

ESTUDIO DE UN CASO PRÁCTICO: ESCRIBIR UN CUADRO, DESCRIBIR UNA VIDA

Danièle COHN

École des Hautes Etudes en Sciences Sociales
(Traducción: Thérèse Ravit y Simón Royo)

El primer capítulo de los *Años de viaje de Wilhelm Meister* se abre con una escena que serviría para realizar una bella pintura paisajística¹. Wilhelm, sentado a la sombra de una imponente roca, escribe, su hijo Félix alegre se entretiene y le hace preguntas; su relación está impregnada de paz, de confianza². El sol, alto en el cielo, ilumina las copas de los árboles para ir a sumergirse en los valles profundos. La sublimidad de las montañas recuerda el poder de la naturaleza, su severidad y la intimidad que une a los dos personajes se funde armoniosamente en la grandeza del decorado. La naturaleza contribuye a través de su función mediatrix a la pacificación de las relaciones humanas; la historia de los individuos se inserta en la vida de una naturaleza que les engloba. El espectáculo de Wilhelm conversando con Félix parece familiar, el lector

¹ La edición que hemos manejado es la *Hamburger Ausgabe* (H. A.), donde los *Años de viaje de Wilhelm Meister* ocupan el tomo 8, y los *Años de Aprendizaje*, el tomo precedente. Cfr. Pleiade, GOETHE *Romans*. Gallimard, Paris 1984. Nos hemos tomado la libertad de modificar de vez en cuando esta traducción.

² El primer capítulo se clausura con otro paisaje, con la descripción de un Wilhelm solitario contemplando la puesta de sol desde la cima de los montes. Tanto la historia personal como la historia de la cultura, figurada por la aparición de una *Huida a Egipto*, quedan comprendidas dentro del espectáculo de un paisaje natural. La pintura paisajística es para Goethe uno de los lugares de batalla clásicos que lleva a todos los frentes del arte. Goethe mismo redactó un corto ensayo —de hecho un esbozo de un texto más desarrollado— sobre *La pintura de paisaje* (H. A. t. XII, p. 216-223), pero también trató del tema en su *Viaje a Italia*, o bien en los artículos de revista sobre los pintores que se consagraban a este género (cfr. en particular, y volveremos sobre ello, *Ruysdaël como poeta*, H. A. *ibid.*, p. 137-142). El lugar de la naturaleza en el desarrollo de la educación de Wilhelm es una de las marcas de la renuncia, entre el individuo y la sociedad la naturaleza ocupa su lugar.

reconoce fácilmente al héroe de los *Lehrjahre*, los hilos se reanudan desde el principio. Wilhelm acaba de obtener, al final de los *Años de aprendizaje*, su entrada en la sociedad de la Torre; pero esa dignidad recientemente adquirida le obliga a partir de inmediato, a renunciar momentaneamente a vivir y amar en ella. Wilhelm marcha pues hacia su propia renuncia —su *Entsagung*. Tiene que viajar respetando, sin murmurar, las prescripciones de la errancia, como nos lo recuerda la carta de Wilhelm a Natalia que sirve de transición hacia el segundo capítulo. El encadenamiento con el periodo de aprendizaje ya no es manifiesto —aunque un lejano eco del lied de Mignon, «*Kennst du das Land wo die Zitronen blühen?*», se oye en la evocación del camino abrupto que conduce hacia Italia—. Mignon ha muerto, Wilhelm se ha apartado de su fascinación por el encanto de la inadecuación de la extraña niña. Se dirige ahora hacia sí mismo y no hacia los trazos de un pasado que recogería con melancolía. Avanza hacia el conocimiento de sus propios límites que es también la aceptación de la finitud humana³. Porque la renuncia, sin resignación, nombra esencialmente esa experiencia, con la dureza que le está ligada. A las nubes y la bruma que recordaba Mignon, a su sueño solitario de un retorno imposible al país natal, han sucedido la luz y el sol que iluminan el camino de Wilhelm y Félix; su alegría compartida por el descubrimiento. La tonalidad proyectada es aquí la serenidad —la *Heiterkeit*— cualificación musical de la renuncia. La claridad plástica viene en ayuda para expresar la dulzura que reina en las almas, la sensación de que las tensiones se han resuelto, a no ser que sea, más aún, la fuente luminosa que extiende una tierna armonía sobre las escenas descritas.

Aunque Wilhelm en tanto que personaje novelesco aparece como guía, no ocupa, en la novela, el lugar de la figura ideal. Los *Años de viaje de Wilhelm Meister*, única obra de Goethe que recurre a la moda del doble título, lleva

³ La tercera estrofa del primer lied de Mignon dice «¿conoces la montaña y su sendero hacia las nubes? La mula busca un camino entre la bruma, en las cavernas habita la antigua estirpe del dragón, se desprende la roca, y por encima pasa el torrente: ¿lo conoces, no es así? Es allí a donde nos lleva nuestro camino; ¡Oh, padre mío, partamos!». *Años de aprendizaje*, 1. III, cap. 1. La *Sehnsucht* anima el canto de Mignon. Es Goethe quien define a su personaje a través de una «locura de la inadecuación». Para más detalles acerca de Mignon, me permito remitir al lector a mi artículo «La lira de Orfeo», en: Nouvelle Revue de psychanalyse, *La plainte*, XLVII, p. 125-140. Se notará como Mignon vuelve al corazón de los *Wanderjahre*, libro II, cap. 7, en una situación que no carece de analogía descriptiva con *San José II*. La importancia del paisaje, que señala la presencia de un pintor, es clara.

también el nombre de *o los Renunciantes*⁴. En la novela corta de *San José II*, la renuncia se encarna —los *Entsagenden* y no la *Entsagung*—, aparece a partir del segundo capítulo como personaje principal —tema que el libro declina en una suerte de variaciones. La novela es un ciclo, las constelaciones se forman por medio de reflejos, reflexiones y oposiciones. Las historias individuales son ejemplos originales del motivo central que no se sostiene a sí mismo sino a través de esos casos particulares. La esencia de la renuncia, en la misma medida en que Goethe intenta elaborar un tipo, se asienta a través de las comparaciones que la descripción de los diversos renunciantes hace nacer; es el *factum* de los Renunciantes⁵. La novela hace las veces de una anatomía comparada, va y viene entre la presentación general del tipo y la aplicación de éste al caso particular.

Como la renuncia no existe más que en sus individualizaciones, las diferentes figuras de la novela encarnan, cada una a su vez y a su manera, la búsqueda de esta posición que, como lo subraya el idioma, es un progresivo^(nt); constituyendo así poco a poco una galería de retratos de un orden espiritual al que los personajes se esfuerzan en acceder. El itinerario de Wilhelm Meister se cruza sin cesar con otras circulaciones y su evolución individual no se asienta más que en el movimiento de conjunto de los destinos, que gravitan alrededor de un objetivo común; aquella sabiduría de la renuncia que solo Macarie, la bien-llamada, quizá posea. El plural del segundo título sirve entonces para la acción en curso indicada por la forma verbal y también para el abandono de un centro único, el héroe de la historia, en relación al cual los demás personajes se situarían en un segundo plano. El arranque de los dos primeros capítulos lo ilustra muy bien: el marco de la novela que acabamos de evocar —paisaje alpino con los dos personajes principales— sirve de hecho como obertura a *San José II*.

Una «aparición extraña» surge, ícono inaugural y radiante. Wilhelm el paseante mira y se transforma en observador atento de una trayectoria extranjera.

⁴ Los *Años de viaje* son una continuación de los *Lehrjahre* en la obra de Goethe. Pero los verdaderos héroes son los *Renunciantes* y ya no Wilhelm Meister. El motivo de la *Bildung* retrocede en provecho de la *Entsagung* y se anuda con ella.

⁵ Cfr. H. A. t. XIII, p. 170 y ss. *Primer esbozo de una introducción general a la anatomía comparada, comenzando por la osteología*. Hay una relación de imbricación entre morfología y estética.

^(nt) (Nota del Traductor: es necesario indicar que en francés *Renonçant*, se puede traducir tanto por *renunciante* como por *renunciando*).

