. 126-146.

2. TRADUCCIÓN: FRIEDRICH SCHLEGEL: SOBRE EL MEISTER DE GOETHE (1798)

Sin arrogancia y sin estrépito, como la formación (*Bildung*) de un espíritu que aspira a desplegarse serenamente, y como un mundo nuevo que tenuemente asciende desde su interior, la lúcida historia comienza. Lo que sucede o se dice en ella no tiene nada de extraordinario, ni las figuras que aparecen en primer plano son grandiosas ni maravillosas: una astuta vieja que no piensa más que en su propio beneficio cuando dirige la palabra al rico galán; una muchacha que consigue librarse del obstáculo de su peligrosa tutora para entregarse con pasión a su amante; un joven puro que consagra el hermoso fuego de su primer amor a una actriz. Todo está aquí presente a nuestra vista, nos habla y nos atrae. Los contornos son claros y generales, pero a la vez precisos, finos y seguros. El más mínimo detalle es significativo; cualquier rasgo es una tenue insinuación y todo se amplía mediante brillantes y vivos contrastes. No hay nada aquí que inflame pasiones violentas o que pueda suscitar simpatías incondicionales. Pero esta móvil pintura se graba en el alma de quien, con buen talento, está dispuesto a un disfrute sereno, como se nos queda en el recuerdo, de manera nítida e imborrable, un paisaje de singular y sencillo encanto que, por un momento, nos parece nuevo y único, como sumido en una

rara y bella luminosidad, o atemperado por una maravillosa disposición de nuestros sentimientos. El espíritu se siente suavemente tocado por la vivaz narración, a menudo animada. Sin serle enteramente familiar, el lector siente como si esta gente le fuese ya conocida, y eso antes incluso de saber cómo, o de poder preguntarse de qué modo llegó realmente a conocerla. Le pasa lo que a la compañía de actores con su alegre crucero por el río con los extranjeros, que cree que debe haberlos visto ya porque los ve como hombres reales, y no como fulano o mengano. Esta apariencia no la deben a su naturaleza o a su formación, pues sólo en uno o dos casos se acerca a lo común y lo hace de modo diferente y en diferente medida. Es más bien el modo de la representación, por el que hasta lo más limitado parece un ser autónomo en sí, y sólo otra versión, una nueva variante de esa naturaleza humana general que es constante a pesar de todas sus transformaciones, y una pequeña parte del mundo infinito. Esta es exactamente la gran cuestión, en la que todo lector culto creará simplemente reencontrarse a sí mismo, mientras, en realidad, es llevado lejos y muy por encima de él mismo; y esto no sólo es así, como debe ser, sino mucho más de lo que uno puede pedir.

Con benevolente sonrisa, el sereno lector sigue los tiernos recuerdos de Wilhelm sobre los titiriteros y sus cuadros de todo tipo, que hacían al curioso muchacho más feliz que cualquier golosina, en un tiempo en el que todavía se saciaba con aquél espectáculo con la misma pura sed con que el recién nacido toma el dulce alimento de los pechos de su madre que le acaricia. La credulidad de Wilhelm hace importantes, e incluso sagradas para él, las benditas historias de su niñez, aquel tiempo en que siempre ansiaba ver todo lo nuevo e inusual, y, ahora que intentaba y se esforzaba en hacer o imitar lo que había visto, su amor las pinta con los más puros colores y su esperanza les presta el significado más halagüeño. Estos bellos atributos forman incluso el tejido de su ambición más querida: utilizar el teatro para elevar, iluminar y ennoblecer a los hombres, y llegar a ser el creador de una nueva época más hermosa del teatro de su país, idea por la que su infantil inclinación ardía fervientemente, encumbrada por su virtud y redoblada por su amor. Pero si nuestra simpatía por este sentimiento y este deseo no puede quedar libre de un cierto recelo, en cambio no es poco atractivo y delicioso leer cómo Wilhelm, en un corto viaje al que le envían sus padres por primera vez, encuentra una aventura que empieza de una manera seria, pero se desarrolla luego divertidamente, y en la que descubre, configurada de la manera menos beneficiosa, la imagen de su propia empresa, sin que ello pudiera hacer mella en su entusiasmo. Insensiblemente la narración se ha hecho más viva y apasionante, y en la cálida noche en que Wilhelm, creyéndose cerca de una eterna unión con su Mariane, ronda por su casa lleno de amor, la ardiente nostalgia que parece perderse en sí misma, y que parece mitigarse y enfriarse en el disfrute de sus propios tonos, sube a su clímax hasta que

En la naturaleza descubrimos formas orgánicas allí donde se hacen sentir fuerzas vivientes, desde la cristalización de sales y minerales hasta las plantas y las flores, y desde éstas hasta la formación del cuerpo humano. Pues también en el arte las formas auténticas son orgánicas, o sea, están determinadas por el fondo (*Gehalt*) de la obra de arte.

la pasión de Wilhelm se extingue de repente a causa de la triste certeza y la vil carta de Norberg, de modo que el bello mundo de sueños del joven enamorado se destruirá de un golpe.

Con esta dura disonancia se cierra el primer libro, cuyo final se asemeja a una música espiritual en la que las más variadas voces cambian rápida y vehementemente, como una multitud de acordes que nos invitan desde un nuevo mundo del que muchas maravillas van a surgir ante nosotros. El brusco contraste puede sazonar saludablemente la narración, algo menos al principio, pero después mucho más de lo que se esperaría, levantando la tensión con una pequeña dosis de impaciencia, aunque sin molestar el tranquilo disfrute de lo que se presenta ni privarnos de los más sutiles acompañamientos de otros desarrollos secundarios ni de las más delicadas insinuaciones de lo que percibimos, deseando esa visión hacer comprensible el semblante del espíritu poético que se trasluce en la obra.

Pero para que nuestro sentimiento no aspire simplemente a una vacía infinitud, sino que nuestros ojos puedan estimar significativamente la distancia de acuerdo con criterios más amplios, y puedan acotar las vastas perspectivas, está aquí el extranjero, y con tanta razón llamado el extranjero. Sólo e inconceptuable, como una aparición de otro mundo más noble —la más distinta que pueda darse respecto a la realidad que rodea a Wilhelm—, como la posibilidad en la que él sueña, el extranjero sirve como medida de la altura a la que la obra debe todavía elevarse; una altura en la que, tal vez, el arte llegará a ser una ciencia y la vida un arte.