Está preso de la fascinación⁶. Frente a él, en la otra ladera, en un aparato inusitado unos desconocidos descienden la pendiente. Las imágenes —o cuadros⁷— se acumulan ante un Wilhelm sorprendido y cautivo, hasta que su significado se precipita químicamente en la evidencia del reconocimiento de la escena: la realidad de la *Huida a Egipto* se le presenta ante los ojos, al igual que ante los del lector, en un exceso relacionado con toda representación pictórica.

Así comienza *San José II*.

El tempo se instala desde los primeros compases, juega a lo largo de la obra con la alternancia entre la historia aparentemente principal y las historias secundarias; pero también entre el movimiento, el detenimiento, el viaje y la estancia. El *Wandern* necesita hacer sus altos, la existencia esta hecha tanto de los cambios que la agitan como de la estabilidad que ella logra por instantes. *San José II* reintroduce desde el umbral la composición por elementos, por átomos, a la que se debía la magia de los *Lehrjahre*. En esta libertad de composición se halla la gracia, es decir, la verdadera belleza⁸. Por eso los Románticos la erigieron, a partir de su lectura de *Wilhelm Meister*, como lo propio de la novela, como la esencia del género. Novalis, cuyo *Heinrich von Ofterdingen* retoma este ritmo, lo convirtió en teoría: la novela no es un continuum, «cada pequeño trozo ha de ser deshilvanado, limitado y ser un verdadero todo». Lo que podría parecer una serie de digresiones sin ninguna unidad de tono, cortando sin cesar el hilo narrativo, es reivindicado como riqueza indispensable para la *poietización* del mundo en la que la *Dichtung* perfecta, con su poder de condensación de la realidad, efectúa su sobrealización. Pero Goethe, contrariamente a numerosos románticos, elude el peligro de la infinitización, es decir, del inacabamiento de la obra, pero sin sacrificar la belleza de los elementos individualizados. La historia de *San José II* señala por tanto un estilo de construcción novelesca.

⁶ La *Huida a Egipto* en la iconografía no es un momento de urgencia ni de pánico. Representa menos un momento de huida propiamente dicho que el rescate temporal de la paz que resulta de ella, contrastando con los gritos, sufrimientos y confusión de la *Masacre de los Inocentes* de la que supone la fuga. La composición *Descanso durante la huida a Egipto* se sustituye a menudo —y eso desde el siglo XV— por la *Huida* propiamente dicha, aumentando con ello el efecto de serenidad que le está reservado en las *Escenas de la vida de Cristo*.

⁷ El término alemán *Bild* autoriza las dos significaciones.

⁸ Según el ensayo de SCHILLER *Acerca de la gracia y la dignidad*, sólo la belleza acompaña de gracia es realmente bella.

Refleja asimismo una elección de escritura a través de la ruptura de tono que introduce entre los dos primeros capítulos. Los dos Schlegel habían comenzado el combate acerca de las posibilidades poéticas del idioma alemán y habían designado como modelos estilísticos, lejos de los discursos retóricamente ligados y reglados, los cuentos populares y su ciencia infusa de la cadencia oratoria, que otorgan la medida a la prosa melódica. Se trataba de buscar, a fin de reproducir su éxito en la literatura académica, esa eurritmia de la lengua que hace resonar las palabras y brotar los sentimientos con anterioridad a cualquier construcción conceptual de la que los cuentos populares poseen el secreto. De nuevo aquí, los *Lehrjahre* habían sido convocados en tanto que demostraban genialmente, la posibilidad de una manera antigua y libre, que permite jugar de forma natural con la mezcla de tonos y hablar así directamente a la sensibilidad de las almas contemporáneas.

Nada sorprendente pues si, en el envío que constituyen los dos primeros capítulos de los *Años de viaje*, Goethe reencuentra un estilo que había experimentado con éxito hace mucho tiempo y que ya tenía numerosas imitaciones. *San José II* detiene la narración y tiene la frescura y la pureza de los cuentos. Cerrado sobre sí mismo, se vincula no obstante con la totalidad de la obra por intermediación de Wilhelm. Repliegue, paréntesis en una estricta economía narrativa, es ante todo un símbolo, en el sentido plenamente goethiano del término, y por esta misma razón, también es teoría. «El verdadero símbolo es aquél donde lo particular representa a lo universal no en tanto que sueño o sombra, sino como revelación viva e instantánea de lo inexplorable». A través de la referencia evangélica que forma el ciclo *José*, Goethe designa a la renuncia y la expresa al máximo nivel de su inexpresabilidad, con una de las figuraciones religiosas que señala con máxima agudeza el misterio del origen y de la identidad. La pareja que forman María y José es ambigua respecto a la definición misma de matrimonio, ya sea de su función social o de su alcance moral⁹: su unión reposa sobre el asentimiento de José a una concepción en la cual no ha tomado parte. Su tristeza, que Goethe resalta a través de las representaciones iconográficas tradicionales, traiciona su inquietud demasiado humana ante el sacrificio que se le pide. Sin embargo, atrapado por la locura de la fe,

⁹ Goethe consagra al matrimonio numerosas páginas en *Las afinidades electivas*. El valor del enlace que representa está en el centro de los debates, pesa sobre los personajes y contribuye a condenar a muerte a Otilia.

termina por confiar: «y aquí está, descontento, detenido en medio de sus trabajos ya empezados; ha dejado su hacha y sueña con abandonar a su esposa. Pero entonces se le aparece en sueños el ángel y a partir de ese momento todo cambia para él».

«Lo particular y lo universal coinciden: lo particular es lo universal que aparece bajo distintas condiciones». José, María y el niño se han convertido en la Sagrada Familia. Lejos de una esquematización —kantiana— en la que el concepto de familia se aplicaría a tres personajes que se reunirían bajo tal denominación, se trata de una simbolización: una familia, que no lo es del todo, aprende a simbolizar la santidad y, a través de una asociación donde la vocación se revela como ética y no como natural o convencional, deviene santificada y santificante. La subsunción en un concepto por medio de una imagen no logra salvar lo particular en su particularidad, sino que lo transforma en lo general para volverlo comprensible, alcanzable: tal es el principio que guía la actividad esquematizante. Pero cuando lo particular apunta a lo universal lo revela en una mostración que preserva su enigma. Goethe se aleja del Kant más tímido que sitúa el símbolo en el género hipotipósico y lo reduce al grado de ejemplo eficaz. La acogida que José reserva al niño de María respeta su improbable nacimiento: la paternidad en José se torna don, amor puro. Paradójicamente él no es ni padre ni esposo en el sentido terrenal de estas palabras sino que encarna plenamente la universalidad que pretenden esos dos roles. «Contempla al niño que acaba de nacer en el establo de Belén, y lo adora». El gesto de la oración — la adoración— significa un reconocimiento respetuoso del misterio.

El léxico que Goethe usa para precisar su concepción del símbolo es el de la ostensión. El *San José II* donde emplea este mismo registro ostensivo, dice a la vez el todo de la novela y su propia historia, con un estilo que, entre el discurso y la figura, exhibe lo inexpresable. También ejerce una fuerte atracción la de un primer y magnífico símbolo, con el que la totalidad del libro puede verse retrospectivamente en el espejo de su fuerza de simbolización. Su belleza arcaizante tiene un brillo aurático. «El cuento nos presenta como posibles acontecimientos imposibles, y lo hace bajo condiciones posibles o imposibles»¹⁰. Que el género elegido sea el de *Märchen* no es indiferente, la explicación racional se

¹⁰ *Máximas y Reflexiones* n.º 1046. La máxima siguiente (1047) define la novela: «la novela nos presenta como reales acontecimientos posibles y lo hace bajo condiciones imposibles o casi imposibles».

deja a los espíritus fuertes, la interpretación alegórica se abandona a las imaginaciones débiles. Que la materia de *San José II* sea cristiana, y más exactamente católica, asienta su efecto. La religión que le inspira es una religión de la epifanía. Y el catolicismo admite que esa epifanía esté llena de imágenes, que el peso de lo sensible entre como tal en el símbolo. No se priva de los méritos de la leyenda. No solamente los emplea, sino que los reconoce y acepta el placer que se asocia a los poderes de la figurabilidad.

La aceptación del símbolo como misterio hecho sensible favorece el surgimiento de la forma. «La materia, cualquiera la ve delante suyo, el contenido, sólo lo encuentra el que tiene algo que añadir de su cosecha y la forma permanece en secreto para el mayor número»¹¹. *San José II* anuncia, con su tonalidad tranquilamente «antigua», su vocación de obra maestra. La tarea de la poesía en su totalidad pende sobre el abismo en la medida en que, en esas pocas páginas, se trata de la exhibición de lo inexplorable, de una exhibición que sostiene juntas, materia, contenido y forma, sin que jamás la forma pueda ser confundida con la expresión, sin que la materia o el contenido sean convocados a la manera de la representación delegada. La descripción es el modo, el método por el cual el poeta procura presentar la presencia. «El poeta está consagrado a la representación. Ésta alcanza su punto culminante cuando rivaliza con la realidad, es decir, cuando el espíritu vuelve sus descripciones hasta tal punto vivientes que su presencia se impone a todos. En su paroxismo la poesía parece totalmente exterior, cuanto más se retrotrae hacia la interioridad más se sitúa en el camino de su declive»¹². En la exterioridad se inscribe, según Goethe, la relación entre la poesía y la naturaleza. La poesía forma parte de la naturaleza, «la indica, señala hacia sus misterios y procura elucidarlos a través de la imagen». Instalada en esa continuidad, la poesía es figurativa y la exterioridad, lejos de expresar una posición de copia, se revela como el estilo de una presencia viva. Al igual que en el arte plástico donde el fin es siempre lo

¹¹ Ibid. n.º 289. Las tres nociones son categorías esenciales de la reflexión goethiana sobre la creación de obras de arte. Cfr. también *Notas sobre el Diván*, cfr. H. A. t. II, p. 126 y ss. *Noten und Abhandlungen zum Divan*, y en particular *Eingeschaltetes*. El tema del secreto al cual el mayor número no tiene acceso remite irremediabilmente al poema del *Divan* que tiene por título *Selige Sehnsucht* (H. A. t. II, p. 18) que comienza por los siguientes versos: «No se lo diga a nadie, excepto a los sabios, pues prontamente insulta la multitud...» y termina con «En tanto que no lo posees: ¡Muere y deviene! pues no eres más que un triste peregrino sobre la oscura tierra». El secreto como se ve está ligado a la forma.

¹² *Máximas y Reflexiones* n.º 510.

visible, la aparición exterior de lo natural, la poesía es una representación con imágenes donde las mediaciones son abolidas por la intuición entre la idea y lo sensible. La capacidad que tiene la poesía de encarnar, más aún, de corporizar la interioridad, garantiza su vitalidad. «El valor más específico de lo que se conoce como canciones populares proviene de que sus motivos están sacados directamente de la naturaleza. También el poeta sabio podría servirse de ello si tuviese la suficiente inteligencia»¹³. Pero éste no es el caso del poeta moderno. Fascinado como está por su propia subjetividad ya no sabe encontrar objetos para representar¹⁴. «Desesperando de llegar a dotar a la naturaleza empírica que le rodea de una forma estética, el artista moderno, se abandona al impulso de su fantasía y de su pensamiento, prefiere romper todo contacto con ella»¹⁵. La enfermedad del romanticismo es aquí denunciada, la pose que constituye la preocupación constante de profundidad y de interioridad no engaña: denota, con esa desrealización, una impotencia creativa¹⁶. La apuesta para el poeta que vive en tiempos «abstractos» es alcanzar, a pesar de todo, la inocencia, una inocencia secundaria. Camina hacia atrás de su época pero también tras de una relación más antigua y más espontánea con el mundo donde la intuición es lo primero; debe, por medio de una inversión de la pendiente natural del espíritu, conseguir «traducir los conceptos en intuiciones y transformar pensamientos en sentimientos»¹⁷. Tal es la apuesta de *San José II*.

¹³ *Máximas y Reflexiones* n.º 514.

¹⁴ Cfr. Schiller *Sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental*.

¹⁵ *Correspondencia Goethe-Schiller*, carta del 14-15 de septiembre de 1797, Schiller a Goethe. El debate acerca de la elección de objetos, que interesa también a las artes plásticas (cfr. también, los trabajos de Goethe y Meyer), resitúa la *vexata quaestio* de la imitación de la naturaleza en lo que Schiller, en la misma carta, denomina operación delicada: se trata de «llevar las formas dadas por la experiencia a nivel estético, y en esta operación, lo que puede faltar es o el cuerpo o el espíritu, en otros términos, o la verdad o la libertad».

¹⁶ *Máximas y Reflexiones* n.º 1031: «Lo que es clásico es sano, lo que es romántico está enfermo». Aunque Goethe sea capaz, en todo caso en sus relaciones intelectuales, de matizar la violencia de este juicio lapidario, no modifica su trasfondo. Su combate —su longevidad hace de él un contemporáneo de los dos romanticismos alemanes— se dirige sin piedad contra un movimiento artístico que considera como un manierismo de retaguardia seducido narcisísticamente por su propia originalidad y su propia subjetividad.

¹⁷ *Ibid.* Schiller a Goethe, 23 de agosto de 1794. Schiller realiza un retrato del itinerario intelectual de Goethe que empieza por la célebre frase: «si usted hubiese nacido griego o incluso meramente italiano...». La distinción entre el carácter griego y la septentrionalidad revela el hecho de una geografía del espíritu. En el vocabulario común que manejan los dos escritores, el carácter griego se asocia a la simbólica goethiana y a la inocencia schilleriana, la septentrionalidad es asociada con la alegoría por el primero y con la sentimentalidad por el segundo.

Apuesta conseguida, la historia del segundo José, por su resplandor y su posición auroral, otorga un sentimiento de completud, de felicidad. Cuando Wilhelm llega al monasterio de San José, respondiendo a la invitación que el día anterior le hizo el hombre de la *Huida a Egipto*, penetra en una capilla y el sentimiento de sorpresa maravillada, que había sentido, le estremece de nuevo. La historia de la pintura inaugura la historia de la novela. La sala donde «la luz provenía de altas ventanas abiertas a los lados» está ornamentada de frescos. «Se despleaban, igual que tapices, sobre tres de las paredes de la capilla, bajo las ventanas, descendiendo hasta un revestimiento de madera que adornaba la base del muro llegando hasta el suelo. Las pinturas retrataban la historia de San José». Sigue una descripción de las escenas representadas que se interrumpe con la *Huida a Egipto*, donde el relato retoma su curso al mismo tiempo que la visión de la vispera adquiere peso, una prueba suplementaria de su verdad. Como en una novela alejandrina, la *ekphrasis* de una pintura imaginaria introduce la narración. La descripción no corresponde a ningún conjunto real de frescos, se adjunta a la sucesión habitual de cuadros de un ciclo de *Escenas de la vida de Jesús*¹⁸. Inventa pinturas para decir la historia, o más bien, dice las pinturas para inventar la historia. Goethe acude en este relato a resortes ya experimentados que permiten fabricar una evidencia. De Aristóteles a Quintiliano, la adquisición de la antigüedad podría formularse así: «Se trata menos de decir la cosa que de mostrarla». El efecto del lenguaje, y eso es la característica del proceso retórico de la *ekphrasis*, se mide por su capacidad de «hacer ver»¹⁹.

¹⁸ En la *Correspondencia*, en una carta a Heinrich Meyer, su amigo pintor e historiador del arte que sigue el camino de Mengs y de Winckelmann, Goethe pide información sobre «la secuencia habitual de los cuadros cuando se representa la historia de San José, el padre adoptivo» (3 de mayo de 1799). Por medio de José está claro que Goethe persigue sus reflexiones sobre la familia y el rol paterno del padre adoptivo. Eso explica en parte que resalte el tratamiento negligente de José en las representaciones de la sagrada familia, donde es colocado parcialmente fuera, y que reivindique más ternura hacia el personaje. Cfr. *Máximas y Reflexiones* n.º 63 y 64 por ejemplo, cfr. infra.