El maduro entendimiento de este hombre culto está separado, como por un gran abismo, de la floreciente imaginación del joven enamorado. Pero la transición de la serenata de Wilhelm a la carta de Norberg no es nada suave, y el contraste entre su poesía y el prosaísmo de Mariane, de estilo barrio bajo, es bastante fuerte. Como parte introductoria a la obra entera, el primer libro consiste en una serie de situaciones variadas y contrastes pintorescos, con cada uno de los cuales se muestra el carácter de Wilhelm, en sus distintas facetas particulares, a una luz más brillante; los capítulos más pequeños forman más o menos, por sí mismos, un pintoresco conjunto. Wilhelm se ha ganado ya, a estas alturas, la buena voluntad del lector por completo, a quien expresa —como también a sí mismo—, sus más nobles intenciones con abundancia de espléndidas palabras. Su total hacer y ser consisten en aspiración, voluntad y afectividad, y, aunque prevemos que tarde, o tal vez nunca, actuará como un hombre maduro, su ilimitada versatilidad es una garantía de que hombres y mujeres harán de su educación su ocupación y diversión. Quizás sin saberlo ni quererlo, estimularán de muchos modos esa tenue y multifacética receptividad que da a su espíritu un atractivo tan elevado, y desplegarán ese presentimiento interior de un mundo entero en una bella imagen. Wilhelm tendrá que ser capaz de aprender en todas partes, y no le faltarán ocasiones de experimentarlo. Pero si un destino favorable o un amigo

con mucha experiencia le apoya y le guía hacia sus metas con consejos y advertencias adecuados, entonces sus años de aprendizaje no podrán acabar más que felizmente.

El segundo libro empieza recapitulando musicalmente los resultados del primero, concentrándolos en algunos puntos e impulsándolos hasta su ápice más extremo. Ante todo, la gradual pero completa destrucción de esa poesía de sueños infantiles de Wilhelm y de su primer amor será abordada con una más que discreta generalidad de la representación. Pues el espíritu del lector, habiéndose sumergido con Wilhelm en esas profundidades y habiéndose hecho tan inactivo como él, se anima de nuevo al ser sacado de ese vacío por el recuerdo apasionado de Mariane, y por el inspirado elogio poético del joven, la realidad de cuyo sueño primordial de poesía ha puesto a prueba por su belleza; y nos transporta a un pasado de antiguos héroes y a su todavía inocente mundo poético.

Ahora sigue su entrada en el mundo, que no es ni comedia ni tumultuosa, sino dulce y suave, como el indeterminado deambular de alguien dividido entre la melancolía y la expectación, y que oscila entre recuerdos agrídulces y deseos cargados de presentimientos. Una nueva escena se abre, y un nuevo mundo se extiende sugestivo ante nosotros. Todo aquí es extraño, significativo, maravilloso, y está rodeado de un misterioso encanto. Los acontecimientos y los personajes se mueven más rápidamente, y cada capítulo es como un nuevo acto. Incluso acontecimientos que no son especialmente inusitados, adquieren una apariencia sorprendente. Pero estos acontecimientos no son más que el elemento natural de los personajes, en los que el espíritu del cuerpo del sistema completo se revela de la manera más clara. En ellos se expresa también un fresco sentido del presente, una mágica fluctuación entre delante y detrás. Philine es el símbolo seductor de la sensualidad más fácil; incluso el voluble Laertes vive sólo para el momento presente; y para que la jovial sociedad esté completa, el rubio Friedrich representa la saludable impertinencia. El viejo Harper respira y lamenta todo lo que está impregnado de recuerdos, de melancolía y de conmovedor arrepentimiento, sacándonos de oscuras e insondables profundidades de pesadumbre y conmoviéndonos con suave tristeza. La santa niña Mignon provoca, al mismo tiempo, una escalofriante dulzura y un delicioso espanto, y con su aparición se dejan ver de golpe los resortes más íntimos de tan extraña obra. Una y otra vez la imagen de Mariane surge como un sueño de gran relevancia; de repente, el misterioso extranjero entra en escena y se desvanece como un destello. También Melinas reaparece, pero transformada, mucho más cercana a su forma natural. Su torpe vanidad, sin rastro de sensibilidad, contrasta, de un modo bastante gracioso, con la brillantez de la pecadora Philine. En general, la lectura del drama caballeresco nos aporta una profunda mirada, a través de las bambalinas de la magia teatral, de su mundo cómico subyacente. Humor, conmoción, misterio y halago se entretajan maravi-

llosamente al final, como voces opuestas que suenan estridentes las unas junto a las otras. Esta armonía de disonancias es incluso más hermosa que la música con la que terminaba el libro primero. Es más arrebatadora y más desgarradora, nos avasalla más y nos deja más pensativos.

Es bueno y necesario entregarse por completo a las impresiones de una narración, dejar que el artista haga con nosotros lo que quiera, y, sólo en los detalles, confirmar el sentimiento por la reflexión y elevarlo a pensamiento, y donde aún hubiera dudas o controversia, ampliar la perspectiva y tomar una decisión. Esto es lo primero y lo más esencial. Pero no es menos necesario ser capaz de abstraerse de todos los detalles para captar el concepto general que preside la obra, sobrevolarla en bloque y considerarla como un todo, percibir incluso sus aspectos más ocultos y establecer conexiones entre sus rincones más remotos. Tenemos que elevarnos sobre nuestro propio amor y ser capaz de destruir en nuestro pensamiento lo que adoramos: de lo contrario nos falta lo que tenemos también para otras capacidades, el sentido de la universalidad. ¿Por qué no hacer ambas cosas, aspirar el perfume de una flor y, al mismo tiempo, enteramente absortos en su observación, contemplar en sus infinitas ramificaciones el conjunto venoso de una hoja solamente? El hombre total, que siente y piensa en términos universales, no sólo está interesado en el brillante envoltorio exterior, en el ropaje multicolor de su hermosa tierra; también le gusta investigar cómo están depositados los estratos en su interior unos sobre otros, y de qué clase de tierra están compuestos; querría descender cada vez más hondo hasta el mismo centro si fuera posible, y desearía saber cómo está construido el conjunto. Así nosotros nos sustraemos gustosos a la magia del poeta después de habernos dejado voluntariamente encadenar por él; lo que queremos, sobre todo, es espiar lo que oculta a nuestras miradas o se resiste a mostrarnos en primer plano, y que es lo que más hace de él un artista: las misteriosas intenciones que persigue en secreto, pues en un genio cuyo instinto se ha hecho voluntad, hay muchas más intenciones de las que podemos suponer.