Una hipótesis iconográfica resulta tentadora y agradezco a D. Arasse por haber atraído mi atención sobre este cuadro. P. O. Runge con quien Goethe tuvo una frecuente correspondencia y a quien hace el honor de una larga referencia en la *Teoría de los colores* pintó en esos mismos años un *Descanso durante la huida a Egipto*, destinado a la iglesia de Greifswald. No parece que Goethe haya visto este cuadro, ni que Runge le haya hecho una relación precisa, en el momento en el que redactaba su *San José II*. (Cfr. la carta del hermano Jacob Runge a la muerte del pintor).

¹⁹ Para una mejor comprensión del *ekphrasis* y de la *enargeia* remitimos por supuesto a los antiguos: además de las premisas que se pueden encontrar en los textos de Platón y de

Además, antes de que su anfitrion comience para Wilhelm el relato de su vida, la pintura en palabras en que consiste este recorrido, nos sitúa la vida del Santo ante los ojos. Una «extraña aparición» —el cuadro viviente de la *Huida a Egipto*— había transformado a Wilhelm en espectador, como si la atención se fijase en una manifestación de lo visible que forzaba a detenerse. La imagen, en los análisis griegos de las *phantasiai*, está dotada de vida propia, de movimiento y de voz²⁰. La evidencia inaugural de la *Huida* engrana una doble descripción: la de la galería de imagenes en que consiste la capilla y que gracias al *ekphrasis* es también una descripción pictórica; y la que constituye el relato de vida propiamente dicho, que parece desplegar las imagenes de la capilla, escena por escena, puesto que los capítulos del relato de vida corresponden a los títulos de los ciclos pintados. Tal redoblamiento, lejos de ser superfluo es una parte constitutiva del *ekphrasis* y de los juegos de sustitución que le están implicados. Imita el ciclo figurativo en un ciclo discursivo, ajustando el desarrollo del individuo José alrededor del conjunto de las pinturas, cuyo motivo reside, en situar ante los ojos el anuncio evangélico. El discurso produce la imagen, el ciclo pintado sigue precisamente, en Goethe, a *Mateo*, en la traducción de Lutero²¹. La imagen produce el discurso, Goethe describe las pinturas. Pero sobre todo, aquí, Goethe desmultiplica los efectos de la descripción, las imagenes pintadas de esta capilla producen realmente, y no metafóricamente, la vida de un individuo, la de *José II*. La retórica es desbordada, lejos de que la obra aprese lo viviente como en las anécdotas de Zeuxis o Apéles, la obra toma aquí en depósito la vida, el poder de dar vida.

Aristóteles, es necesario mencionar *De lo sublime* del Pseudo-Longino, las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, las *Moralia* de Plutarco o incluso las *Imagenes* de Filóstrato. Goethe tiene sobre estos temas una cultura bastante precisa, aunque no se le podría atribuir una erudición filológica. Lo que nos interesa aquí es mucho más, de hecho, la precisión sabia de Goethe: las transformaciones que imprime a estas nociones en la perspectiva de una estética que recusa la mimesis y que procura articularse en un proyecto morfológico.

²⁰ En la filosofía griega —que me perdonen este grado de generalidad— si se toma el *De anima* como base, la imagen juega un papel esencial en el conocimiento, pues constituye pintura para la memoria. Por ej. *De anima*, 427 b 21-24 o 429 a 2-4.

²¹ Fundamentalmente, Mt 1,16-24; 2,13-15; 2,19-23. Es en *Mateo* en efecto donde José juega el papel más importante, ya que es él quien asegura a Jesús su linaje davídico. No es necesario aquí entrar en debates teológicos acerca del nacimiento de Cristo, está claro que son aún más ricos de lo que parece, al recoger la interrogación arcaica ¿de dónde vienen los niños?, como muy bien muestra H. DAMISCH. Cfr. *Un recuerdo de infancia por Piero della Francesca*, Seuil, 1997. Goethe participa a su modo en esta interrogación y aporta a nuestro parecer una respuesta típicamente Aufklärung. Ver infra.

El primer síntoma de tal poder es que el conjunto de frescos garantiza la verdad de la visión que había tenido Wilhelm en la montaña. Wilhelm recorre la sala, atraído, llevado por el poder de las imágenes. Entre el paisaje de la aparición y las pinturas del monasterio, como en numerosos cuadros paisajísticos con monumento y personajes, la unidad impone su existencia gracias al equilibrio que liga la exterioridad del decorado natural a la interioridad espiritual de la construcción humana²². Wilhelm transita desde la confirmación hasta el reconocimiento alegre del episodio siguiente, la historia se desarrolla ante sus ojos, viviente, sistemáticamente en consonancia con su deslumbramiento inicial. Goethe se cuida mucho en su descripción de evitar los indicadores de tiempo. La sucesión de las acciones nos es dada por un efecto de yuxtaposición de lugar: el escritor imita la espacialidad del recorrido que realiza la mirada de Wilhelm. Todos los cuadros están descritos desde el punto de vista de las acciones, de los gestos y de los pensamientos de José. Consagrándose a ello Goethe milita claramente a favor de una revalorización del personaje, habitualmente abandonado a su suerte, cuando no ridiculizado por la tradición. Sin embargo esta revalorización no participa directamente de una actualización de la teología. Goethe realiza ciertamente un elogio del catolicismo en razón del lugar que reserva a los sacramentos: ve en ellos el reaseguramiento, en un ritual de visibilidad, de las ligaduras entre lo sensible y lo espiritual, lo que corrobora sus tesis sobre la religiosidad²³. Pero su apego por un José que el protestantismo ignora con su rechazo a pensar a través de un registro afectivo y sentimental la vida terrestre de Cristo, debe ser interpretado por medio de sus concepciones personales y por medio del símbolo y de la renuncia²⁴. José

²² Cfr. *Ruysdaël como poeta*, op. cit. En la descripción de los cuadros del pintor holandés a la que se abandona Goethe en este artículo, se vuelven a encontrar los elementos del San José, en particular en la descripción de la morada y en la simbólica con la que Goethe resalta la relación entre lo muerto y lo vivo sobre la que planea una meditación sobre el tiempo. El equilibrio es clásico y se sostiene gracias a lo que Goethe en esas páginas llama «la salud del sentido externo e interno del artista». Esa salud polémica con la mobidez del gusto romántico por los paisajes desolados y las ruinas fúnebres. La novela corta del *San José II* edifica un pequeño monumento antiromántico en el que resplandece una luz rafaelesca.

²³ Cfr. sobre este punto los capítulos 1, 2, y 8 del Libro II de los *Años de viaje*, que describen el funcionamiento de la provincia pedagógica y exponen la enseñanza religiosa que allí se imparte. El valor del gesto como apertura hacia el símbolo queda bien explicado. Cfr. igualmente, la gestualidad de Mignon en los *Lehrjahre*. Gesto y sacramento van juntos. Cfr. infra.

²⁴ El paso de un buen número de pensadores, artistas o, más generalmente, de personalidades famosas y eventualmente próximas a Goethe, del protestantismo al catolicismo durante aquellos años, es lo suficientemente importante como para ir más allá del marco de la crisis individual.

vale por sí mismo independientemente de las oscilaciones de la mariología: a ojos de Goethe su vida da la forma. Tal sería la moraleja morfológica de la fábula que narra.