El impulso innato por el que la obra organizada y organizante se despliega para formar el todo, se muestra tanto en lo más grande como en lo más pequeño. Ninguna pausa es accidental o insignificante; y en esta novela, donde todo es a la vez medio y fin, no será incorrecto considerar la primera parte, sin menoscabo de su relación con el conjunto, como una obra en sí misma. Si miramos al tópico preferido de la conversación y a los desarrollos ocasionales, así como a las relaciones preferidas entre los sucesos, los personajes y sus entornos, nos llama la atención cómo se le da la vuelta a todo con espectáculo, representación, arte y poesía. Es tan determinante la intención del poeta de establecer una omnicompreensiva teoría del arte, o de presentarla en ejemplos y aspectos vivientes, que esa intención le puede inducir incluso a introducir episodios concretos, como la comedia del fabricante o la puesta en escena de los mineros. Se

podría encontrar hasta una sistemática ordenación en la exposición de esta poética física de la poesía, no precisamente el entramado muerto de un sistema, sino la viviente gradación de toda historia natural y teoría educativa. Y puesto que la ocupación de Wilhelm en este período de su vida la constituye el aprendizaje de los primeros y más elementales rudimentos del arte de vivir, aquí es donde se exponen las ideas más simples sobre el arte, sus datos fundamentales y sus tentativas menos refinadas, en resumen, aquí es donde se exponen las ideas sobre los elementos de la poesía: los espectáculos de títeres, los años de la infancia, de instinto poético común a toda persona sensible incluso sin ningún talento especial. Después vienen las observaciones sobre cómo el escolar debe practicar su arte y emitir juicios, así como sobre las impresiones producidas por los mineros y el acróbata; y también el poema sobre la edad de oro de la poesía de juventud, sobre el arte del malabarista, la comedia improvisada y el crucero fluvial. Pero esta historia natural de las bellas artes no se limita simplemente a la representación de sus protagonistas y lo que les es afín. En las románticas canciones de Mignon y de Harper también se revela la poesía como el lenguaje natural y la música de las almas bellas.

Con esta intención, el mundo del actor tiene que convertirse a la vez en el ambiente y el fundamento de toda la obra, pues su arte es, no sólo el más polifacético, sino también el más social de todos, y porque de una manera excelente se ponen en contacto en él poesía y vida, época y mundo, mientras el solitario estudio del artista plástico brinda menos material, y los poetas viven como poetas sólo en su interior, sin formar ningún grupo artístico separado.

Esto podría sugerir que la novela es, como mucho, una historia filosófica del arte, una obra de arte o composición poética, y que todo lo que el poeta lleva a cabo con tanto amor como su objetivo último, al final queda sólo como un medio: así que todo es poesía, pura y alta poesía. Todo ha sido pensado y dicho por alguien que, al mismo tiempo, era un divino poeta y un perfecto artista; y hasta los más delicados contornos de los desarrollos secundarios parecen existir por sí mismos y gozar de su propio ser autónomo. Incluso contra las leyes de una inauténtica probabilidad. ¿Qué le falta al elogio que Wilhelm y Werner hacen a la acción y a la poesía, si no es el metro, para que sea considerado por todos como elevada poesía? Por todas partes se nos ofrecen frutos dorados en bandejas de plata. Esta maravillosa prosa es prosa y a la vez poesía. Su riqueza es graciosa, su simplicidad relevante y profunda, y su desarrollo no muestra un rigor inflexible. Puesto que las directrices de este estilo, en su conjunto, están tomadas del lenguaje culto de la vida social, soporta extrañas metáforas que tienden a dar forma a la afinidad entre lo más alto y lo más delicado, por un lado, y a curiosas peculiaridades de tal o cual oficio y lo que parece más lejano a la poesía —según el sentir común—, por otro.

Es bueno y necesario entregarse por completo a las impresiones de una narración, dejar que el artista haga con nosotros lo que quiera, y, sólo en los detalles, confirmar el sentimiento por la reflexión y elevarlo a pensamiento, y donde aún hubiera dudas o controversia, ampliar la perspectiva y tomar una decisión.

En realidad siente verdadera preocupación por los lectores de buena voluntad y teme que puedan sufrir algún tipo de daño al sumergirse en su laberinto. Su filosofía, como el paradigma socrático, es también un acto de amor hacia los hombres pero exculpa de su saber primordial a aquellos que puedan sufrir con el descifrar de sus ideas, lo mejor es que —en caso de duda— sigan en su felicidad infantil.

Pero no nos dejemos engañar por esto pensando que el poeta no sea lo bastante serio respecto a su obra, incluso si se toma con tanta ligereza y humor a sus personajes y los sucesos que relata, no mencionando nunca a su héroe sin ironía y pareciendo sonreír sobre ella desde las alturas de su espíritu. Se puede poner en relación esta obra con los conceptos más elevados, en vez de tomarla simplemente como habitualmente se toman las novelas desde el punto de vista de la vida social: como una obra en la que lo interesante son los personajes y los acontecimientos. Pues este libro nuevo y único, que sólo desde sí mismo se puede comprender, hay que juzgarlo según un concepto de género sacado de la costumbre y de la creencia, de experiencias fortuitas y exigencias arbitrarias; es como si un niño quisiera coger la luna y las estrellas con la mano y meterlas en su cajita.

Nuestro sentimiento se alza también contra un juicio académico ortodoxo de este divino organismo. ¿Quién reseñaría un banquete de las más finas y selectas ingeniosidades con la acostumbrada prolijidad y formalidad? Una reseña semejante del *Meister* nos parecería siempre como ese joven que pasea por el bosque con un libro bajo el brazo y ahuyenta a Philine con el cuco.