La descripción del ciclo de frescos alcanza su climax cuando le llega el turno al cuadro en mayor medida «inventado», el más desfasado en relación con una tradición iconográfica. La emoción es, en efecto, tangible, cuando la mirada se detiene ante un cuadro de una «belleza maravillosa»: «se ven todo tipo de piezas de madera juntas y el azar hace que dos de ellas formen una cruz. El niño está dormido sobre aquella cruz y la madre, sentada a su lado, lo contempla con intenso amor, y el padre que les da de comer suspende su trabajo a fin de no turbar el sueño del niño». Intensificando la evidencia de lo que se transforma en una verdadera imagen originaria —en el sentido en el cual un *Urbild* puede ser un *Urphänomen*—, la descripción se despliega poco a poco como pintura al mismo tiempo que la historia anecdótica desaparece ante la situación anónima cuya humanidad es universal²⁵. La descripción apunta hacia un tipo invariable no cognitivo sino inventivo. Es a causa de que la escena accede a la sublimidad de un anonimato que se vuelve posible la vida de un segundo José: un niño dormido, una madre contemplativa, un padre inmóvil y ya no Jesús, María y José, tal es el sentido de la tipificación como elevación a lo universal. Goethe concede aquí un mayor tiempo a la descripción y se recrea en él: se podría decir que el cuadro permanece inmóvil, suspendido del silencio que planea sobre el niño. Gracias a una técnica del discurso, Goethe fabrica paz y luminosidad. Nuestras impresiones como lectores al igual que las de Wilhelm son puestas en movimiento y sentimos una experiencia sensorial. La secuencia moviliza y concentra la imaginación. Única escena que resulta

Pero Goethe, por su parte, nunca se planteó nada en este sentido. El interés de Goethe se centra esencialmente —y este interés va creciendo con la madurez— en lo religioso y en la piedad. La perspectiva de Goethe es la de una relación del hombre con el mundo, del lugar que ocupa en él, de la actitud que mantiene con el universo. Eso que bien podría llamarse su filosofía del símbolo le impulsa hacia una reevaluación del estatuto de lo sacramental. Cfr. Libro 7 de la segunda parte de *Poesía y Verdad*, donde apunta hacia las deficiencias del protestantismo y *Carta del pastor de *** al nuevo pastor de ****. H. A. t. XII, pág. 228 y ss.

²⁵ La intensificación que es un término técnico del léxico goethiano, proviene de sus trabajos de naturalista y juega un importante papel en su pensamiento del arte. Cfr. su empleo en *Fausto*, H. A. t. III & t. XIII: *Explicación del ensayo aforístico «la naturaleza»*; y sus desarrollos en la *Teoría de los colores*. Remitiré también a mi estudio «Torcuato Tasso: los sufrimientos de un poeta». Actas del coloquio *Tasso* que tuvo lugar en el Louvre, nov. 1996, publicado en la primavera de 1998 y editado por la R. M. N.

calificada estéticamente y que es también la más visual, cuando no la más visionaria. Las acciones parecen haber sido consumadas litúrgicamente —azar, necesidad o intención poco importa ahora en este presente que instala la pintura. Si se profundiza un poco más en la factualidad de los detalles figurativos, éstos no se transforman, sin embargo, en fragmentos impactantes. El resultado literario logra crear el espacio homogéneo del cuadro que se puede aprehender imaginariamente en cuanto tal, sin sentir la obligación de imaginar una sucesividad conformándose a las reglas del recorrido de la narración. Goethe consigue expresar a través del entrelazamiento del discurso la simultaneidad de un conjunto. Como en un eco a las distinciones que Lessing establece en su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía* Goethe acepta el desafío de la descripción. Al igual que un pintor, con las palabras, resuelve las confusiones del *Ut pictura poesis*. Preserva al cuadro de una temporalidad discursiva sin caer en los engaños de una poesía descriptiva, cuyo objetivo sería el de rivalizar con las naturalezas muertas: presenta su unidad en su vida propia. Permite ver el drama que lo constituyó en tanto que representación plástica, en una claridad transfigurada, característica del ideal espiritual de la *Stille*²⁶.

La condensación de la natividad y de la crucifixión, del trabajo artesanal del carpintero y de la sagrada madera de la cruz, del amor maternal, tan intenso en el portal como en el Gólgota, incluso el estado indeciso de un padre sustentador siempre en segundo plano pero siempre ajustado al respeto hacia el don que le ha sido concedido a través de ese niño; hacen de esa pintura imaginaria «una forma señalada» que corresponde rigurosamente con los principios de la morfología goethiana. Al consultar la historia del arte, se puede constatar, que los pintores eligen, generalmente, a partir de la multiplicidad de fórmulas posibles, entre una representación de la vida cotidiana de la Sagrada Familia —en la que el niño duerme sobre su cuna— y un niño en solitario durmiendo sobre la cruz —cuadro de meditación espiritual²⁷. La belleza de

²⁶ Para la contribución personal de Goethe al debate cfr. H. A. XII: *Sobre el Laocoonte*, pág. 56 y ss. Lo que le permite aplicar la idea de una verdadera autonomía de la obra de arte, resolviendo las contradicciones aparentes de los análisis de sus ilustres predecesores a través de una lectura estructuralista del grupo escultórico. Cfr. mi *Laocoonte: la belleza griega, una invención alemana* (en prensa). La noción de *Stille* en el corazón de la interpretación que propone Winckelmann del arte griego no es física, la inmovilidad es aquello que el espíritu alcanza por medio del aislamiento y del recogimiento. Cfr. infra.

²⁷ La vida cotidiana de la Sagrada Familia está representada frecuentemente a partir del siglo XV. Los cuadros que representan a Jesús niño durmiendo en la cruz son más tardíos, datan

este *Sueño del Niño sobre la cruz con la Virgen y José* se sustenta, en el sistema goethiano, en la confluencia del destino, que opera de una forma única, en la cual, la trayectoria de vida de Cristo está en su totalidad a la vez contenida y desarrollada. La recitación de las *Urworte* podría acompañar su descripción. Del *Daimôn* que le fue impreso, hijo de Dios encarnado en un niño que el mundo no espera, el Cristo que se cruza con su *Tuchè*, una sociedad judía presa de la ocupación romana, dudando de su esencia mesiánica. El *Eros*, para él, es un amor universal de la humanidad que se choca contra la *Anankè* del odio y de la desconfianza. Tiene que sufrir su suerte, perecer, para que los hombres comiencen a reconocer el sentido de su misión. La *Elpis* que brilla es la intensidad de la afección que conoció en esta tierra entre su madre y su padre adoptivo, imagen del porvenir que sueña para todos los hombres y por el que acepta la muerte que viene. La claridad rafaelesca que baña la escena corresponde tanto a un ideal artístico de belleza armoniosa como a la luz de la esperanza de la última estrofa de las *Palabras originarias*²⁸. Es un cuadro reconciliado y reconciliador, como una victoria sobre la muerte y el mal que pinta Goethe. Verifica la autonomía del arte allí donde el riesgo trágico mina todas las felicidades posibles y donde la belleza del *Schein* asume el riesgo de parecer superflua frente al peso de los sufrimientos por venir.

Así, la descripción de este *Sueño*, en la que la calidad de la belleza explícita señala, sin darse cuenta, el valor, realiza una demostración de fuerza de los principios estéticos del clasicismo promovidos por Goethe; quien lo expone de hecho, en mayor medida, al sentimiento del espectador, a su participación. A través del ejemplo de una *ekphrasis* de una obra de arte, Goethe da menos a conocer su habilidad para sustituir una pintura ficticia por un discurso que su teoría implícita de la descripción. El propósito del *ekphrasis* se encuentra sobrepasado. Que el juicio estético —un «cuadro de una belleza maravillosa»— intervenga aquí, y sólo aquí, legitima la idea de que la constitución de este juicio

del siglo XVII y son contemporáneos de las *Vanidades* de las que son una variación. En el cuadro de Runge que ya mencionamos, el niño, acostado sobre una tela, tiene los brazos abiertos, mira hacia el cielo; pero no está crucificado, su postura está más cercana a la que se ve a menudo en las *Natividades*.