Quizás debemos juzgarla y, al mismo tiempo también, no juzgarla, lo que no parece ser, en absoluto, tarea fácil. Afortunadamente se trata de un libro que se juzga a sí mismo y que, por tanto, dispensa al crítico de este trabajo. Y no sólo se juzga a sí mismo, sino que también se pone a sí mismo en su sitio. Una simple descripción de la impresión que causa, además de ser superflua, tendría que salir malparada, incluso si no fuese la peor en su género; iría no sólo contra el poeta, sino también contra los pensamientos del lector que tiene sentido para lo más alto, el que puede venerar y, sin arte ni ciencia, sabe lo que debe venerar y descubre lo verdadero como un relámpago.

Nuestras acostumbradas expectativas de unidad y de coherencia se ven decepcionadas por esta novela con la misma frecuencia con que las satisface. Pero quien tiene genuino instinto sistemático, sentido para lo universal, o ese presentimiento del mundo en su totalidad que hace a Wilhelm tan interesante, percibe por todas partes la personalidad y la viviente individualidad de la obra, y cuanto más profundamente investiga, más conexiones y parentescos internos y más coherencia espiritual descubre en ella. Si algún libro lleva dentro un genio, es éste. Y si ese genio se pudiera caracterizar a sí mismo, tanto en conjunto como en los detalles, no se necesitaría a nadie más para decir cual es su verdadero sentido o cómo hay que tomarlo. Algún pequeño complemento es todavía posible aquí, y ciertas explicaciones no tienen por qué parecer innecesarias o superfluas, pues, a pesar de ese sentimiento de totalidad, el principio y el final de la obra resultan extraños e insatisfactorios, y ciertos pasajes en su parte central superfluos e incoherentes. Incluso el mismo lector, que sabe distinguir y honrar lo divino de esa culta libertad, siente el comienzo y el final

de la obra como algo aislado, como si a la más bella e interna congruencia y unidad le faltase un último toque en lo que se refiere a la interdependencia de sentimientos y pensamientos. Muchos lectores, a los que no se les puede negar este sentido, no pueden encontrarse cómodos en algunas partes de la obra, pues, en las naturalezas en continuo progreso, concepto y sentido se ensanchan, afinan y forman recíprocamente.

El carácter diverso de las secciones individuales tendría que arrojar mucha luz sobre la organización de la obra. Con todo, progresando adecuadamente de las partes al todo, observación y análisis no deben perderse en infinidad de pequeñeces. Más bien, el análisis acredita los detalles como simples partes en secciones mayores, cuya autonomía se mantiene también por su libre tratamiento, configuración y transformación de lo que han asumido de la sección precedente. El poeta mismo ha reconocido haber redondeado esa interna e inintencionada homogeneidad y primordial unidad con esfuerzos deliberados, así como haberla conseguido por los medios más diversos, aunque siempre poéticos. La coherencia se confirma y se asegura mediante el perfeccionamiento, y la diversidad mediante la contextualización. Así, cada parte necesaria de la misma e indivisible novela, se convierte en un sistema en sí mismo. Los medios de encadenamiento y de progresión son aproximadamente idénticos en todas las secciones. En el segundo libro, Jarno y la aparición de las amazonas despiertan nuestra expectación del mismo modo que el extranjero y Mignon lo habían hecho en el primero, suscitando nuestro interés y apuntando a una esperanza y una formación (*Bildung*) todavía invisibles. Aquí también cada libro se abre con una nueva escena y un nuevo mundo; también aquí las viejas figuras reaparecen con juventud renovada; también aquí cada libro contiene el germen del siguiente, y con vital energía absorbe dentro de su propio ser lo que el libro anterior la ha cedido. Y el tercer libro, que se distingue por un colorido más fresco y jovial, sigue estando bellamente enmarcado por la mejor floración de la juventud, todavía incipiente pero ya madura, primero por la canción de Mignon "*Conoces el país...*", y al final por el primer beso de Wilhelm y la condesa. Donde hay muchísimas cosas que contemplar, es impropio querer señalar algo ya indicado, o volver sobre lo mismo con pequeñas modificaciones. Sólo lo que es enteramente nuevo y único requiere una explicación, y de tal naturaleza que lo clarifique todo a todos: una explicación que puede ser considerada excelente cuando el lector, que comprende bien el *Meister*, ya la sabe, y cuando el lector que no lo comprende en absoluto, la encuentra estúpida y hueca porque, lo que ella pretende aclarar, la obra misma lo explica. Por el contrario, el lector que entiende la obra sólo a medias, también entendería la explicación sólo a medias, le ilustraría sobre algunos aspectos pero tal vez le confundiría en muchos otros, aunque con ella, libre de su inquietud y de sus dudas, podría abrirse al conocimiento en la medida de lo posible, o también reconocer, al menos, su propia incompletitud como

sujeto. El segundo volumen, en particular, tiene menos necesidad de explicaciones. Es el más rico, y, al mismo tiempo, también el más encantador. Es entendimiento enteramente, aunque todavía muy ininteligible.

En la gradación de esos años de aprendizaje en el arte de vivir, este segundo volumen recoge, de la vida de Wilhelm, el nivel más alto de ensayos, así como el tiempo de sus errores aleccionadores y de sus experiencias más preciosas.

Es cierto que sus principios y acciones discurren unos junto a otras como líneas paralelas, sin jamás cruzarse ni tocarse. Pero finalmente alcanza el estado al que más o menos se ha elevado por encima de esa vulgaridad que, primordialmente, se adhiere a las naturalezas más nobles o les rodea por casualidad, o, al menos, ha trabajado seriamente por elevarse por encima de ella. Después de que, primero, el infinito impulso de formación (*Bildungstrieb*) de Wilhelm hubiera vivido y se hubiera movido sólo en su interior, hasta la autodestrucción de su primer amor y de sus primeras esperanzas de convertirse en artista, y luego se hubiera aventurado bastante lejos por el ancho mundo, era natural que ahora aspirara a llegar a lo más alto, incluso si este más alto hubiera de ser un ordinario escenario, y que persiguiera nobleza y distinción incluso si eso era sólo el modo representativo de existencia de una clase alta no demasiado culta. De otro modo no podía tener éxito su aspiración, en sus orígenes tan digna de respeto, puesto que Wilhelm era todavía tan inocente y tan joven. Es por lo que el tercer libro tenía que tener una semejanza tan fuerte con la comedia, pues su intención era iluminar lo más posible el desconocimiento que Wilhelm tiene del mundo y el contraste entre la magia del teatro y la humildad del modo de vida que acostumbra a llevar los actores. En las primeras secciones, eran cómicos con total precisión sólo algunos aspectos individuales, un par de figuras en el trasfondo, o una indeterminada distancia. Aquí lo es el conjunto, las escenas y la acción. Hasta podríamos llamarlo un mundo cómico, pues, de hecho, contiene infinitos motivos de diversión. La nobleza y los comediantes forman dos cuerpos separados de los que ninguno cede al otro el precio del ridículo, maniobrando uno contra el otro del modo más divertido. Los ingredientes de esta comicidad no son, en modo alguno, finos, delicados o nobles. Muchos son, más bien, del estilo de lo que suele hacernos reír ordinariamente, como el contraste entre altas expectativas y un mal resultado. El contraste entre esperanza y éxito, y entre imaginación y realidad, juegan aquí un importante papel en general; los derechos de la realidad se dejan sentir con despiadado rigor, y hasta el pedante es golpeado porque también él es un idealista. Con sincero amor le acoge jubilosamente su colega, el conde, con condescendientes miradas sobre el enorme abismo de sus posiciones sociales diferentes. El barón no se queda por debajo de nadie en estupidez espiritual, ni la baronesa en torpeza moral. La condesa misma es, como máximo, una excusa encantadora para una bella justifi-

cación de adorno. Y, aparte de su clase social, la única superioridad que estos nobles muestran sobre los actores es que ellos son más fundamentalmente ordinarios. Pero estos hombres, a los que deberíamos llamar figuras más que hombres, están perfilados con ligeros toques y delicado pincel de un modo tal que bien nos los podríamos imaginar en las graciosas caricaturas de los pintores antiguos. Su culta estupidez es totalmente transparente. Esta frescura de colores, este infantil abigarramiento, este gusto por el adorno y el aderezo, esta chispeante frivolidad, esta fugaz vivacidad tienen algo de lo que podríamos llamar éter de jovialidad, una cosa demasiado fina y demasiado delicada como para que la escritura pueda reflejar y reproducir su impresión. Sólo aquél que lee en voz alta y lo entiende todo, puede captar la ironía que flota sobre toda la obra, pero que con especial claridad se hace aquí enteramente perceptible a quienes tienen sentido para ello. Esta apariencia de dignidad y de importancia que se ríe de sí misma en estilo periodístico, esta aparente negligencia, estas tautologías que cumplen sus propias condiciones cuando llega la ocasión, parecen decirlo o quererlo decir todo o nada de ese alto prosaísmo en medio del talante poético del sujeto representado o hecho comedia, y ese sabor intencionado de poética pedantería en las idiosincrasias más prosaicas, dependiendo todo, a veces, de una única palabra o hasta de un simple acento.

Tal vez no hay otra sección de la obra tan libre e independiente del conjunto como este tercer libro. Pero no todo en él es juego o encaminado al placer del momento. Jarno hace a Wilhelm y al lector una poderosa profesión de fe en una realidad grande y digna y en una seria actividad en el mundo y en la propia obra. Su seco y simple entendimiento es la antítesis perfecta de la sofisticada sensibilidad de Aurelia, que es medio natural medio afectada. Ella es actriz hasta la médula, incluso de carácter; no puede hacer otra cosa mejor que escenificar y representarse a sí misma; lo pone todo sobre la escena, incluso su feminidad y su amor. Estos dos personajes sólo tienen entendimiento, pues también a Aurelia le da el poeta una buena dosis de sagacidad. Sin embargo le falta juicio y sentido de lo conveniente en tan gran medida como a Jarno imaginación. Son gente famosa, pero limitada y sin grandeza; y el hecho de que el libro mismo señale de un modo tan preciso esta limitación, demuestra lo lejos que está del simple elogio del entendimiento, aunque en algún momento pueda parecer lo contrario. Ambos se contraponen tan perfectamente como la profunda interioridad de Mariane a la fácil ordinarietà de Philine, y ambos avanzan con más fuerza de la que sería necesaria para proporcionar ejemplos a la teoría artística representada, o para aportar personajes a la intriga de la obra. Los dos son figuras mayores, y cada una da el tono de su peso específico. Se ganan su puesto en la medida en que quieren formar también el espíritu de Wilhelm, y se toman muy en serio su completa educación. Cuando el alumno, a pesar de los desvelos

Si algún libro lleva dentro un genio, es éste. Y si ese genio se pudiera caracterizar a sí mismo, tanto en conjunto como en los detalles, no se necesitaría a nadie más para decir cual es su verdadero sentido o cómo hay que tomarlo.

La crítica ordinaria relaciona el objeto de su arte con estos constitutivos originarios, y por ello se ve obligada a destruir la unidad viviente de la obra, considerándola, unas veces en sus elementos, y otras incluso como un átomo dentro de una gran masa.