²⁸ «En ninguna época, ningún poder es capaz de fragmentar la forma señalada (*geprägte Form*) que viviendo se desarrolla» dicen los dos últimos versos de la estrofa *Daimôn* que inaugura las *Urworte*. Este poema publicado en el segundo cuaderno de la *Morfología* fue comentado por el propio Goethe algunos años más tarde en *Über Kunst und Altertum* (1820). H. A. t. I, págs. 359-360 y 403-407. Ver infra.

pasa por la posibilidad de captar la obra en su pura presencia, para que se pueda pronunciar la afirmación jubilosa: «es bello». Goethe hace uso de la descripción de imágenes —de obras— como de un método estético. Se hace pintor más a menudo en sentido figurado, pero también en sentido propio, como aquí²⁹. La captación de la obra como un todo demuestra un doble logro, el de la comprensión crítica y también el de la creación artística. Goethe aplica reglas que ha forjado lentamente a través de su formación totalmente wincelmaniana sobre el arte antiguo; reglas que el debate sobre el *Laocoonte* puso a prueba y que su estancia en Italia afinó aún más mediante el contacto directo con las obras de arte de la Antigüedad y del Renacimiento. «El término composición denota un ensamblaje hecho desde el exterior mientras que la obra es un pensamiento único encarnado en figuras múltiples». Rechaza por tanto la idea e incluso el término *composición* y recusa, por consiguiente, una descripción que se base en las partes; porque tal concepción sería incapaz de producir el efecto de presencia que es también el de totalidad y que inspira toda obra de arte digna de este nombre. «Los antiguos querían que se pensara no a partir del cuadro sino el cuadro y que se viera todo en él»³⁰. La obra nace de una necesidad interior que justifica hasta el menor de sus detalles. Su coherencia es total y totalizante desconociendo el resto. La buena descripción da cuenta sin esfuerzo del conjunto como de un todo viviente que no se podría desmembrar. Como método, la descripción suprime la multiplicidad de miradas, desobjetiviza el motivo que se presta demasiado bien a la fragmentarización de una visión interiorizada y por tanto relativa si es que no relativista. A la inversa, o de manera complementaria, desobjetiviza las construcciones en perspectiva, que situarían en el exterior a un espectador ideal y único. Proporciona así el plan de trabajo en el que se mueve: aquel donde el vaivén entre sujeto y objeto, imagen y palabra, percepción e interpretación, se reduce a una diferencia imperceptible. Por medio de esta reducción la descripción adquiere su rigor que es también su principio de información de lo sensible³¹.

²⁹ Cfr. Diderot quien en los *Salones* trata de la descripción a la vista de una evaluación crítica de las obras y mi artículo «Por una erótica de la mirada crítica», en: *A propósito de la «Crítica»*, obra colectiva bajo la dirección de D. Chateau, L'Harmattan, Paris, 1995.

³⁰ Cfr. una carta al mismo Meyer, fechada el 27 de febrero de 1789, haciendo referencia a los conceptos estéticos de Karl Philipp Moritz. Del rechazo de la composición del que encontramos la traza en la última obra publicada de GOETHE, los *Principios de filosofía zoológica*, procede una teoría de la descripción como captación de la necesidad que liga a las partes.

³¹ Cfr. *Sobre el Laocoonte*, op. cit. y la *Correspondencia* con Schiller acerca de este tema.

La observación del fresco se termina, como habíamos señalado, con el paso al episodio siguiente, la *Huida*, que concluye el retorno a la realidad, a la historia: el cuadro es la «réplica del cuadro viviente», repite la imagen de la visión inaugural a la que se reatribuye la fuerza de vida en la comparación que se instaura. Lugar así dispuesto para la continuidad del relato, es decir, para su verdadero comienzo. El juego de la replicación se desenvuelve, el «discurso del conductor de la santa caravana» repite las pinturas describiendo el curso y el sentido de su existencia. Adopta un recorte en capítulos que reproduce el de los títulos de los ciclos de las pinturas —visitación, anunciación. El hombre se llama José, «es bastante singular, pero de todas formas menos singular que verlo representar en vida al santo». La posibilidad de que tal figurabilidad sea voluntaria se ve confirmada desde el momento en que la mujer responde necesariamente al nombre de María. Así pues, la historia en su historicidad casi se aboliría, los dieciocho siglos que han hecho recular la vida del futuro san José hacia un pasado mítico casi ya no cuentan frente al sentimiento de proximidad que invade a Wilhelm. Los indicadores del relato convergen hacia un repliegue de todos los datos sobre un presente «sobrepasado», una especie de perfecto verbal. De hecho todo en este valle retirado recuerda a José, todo le hace existir aquí y ahora en su antigua singularidad pero también en sus caracteres más recientes. La visión primera de la *Huida a Egipto* se reafirma sin cesar en su luminosidad. A partir de ahí se desarrolla la imagen primera en una transparencia natural que nada puede enturbiar.

Aunque se oculte tras un sujeto «medieval» y religioso —reuniendo hasta la parodia los ingredientes del romanticismo— Goethe no hace bascular ni a José ni a Wilhelm entre los vértigos que entraña la demultiplicación a través del espejo de los dobles. Ningún efecto de inquietante extrañeza en esas páginas. Ningún miembro de la familia está preso de la locura imitativa, la santidad es vivida con dulzura sin que ninguna conversión se haya impuesto a través de un forcejeo violento. La sorpresa de Wilhelm —una capacidad de percibir lo esencial y por tanto de admitir lo improbable— es rápidamente absorbida por una familiaridad con lo que vé y oye. Ninguna duda interfiere en su espíritu: la verdad del conjunto, el tono honesto y modesto que reina sin ninguna afectación, aparta toda sospecha de una escenografía pedagógica de lo sagrado. Se encuentra impresionado sin reticencia por una manifestación de lo sagrado a la que está invitado a asistir, en lo más íntimo de una fe, y ante la cual, sólo el unísono puede ser un homenaje. La atmósfera es «extrañamente antigua». Lo antiguo expresa aquí el sentimiento sublime frente a una grandeza

propriadamente ingenua, una noble simplicidad. Se trata de la naturaleza elevada a sí misma, de la «naturaleza noble»³². El eco de la formulación winckelmanniana resuena en ese austero ermitaño cuando, en medio de esas viejas ruinas mezcladas con la vegetación, reina una paz del alma, una *Stille* con connotaciones pietistas. Y como en el modelo winckelmanniano, la espiritualidad serena que impregna el paisaje y los hombres deja ver claramente que el carácter griego de la belleza se ajusta a la luminosidad de Rafael y a la dignidad de Poussin³³. Aquí se expresa algo tan elevado que un vocabulario de la representación no lo podría transmitir, porque adolece de delegaciones consentidas entre la palabra y la imagen. Aquí nos es dado conocer, por el respeto que entraña, que lo sagrado se da a la piedad sin mediación. A partir de esta hierofanía no espectacular que acoge con una felicidad creciente, Wilhelm percibe los registros que señalan: no el mensaje, porque la significación está de alguna manera ausente —lo que subraya la insistencia léxica acerca de lo extraño, lo singular, lo maravillante— sino una abundancia de presencia, una sobrepresencialidad que desborda la explicación y se expresa por un júbilo afirmativo, lejos de una eventual reflexividad, demasiado recargada en oposición a esa fusión con lo santo. Si no hay secretos para descifrar quizá haya aquí un milagro ante el cual inclinarse y meditar³⁴. «La fe es amor hacia lo invisible, confianza en lo imposible, lo inverosímil», «la piedad no es un objetivo sino un medio de llegar a través de la calma más pura del espíritu al grado más elevado de cultura»³⁵.

Su anfitrión relata lo inverosímil eliminando toda oscuridad, su tono es firme, corresponde a la dinámica en la cual vive y de la cual saca su energía; preciso, técnico, su relato está desprovisto de toda *Schwärmerei*. No fuerza jamás el enigma originario que es a la vez una ley de la naturaleza y su propia fuerza de vida histórica. El relato está logrado, no razona, no desvela, permanece en medio de la transparencia y de la opacidad que la propia existencia del

³² *Máximas y Reflexiones* n.º 1103.

³³ La descripción corresponde perfectamente a la «*edle Einfalt, stille Größe*» winckelmanniana. El vocabulario de Goethe imita aquí a la pintura. Rafael al igual que Poussin son aquí mencionados porque a ojos de Goethe son los pintores que han llevado su arte al clasicismo más elevado resistiendo a la tentación manierista o barroca. A su estilo se conforma el criterio de lo Bello. Son los verdaderos Griegos.

³⁴ *Máximas y Reflexiones* n.º 210: «los secretos no consiguen hacer un milagro».