de tantos educadores en su formación moral y personal, no parece haber adquirido sino una cierta soltura externa que, por lo demás, él cree haber aprendido de su polifacético ambiente y de su entrenamiento en el baile y en la esgrima, sí que hace, sin embargo, al parecer, grandes progresos en arte, y ello más como un desarrollo natural de su propio espíritu que porque otros le hayan urgido a ello. También aprende ahora a conocer a verdaderos expertos, y sus conversaciones sobre arte —aunque no tienen la pomposidad de la ortodoxa y concentrada brevedad—, son auténticas conversaciones que no carecen de espíritu, sentido y forma, con muchas voces implicadas y dirigiéndose unas a otras, y no una simple simulación de conversación unilateral. Serlo es, en cierto sentido, un hombre común, y hasta la historia de su juventud es como puede y debe ser en alguien con un talento resuelto y una igualmente resuelta ausencia de sentido para las cosas elevadas. En esto se parece a Jarno: ambos tienen en su poder sólo la mecánica de su arte. Entre la primera percepción y los elementos de la poesía con que el primer volumen ocupaba a Wilhelm y al lector, y el punto en que éste se hace capaz de captar lo más alto y lo más profundo, hay una inmensa distancia; y si el paso de lo uno a lo otro, que siempre tiene que ser un salto, debe llevarse a cabo —como es lo justo—, por la mediación de un gran modelo, ¿qué poeta podría llevarlo a cabo de un modo más digno que aquél que merece ser llamado el ilimitado? Esta es la faceta de Shakespeare que Wilhelm captará en primer lugar; y, puesto que en esta teoría artística la grandeza de su naturaleza es menos importante que sus condiciones estéticas y su intencionalidad, la elección tenía que caer en *Hamlet*, pues ninguna otra pieza ofrece ocasión para una más variada e interesante discusión sobre lo que la secreta intención del artista, o sobre lo que las eventuales carencias en la obra, pueden ser; un drama que incluso en la trama y el ambiente de la novela interviene del modo más bello, y, entre otras, plantea ella misma la cuestión de la posibilidad de alterar o dejar inalterada una obra maestra al ponerla en escena. Por su naturaleza retardada, que es también la esencia de la novela, *Hamlet* parece intercambiable con el *Meister*. El espíritu de contemplación y de vuelta sobre sí mismo, del que la novela está tan rebosante, es una característica común a toda poesía intelectual, por lo que incluso esta terrible tragedia, que, oscilando entre el crimen y la locura, representa la tierra visible como un jardín salvaje de pecado lujurioso, y su cavernosa profundidad como la sede del castigo y la pena, y que está fundada en los más severos conceptos del honor y del deber, incluso este drama puede, en una característica al menos, ser afín con los joviales años de aprendizaje de un joven artista.

Que la visión de *Hamlet* se encuentre esparcida entre éste y el primer libro del próximo volumen, no es una crítica sino alta poesía. ¿Y qué otra cosa que un poema puede nacer cuando un poeta contempla una obra de arte y la representa? No se trata de rebasar los límites de la obra visible con

suposiciones y afirmaciones. Toda crítica tiene que hacer esto, porque toda gran obra, de cualquier clase que sea, sabe más de lo que dice, y aspira a más de lo que sabe. Se trata de la completa diferenciación de los objetivos y de los métodos. La crítica poética no quiere, como una mera inscripción, simplemente decir lo que las cosas son, dónde están en el mundo y dónde deben estar: para esto sólo se requiere un hombre completo e indiviso que haya hecho de la obra el centro de su actividad durante el tiempo necesario. Si le gusta la comunicación verbal o escrita, puede producirle placer desarrollar y reelaborar una percepción que, en el fondo, sólo es una e indivisa, dando nacimiento así a una característica singular. El poeta, por el contrario, llevará a cabo la representación desde cero, queriendo formar una vez más lo ya formado; sólo dividirá el conjunto en partes y secciones articuladas, sin romper nunca sus elementos constitutivos originarios, los cuales, en relación a la obra, son cosas muertas —pues no implican una unidad de la misma naturaleza que el todo—, pero, en relación al universo, son cosas verdaderamente vivientes, pudiendo ser partes o elementos articulados en él. La crítica ordinaria relaciona el objeto de su arte con estos constitutivos originarios, y por ello se ve obligada a destruir la unidad viviente de la obra, considerándola, unas veces en sus elementos, y otras incluso como un átomo dentro de una gran masa.

El quinto libro pasa de la teoría a una concienzuda práctica que procede según ciertos principios; la brutalidad y el egoísmo de Serlo y de otros, la frivolidad de Philine, la extravagancia de Aurelia, la melancolía del viejo y la nostalgia de Mignon, pasan, pues, a la acción. De ahí la no extraña aproximación a la locura, que parece, en esta parte del libro, la referencia y la tonalidad predilectas. Mignon, como ménade, es un divino punto luminoso de los muchos que hay aquí. Sin embargo, en conjunto, la obra parece decaer un poco respecto al nivel del segundo volumen. Al mismo tiempo se prepara ya para ahondar en las profundidades interiores del hombre, y para escalar a las más elevadas alturas donde es capaz de permanecer. En general, la obra parece estar en una encrucijada, y presa de una importante crisis. La intriga y la confusión alcanzan su clímax, así como la tensa expectación sobre la aclaración última de tantos enigmas interesantes y de tan bellas maravillas. También la falsa orientación de Wilhelm se configura al máximo: pero un extraño anuncio avisa al lector para que no crea fácilmente que Wilhelm ha logrado ya su meta, o que está en el recto camino de conseguirla. Ninguna de las partes parece tan dependiente del conjunto —o servir tanto como un simple medio—, como este quinto libro. Incluso se permite añadidos teóricos y complementos, como el ideal de un apuntador, el boceto del aficionado al teatro, y los principios para la distinción entre drama y novela.

En contraste, las “*Confesiones de un alma bella*” sorprenden por su inafectada singularidad, su aparente aislamiento del conjunto, y la arbitrariedad de su conexión con él —o, más bien, su absorción por él—,

En general, la obra parece estar en una encrucijada, y presa de una importante crisis. La intriga y la confusión alcanzan su clímax, así como la tensa expectación sobre la aclaración última de tantos enigmas interesantes y de tan bellas maravillas.

sin precedentes en las primeras partes de la novela. En realidad, Wilhelm no podía estar, antes de su matrimonio, sin ninguna conexión con su tía, como sus confesiones con el conjunto del libro. Después de todo, estos son años de aprendizaje, en los que aprende a existir según sus propios principios, y a vivir según su incanjeable naturaleza. Y si Wilhelm continúa interesándonos sólo en virtud de su capacidad de estar interesado en todo, el modo en que su tía está interesada en ella misma le exige comunicar sus sentimientos. También ella vive, en el fondo, teatralmente, aunque con esta diferencia: combinando todos los papeles que, en el palacio de la condesa —donde todos actuaban y representaban la comedia ellos mismos—, estaban distribuidos entre muchas figuras; más aún, su corazón es el escenario en el que ella es, al mismo tiempo, actriz y espectadora, y quien proporciona intrigas a la escena. Constantemente está ante el espejo de su conciencia, ocupándose en pulir y embellecer sus sentimientos. En general, en ella se alcanza la medida extrema de la interioridad, como tenía que suceder, pues, desde el principio, la obra revelaba una decidida inclinación a separar entre vida exterior y vida interior, y a contrastarlas. Aquí la vida interior se sostiene al tiempo que se ahonda. Es la cima de la parcialidad consciente, con la que contrasta la imagen del maduro sentido común. El tío descansa en el fondo de este cuadro, como un majestuoso edificio del arte de vivir en el gran viejo estilo, con proporciones de noble simplicidad y hecho del más puro y fino mármol. Su aparición es algo enteramente nuevo en esta serie de escenas educativas. Escribir confesiones no habría sido seguramente su pasatiempo favorito; y puesto que él era su propio educador, no podía haber tenido años de aprendizaje como los de Wilhelm. Pero con viril energía, había reconducido la naturaleza que le rodeaba a las formas de un mundo clásico que giraba en torno a su espíritu como si fuera su propio centro.

Que también la religión se represente aquí como una afición innata que crea su propio juego y asciende gradualmente hasta el arte perfecto, concuerda enteramente con el espíritu artístico del conjunto de la obra, y por ello destaca como el más vistoso ejemplo de cómo se trata todo y de cómo se querría tratar todo. La indulgencia del tío hacia la tía es la más fuerte simbolización de la increíble tolerancia de esos grandes hombres en quienes el espíritu de universalidad de la obra se manifiesta del modo más inmediato. La representación de una naturaleza que se contempla siempre de nuevo a sí misma como a un infinito interior, era la mejor prueba que un artista podía dar de la insondable profundidad de su poder. Pinta incluso extraños objetos en iluminación, sombra y color, como tenían que reflejarse y representarse en un espíritu que lo contempla todo en su propio reflejo. Pero no podía ser su intención representar aquí con más profundidad y plenitud de la necesaria y apropiada de acuerdo con la finalidad de la obra en su conjunto. Y todavía menos podía ser su deber asemejarse a una definitiva realidad. En general, los caracteres en esta

novela se asemejan, por el modo de la representación, al retrato, pero su esencia es más o menos común y alegórica. Por esta razón, proporcionan una excelente colección de ejemplos y un inagotable material a la investigación social y moral. Para este fin, las conversaciones en el *Meister* sobre los caracteres pueden resultar de lo más interesante, aunque, para el entendimiento de la obra misma, pueden tener sólo una efectividad episódica. De todos modos, conversaciones son, y ya por su propia forma de conversación, eliminan la parcialidad. Pues si sólo un individuo, desde el punto de vista de su particularidad, razonara sobre cada uno de estos personajes y emitiera su dictamen moral, leer el *Meister* sería algo bastante infructuoso en todos los sentidos; pues, al final, no conoceríamos más que las opiniones del narrador sobre los diversos temas.

Con el cuarto volumen, la obra parece alcanzar su madurez. Ahora vemos claro que la obra tendía a abarcar, no sólo lo que llamamos teatro o poesía, sino el gran espectáculo de la humanidad misma, y el arte de todas las artes, el arte de vivir. Vemos también que estos años de aprendizaje, antes que ninguna otra cosa —un artista capaz o un hombre capaz—, querían y podían formar a Wilhelm mismo. Pero la intención no era tanto educar a este o aquél ser humano, cuanto representar la naturaleza, el proceso mismo de formación (*Bildung*) en toda la multiplicidad de sus ejemplos y concentrándose en algunos principios. Al igual que las “Confesiones de un alma bella” nos hicieron creer que, de repente, nos habíamos trasladado del mundo de la poesía al mundo de la moral, así se nos presentan aquí los cuidados resultados de una filosofía fundada en el espíritu y el sentido más altos, y que aspira con igual ardor a la estricta separación y a la noble universalidad de todas las artes y facultades humanas. Aunque a Wilhelm le preocupará, finalmente, que se le tome el pelo más de lo justo: hasta el pequeño Félix le instruye y le avergüenza ante las muchas cosas que ignora. Después de un ligero ataque de angustia, obstinación y arrepentimiento, su independencia se desvanece en la sociedad de los vivos; se resigna formalmente a tener una voluntad propia. Y ahora sus años de aprendizaje están realmente completos, y Nathalie será el Suplemento de la novela (Libro 8, cap. 7). Como forma de la más pura feminidad y bondad, contrasta con Therese, algo más material. Nathalie ejerce su benefactora influencia por su mero estar en sociedad: y Therese crea un mundo análogo en torno a ella misma, como hizo el tío. Son ejemplos e idiosincrasias para una teoría de la feminidad que, en una doctrina del arte de vivir, no pueden faltar. La socialidad moral, y la actividad doméstica, cada una en una figura románticamente bella, son los dos arquetipos o las dos mitades de un arquetipo para esta parte de la humanidad.

Pero ¡qué decepcionado puede sentirse el lector de esta novela por el final, que no es, tal vez, el que debería venir después de tanto preparativo educativo, y porque después de tantos azares milagrosos, de tantos

La representación de una naturaleza que se contempla siempre de nuevo a sí misma como a un infinito interior, era la mejor prueba que un artista podía dar de la insondable profundidad de su poder.

toques proféticos y misteriosas apariciones no está sino la más alta poesía, y porque el último hilo que enhebra el todo lo constituye el libre arbitrio de un espíritu cultivado hasta la perfección! De hecho, este espíritu se lo permite aquí, muy deliberadamente, casi todo, y se complace en los más extraños eslabonamientos. El discurso de Barbara influye con fuerza gigantesca y con la digna grandeza de la tragedia antigua; de una de las más interesantes figuras del libro entero, casi nada se menciona excepto su relación con la hija de un arrendatario; inmediatamente después de la caída de Mariane, que nos interesa, no como Mariane, sino como la figura de la mujer desamparada en general, nos distrae el aspecto de Laertes contando los ducados; e incluso las más importantes figuras secundarias, como la del cirujano, son deliberadamente presentadas como sumamente excéntricas. El verdadero centro de esta arbitrariedad es la sociedad común del puro entendimiento, que toma el pelo a ambos, a Wilhelm y a ella misma, y finalmente serán lo justo, lo útil y lo económico. Por contra, lo casual es aquí un hombre culto, y puesto que la representación de todos los otros está hecha a lo grande, ¿por qué no servirse también aquí de las usuales licencias de la poesía a lo grande? Se entiende por sí mismo que un tratamiento de este tipo y con este espíritu no ensamblará todos los hilos. El final del cuarto volumen, como el sueño alegórico de Wilhelm al principio, nos recuerda a muchas de las más interesantes y significativas figuras de la obra como un todo. Entre otras, están el bendito conde, la embarazada Philine ante el espejo como un aviso y un ejemplo de némesis cómica, y el muchacho moribundo que pide pan con mantequilla, como las cimas burlescas del desenfado y del ridículo.