³⁵ *Ibid.* n.º 815 & 519. La primera máxima se ha de leer a la vista de la definición citada más arriba del relato. En la segunda, el término alemán para *espíritu* es *Gemüt*.

velo establece. El país está consagrado a la Sagrada Familia desde aquellos tiempos que podríamos llamar inmemoriales. La iglesia dedicada a la Madre y al Hijo se encuentra destruida desde hace varios siglos. Sólo subsiste la capilla consagrada a San José, que acaba de ver Wilhelm, la de los frescos. La familia del anfitrión está en deuda con el Santo y como fianza bautiza al niño que acaba de nacer, José. «En cierto modo mi forma de vida fue determinada por ello». ¿Significa eso que ante las preguntas que imprimen a las condiciones de desarrollo de un individuo su movimiento —¿en qué soñar, a quién dirigirse, en relación a quién conformarse?— *San José II* propondría una solución, retrazando la historia de un niño llamado José que se apropia poco a poco de la identidad de su santo patrón? Pero el destino del hombre no se resuelve con un toque de varita mágica nominalista, el nombre no basta para hacer una identidad. Para que la homonimia se metamorfosee en vocación, hace falta una energía que ni el bautismo ni la tradición familiar son capaces de insuflar. Claro está que las circunstancias dirigen al niño. Como lo explica precisamente José, su existencia transcurre en un valle retirado, al resguardo de las agitaciones del mundo, en un estrechamiento de relaciones y de puntos de vista. A esta vida en la montaña que acerca generalmente a los seres humanos, se añade para él una madre cuya caridad particularmente activa es ejemplar. Por lo tanto, esta contextualización no hace más que favorecer un exceso de compasión en él y no explica porque el niño quiere «representar» a José. Se entiende que su interés por el santo no entre en competición con otros modelos, la improbabilidad de las identificaciones posibles favorece su atención hacia los frescos.

Pero ¿cómo realiza el dar forma a su vida a partir de un ciclo pictórico que hace las veces de molde y de constitución de la identidad? Él sólo construye su identidad y la saca mucho menos de una transmisión de lo que contiene su nombre que de la mirada dirigida a frescos estropeados en una capilla desafecta que sirve de cobertizo y de establo. José trepa a los ornamentos de madera y contempla. Ninguna similitud entre el fresco y él mismo es visible. No existe, por lo menos aún no. La captación que la imagen opera no tiene aquí ninguna de las funciones mágicas y rituales que se le atribuyen habitualmente. Ni el nombre ni la imagen fuerzan la semejanza. ¿Pero acaso es de eso de lo que se trata? ¿De dónde saca el niño su predilección? «Nadie me los ha sabido realmente explicar». Aquí reside su suerte, la predilección crece porque está al abrigo de una explicación desmembrante. Al igual que la buena descripción debe evitar el escollo de la *composición* obtenida a través del despedazamiento de sus

partes, de igual manera, la comprensión debería alejarse de un desciframiento donde cada imagen encuentra su solución en un concepto que la subsume y la traduce; provocando la apropiación del objeto por un método descriptivo, ligado en parte con la actitud del sujeto en el acto de conocimiento de ese objeto.

Es necesario entonces volver a partir de la definición que Goethe propone del símbolo para conseguir su aproximación a la descripción y a la comprensión. Goethe propone, en efecto, arrancar el símbolo de su uso retórico para afirmarlo como una categoría aparte. Desde el punto de vista artístico, que es el que interesa a Goethe, la poesía que resulta de una alegorización permanece refrenada, puesto que «lo particular no posee entonces más que un valor de ejemplo, de ilustración de lo universal». A esto, Goethe opone una poesía que corresponde a «la verdadera naturaleza de la poesía, que enuncia algo particular sin pensar en lo universal y sin volverse hacia lo universal. Aquel que comprende este particular de manera viviente recoge al mismo tiempo lo universal, sin notarlo, o bien dándose cuenta mucho después»³⁶. En la perspectiva simbólica la imagen no sabría ser el complemento de una explicación, ni siquiera de un nombre, el fresco que el niño no se cansa de mirar no implica ni la elección del bautismo ni el discurso de los adultos que le rodean. Su función pues no tiene nada de documental, ninguna enseñanza podría explotarlo por medio de la determinación del juicio, pormenorizándolo poco a poco con fines didácticos. La imaginación que se requiere para captarlo dota al niño de una intelección comprensiva y por medio del ejercicio de dicha facultad, produce a su vez el fresco en su alma. La continuidad y la identidad de lo dado —el ciclo pictórico—

³⁶ Ibid. n.º 279. Varias máximas vuelven sobre la diferencia entre el símbolo y la alegoría. Ésta forma parte de las actualizaciones de la «tierna diferencia», como la llama esa misma máxima, que separa a Goethe de Schiller, quien tiene aquí, evidentemente, el papel del poeta alegórico. Esta diferencia se halla por parte del sujeto y del objeto en aquello que relaciona la teoría del conocimiento con la estética. La carta de Schiller (20 de enero de 1802) a la cual la máxima contesta puede ser citada: «entre la filosofía trascendental y el factum real falta un puente en la medida en que sus principios se comportan muy extrañamente frente a la realidad de un caso dado: o bien destruyen el caso o bien son destruidos por él». Frente a los abismos que la filosofía no llega a franquear —sensibilidad que comporta la lectura atenta de las *Críticas* y los desarrollos que conoce el kantismo en el idealismo trascendental de la nueva generación— Goethe responde por medio de una restauración de la intuición y de su poder unificante y a través de una afirmación morfológica de la continuidad de los reinos. Tanto el símbolo como la afinidad se ven investidos de una pesada carga teórica que invierte las separaciones kantianas. No podemos más que remitir al lector a nuestros propios desarrollos en «De la afinidad», volúmen colectivo sobre *L'intelligibilité*, 1998, editado por la EHESS.

son de este modo preservadas, al estar solicitadas por la fuerza actuante del símbolo que las habita. Porque, contrariamente a la alegoría «retórica y convencional», un símbolo es siempre vivificante. «Es el objeto mismo sin ser el objeto; una imagen concentrada en un espejo espiritual, y sin embargo idéntica al objeto»³⁷. Tal objeto-imagen en un alma-espejo fabrica una experiencia extraña donde se inventa un segundo José en el despliegue de una forma-huella —¿no será de hecho el sentido etimológico de tipo, un sello en griego, como esa significación que justamente Goethe hace resonar en las *Urworte*?

Gracias a la naturaleza del símbolo, la comprensión conserva la atracción originaria que empujó al infante hacia la capilla desafecta y hereda su potencia misteriosa. Del objeto al sujeto, es la relación la que imprime el movimiento, la que anima al lugar y a sus habitantes, la que lleva hacia la luz del mismo modo que se da a luz. La inclinación que guía al niño hacia el fresco es ante todo un gesto corporal, una actitud física. Ahora bien, Goethe otorga sistemáticamente una importancia espiritual al movimiento simbólico, su concepción de la religiosidad pasa por una verdadera simbólica de las actitudes, lo que significa también que su perspectiva induce la piedad a partir de los depósitos de formas que constituyen las saluciones. La descripción de los gestos atiende a una esfera inconsciente o más exactamente incognoscible, que los gestos traen como se trae un relato de viaje de una comarca lejana. La reproducción —a través del gesto que constituye el acto mismo de repasar los trazos de la cosa por describir— es un oficio en el sentido religioso del término. En el acto de la descripción se pone en juego una formación —una *Bildung*— que reúne al yo individual con un todo más amplio, más allá del hombre particular, y lo inscribe en un círculo donde lo absoluto puede serle presentado. Wilhelm no recibe el relato de su anfitrión más que después de haber recorrido los frescos, sólo, en la capilla, abandonado a su propio asombro y al recogimiento que lo embarga a medida que transita —con los ojos y con el alma— de una escena a otra, hasta llegar a la de una «belleza maravillosa». Su mirada es también un gesto que le prepara para la narración, que le permite entrar —en comunión— en el relato.