Si el primer volumen de esta novela se distingue por su modesto encanto, el segundo por su brillantez y belleza, y el tercero por la profundidad de su arte y de su intencionalidad, el verdadero carácter del cuarto volumen —y, con él, de la obra entera— es su grandeza. Incluso la articulación de las partes es más noble, la luz y el colorido más brillantes y más intensos; todo es puro y cautivador, y las sorpresas se acumulan. Pero no sólo se amplían las dimensiones; también los personajes son mucho más impactantes. Lotario, el abad, y el tío son, cada uno a su modo y en cierta medida, el genio del libro mismo; los otros son sólo sus criaturas. Por eso se colocan detrás, en el trasfondo, como el viejo maestro junto a sus modestas pinturas, si bien, según este criterio, ellos son realmente los caracteres principales. El tío tiene un gran sentido, el abad un gran entendimiento, y se mueve sobre toda la obra como el espíritu de Dios. Puesto que representa con gusto el papel del destino, tiene que hacerse cargo de este papel en el libro. Lotario es un gran hombre. En el tío hay algo de pesadez y de prolijidad, y el abad tiene algo de esmirriado, pero Lotario está completo. Su apariencia es simple, y su espíritu está siempre progresando; no tiene defectos salvo los inherentes a la grandeza, y es también capaz de destrucción. Lotario es la cúpula elevándose al cielo,

mientras los otros son los potentes pilares sobre los que él se apoya. Estas arquitectónicas naturalezas abarcan, aguantan y sostienen el conjunto. Los otros, que por la minuciosidad de su representación pueden llegar a parecer lo más importante, son, en realidad, sólo los cuadros menores y decoraciones en el templo. Interesan infinitamente al espíritu y estimulan la discusión sobre si debemos o podemos respetarlos o amarlos, pero para nuestro corazón son como marionetas o juguetes alegóricos. Este no es, sin embargo, el caso de Mignon, Sperata y Augustino, la sagrada familia de la poesía natural, que llenan el conjunto con música y encanto románticos y le transmiten en gran medida su fervor. Es como si su tormento quisiera romper nuestro corazón, pero este tormento tiene la forma y el tono de una divinidad que se lamenta, y cuyas voces susurran sobre olas de melodía como la oración de coros maravillosos.

Es como si todo lo que ha tenido lugar antes sólo hubiera sido un cierto juego interesante, y ahora viniera lo serio. El cuarto volumen es realmente la obra misma; las partes previas son sólo su preparación. Aquí se descubre el velo del santuario, y de repente nos encontramos a nosotros mismos sobre la altura desde donde todo es divino, sereno y puro, y en la que las exequias de Mignon parecen tan importantes y significativas como la necesidad de su caída.

RESUMEN DEL ARTÍCULO DE SÁNCHEZ

El autor presenta, por primera vez en lengua Castellana, el pequeño ensayo sobre el Meister de Goethe de Friedrich Schlegel, que apareció publicado por primera vez en la Revista Athenäum en 1798. Este opúsculo contiene, de manera

muy sucinta, el esbozo de la concepción temprano-romántica de la novela de los autores del Círculo de Jena.

Palabras Clave: Schlegel, Goethe, Novela romántica, Literatura, Arte e Ironía.

RÉSUMÉ DE L'ARTICLE DE SÁNCHEZ

L'auteur présente, pour la première fois en espagnol, le petit essai sur le Meister de Goethe de Friedrich Schlegel, lequel apparut publié pour la première fois dans la Revue Athenäum en 1798. Cet opuscule contient, d'une façon très succincte,

l'ébauche de la conception romantique précoce du roman des auteurs du Cercle de Jena.

Mots clef: Schlegel, Goethe, Roman romantique, Littérature, Art et Ironie.

SUMMARY OF SANCHEZ'S ARTICLE

The author presents, for the first time in Spanish, the small essay on the Meister de Goethe by Friedrich Schlegel, that appeared published for the first time in the Athenäum Magazine in 1798. This opuscul contains, in a succinct way, the

outline of the early-romantic conception of the novel by the authors of the Circle of Jena.

Key words: Schlegel, Goethe, romantic Novel, Literature, Art and Irony

ZUSAMMENFASSUNG DES ARTIKELS VON SÁNCHEZ

Zum ersten Mal stellt der Autor den kleinen Essay über den Meister von Goethe von Friedrich Schlegel in spanische Sprache vor, der zum ersten Mal im Jahr 1798 in der Athenäum-Zeitschrift veröffentlicht wurde. Dieser kleine Band enthält die

Skizze der früh-romantischen Auffassung des Romanes der Autoren des Jenakreises.

Schlüsselwörter: Schlegel, Goethe, Romantischer Roman, Literatur, Kunst und Ironie

EL LABERINTO DE ZARATHUSTRA

Juan Carlos Cavero



«Para la realización del dibujo original, me ha servido de inspiración la alusión que haces en la introducción del texto, al tema de las muñecas rusas que encajan unas dentro de otras, de manera que para llegar al meollo de la cuestión, hay que rebasar el nivel superficial y profundizar hacia lo recóndito. Esta idea cuadra perfectamente con la metáfora, muy apropiada, del laberinto. En el dibujo, también hay que rebasar varias capas superficiales, para llegar al verdadero retrato de Nietzsche. Este retrato, tiene también estructura de laberinto, como metáfora de su propio pensamiento». Armando Salas Cánovas (1)

1. Ilustrador de la Portada: "EL Laberinto de Zarathustra". Comentario de una carta Granada, 8 de marzo de 1980.