La inclinación produce una atracción. En tal caso, el alma sigue al cuerpo como el hombre sigue la naturaleza o el concepto sigue la imagen. La eliminación de la posibilidad de una interpretación alegórica —en el sentido

³⁷ Cfr. addenda a *Acerca de las pinturas de Filóstrato*, el texto no figura en la Hamburger Ausgabe sino en la edición más completa denominada Artemis-Gedenkausgabe, t. XIII.

etimológico— que agotaría el misterio, protege al niño y le autoriza a tomar los frescos como un conjunto que, en cuanto tal, le otorga su destino. Y el destino no es un sentido o un efecto de sentido. «Si un objeto inanimado puede adquirir vida de la misma manera puede producirla». La predilección del niño José responde a la activa vitalidad de los objetos plásticos, el edificio, los frescos. Entre el reino de lo inanimado y el de lo animado se crea entonces un puente. El joven José puede seguir de cerca la intuición que su vista le procura. La fuerza vital que detenta el lugar no corresponde a ninguna lección discursiva. «Es la morada la que hace a los que la habitan». Ante eso, una explicación cuya racionalidad corresponde a una verdadera teoría del conocimiento que «la agradable historia, a medias del registro de lo maravilloso»³⁸, hace vivir: «Hay en el objeto cierta ley desconocida que corresponde a cierta ley desconocida en el sujeto»³⁹. Para comprender como José se esfuerza por «representar» al santo en la vida, en su vida, es necesario postular una adecuación entre el ciclo pictórico y una fuerza interna e íntima, más secreta, oculta, que habita al niño, y que funde en una connivencia profunda, al individuo en devenir y a la imagen pintada del pasado. Entre la morada y sus habitantes se instala una «sobreconcordancia» cuyo fundamento permanece desconocido y que no deja adivinar más que el acrecentamiento mismo de la concordancia⁴⁰. José tan solo capta la relación artificial, externa: el Santo es su padrino, lleva su nombre. De ahí saca su relación de parentesco, «lo quiere como a un tío». Su elección está hecha: más allá de la analogía, fabrica la afinidad electiva, *Wahlverwandschaft*, en su sentido propio, dado que decide a través de su decisión dar al fresco la fuerza equivalente a una relación consanguínea. Lo que le determina a esta elección no son las historias de José que otros le habrían contado. Puesto que es un heredero debe inventar sus propios medios de serlo. La realidad de la sobreconcordancia —su acción eficaz— solo se revela con el desarrollo que conoce el curso de la vida del joven⁴¹. Se trata de una invención

³⁸ Es así como Wilhelm califica el género empleado en *San José II* cuando escribe a Natalia en el capítulo 3.

³⁹ *Máximas y Reflexiones* n.º 1344.

⁴⁰ Goethe emplea una palabra construida a la medida *Ubereinstimmung*. La acumulación de los dos prefijos describe esta armonía, demasiado fuerte y absolutamente profunda. El término es empleado en los escritos científicos en relación con la idea de un plan de la naturaleza. El sustantivo transporta consigo toda la riqueza de la red semántica de la voz. La vocación de José II se construye a través del ojo, pero esta llamada visual —y quizá neotestamentaria— tiene la fuerza de las llamadas que el Dios del Antiguo Testamento reserva a sus elegidos.

⁴¹ En la palabra *Wirklichkeit* resuena *wirken*, la realidad está ligada a una eficiencia del acto.

y no de un aprendizaje, sus medios no se parecen a la vía clásica de la *Bildung*. La invención se arraiga en la conformidad a esta ley invisible, desconocida dice Goethe, a la cual el sujeto consiente y obedece porque está en consonancia con su propia ley⁴².

La aventura que figura la existencia de José, y que el *San José II* representa en tanto que el niño busca representar a su santo patrón, es pues una especie de laboratorio donde, como anecdóticamente, entre una historia de la naturaleza y una ética, se encuentra una teoría estética goethiana —sin recurrir a una formulación sistemática— que pasa a ser *revelada*. De la manera más próxima a su sentido griego arcaico, que designa algo inédito, secreto, sin repudiar su uso corriente —dar a conocer un episodio hasta entonces desconocido de la vida de un personaje— el *San José II* funciona como una anécdota teórica llamada por el contexto biográfico en el que se encuentra.

Terminemos la lectura del relato que empezó José. La alegría que le proporciona la repetida observación de los frescos le da su razón de ser, coge un asno y espera a «Dios y su madre» y sobre todo escoge un oficio. Un oficio inspirado por una escena, aquella en la que el santo patrón ya no es un sencillo carpintero, trabajador sin relieve si es que no sombrío, sino un artista al servicio del rey Heródes que realiza una obra maestra, un trono rícamente esculpido, cuya ornamentación fuerza a la admiración. Del artesano, José tiene el saber técnico —las herramientas—, del artista la libertad de los ornamentos, la abundancia de los suplementos decorativos, la gratuidad del arte no mercenario. «Se distinguía aún muy nítidamente el trono, cuando yo era niño. Y examinando los fragmentos que subsisten a un lado, podrá notar, que se hizo un verdadero derroche de ornamentación y que el pintor no encontró las dificultades con las que se vería un carpintero al que se le encomendase semejante trabajo». En este ciclo que inventa Goethe, la revalorización del personaje de José pasa por el cambio de estatus de su actividad, del oficio al arte, del carpintero al escultor de madera. Goethe decía que «los pintores nunca consiguen representar a José»⁴³. Pero el José de Goethe —cuyo episodio

⁴² Desde la inclinación —la *Neigung*— que hace tender a José hacia el fresco, hasta la aquiescencia con el destino que lee y que hace suyo, muchas ligaduras se tejen entre su breve aparición y el personaje de Otilia en las *Afinidades electivas*.

⁴³ En las *Novelas cortas* de SACCHETTI, (Nov. LXXV) Giotto ya defiende la expresión de su José, imputándole su situación de esposo de una mujer encinta de un desconocido. Goethe no hace más que retomar este tema (cfr. supra) apuntando que «los Bizantinos a quienes nadie

del trono está sacado o imitado de aquellas leyendas de Cristo que el medio hizo célebres— no tiene ningún motivo para la tristeza o para el descontento. Claro está que es el padre que da de comer a un niño venido de otra parte, pero su situación psicológica es relegada a un segundo plano si es que no borrada, por el hecho de que es, ante todo, un artista reconocido. El segundo José es heredero de su talento. «En mis peregrinaciones tuve el placer, de ver más de una casa que yo había contribuido a edificar, y que había decorado. Porque esos trabajos de talla según ciertas formas sencillas, esos ornamentos grabados con hierros al rojo que dotan a las casas de una fisonomía alegre; todos esos adornos me eran especialmente confiados debido a mi excelente habilidad y en la medida en que tenía siempre en mente el trono de Heródes, con todas sus decoraciones». *José II* es un relato estético, se beneficia del advenimiento de las Bellas Artes como artes del genio y de la libertad. Para mencionar su relación con el Santo, relación siempre reinscrita en la contemplación de las pinturas, José dice que, como heredero ejemplar, sigue —*nachfolgen*— a su santo patrón. No se trata de una imitación más o menos servil —*nachmachen* o *nachahmen*— sino de la resonancia de la llamada del genio que Kant describía con las mismas distinciones léxicas en su *Crítica de la facultad de juzgar*⁴⁴. Su renuncia no tiene validez más que ante la claridad de esta fuente. La resignación desaparece, se libera de la preocupación por la pureza de su esposa y puede entonces desplegar su casto amor, a partir de la satisfacción que le reporta su alegría en cuanto creador. La narración que se construye a partir del encuentro entre la vida de un José y la de una María toma su ritmo de historia feliz porque su comienzo está impregnado de un placer, que es, en sentido estricto, un puro placer estético: el que siente el

podría reprochar un humor excesivo, representaron siempre al santo como si estuviese apesadumbrado por la natividad». En la perspectiva de la renuncia se rechaza evidentemente esta trivialidad psíquica. El José de Goethe espera a una mujer con niño, nuestra hipótesis consiste en que su satisfacción amorosa está ligada a su realización como artista. El tratamiento del don de la vida se ve ampliamente modificado. El *ut pictura poesis* también, ya que al pintor extraviado en una interpretación banal el poeta le propone otra inspiración: un José renunciante y/porque artista.

⁴⁴ Cfr. en particular el § 47: «la regla debe por el contrario abstraerse de la acción, es decir del producto, en relación con el cual los demás pueden medir su propio talento, sirviéndose de este producto no como modelo de imitación servil (*Nachmachung*) sino como ejemplo a seguir (*Nachfolge*). Es difícil explicar como esto sea posible. Las ideas del artista suscitan ideas semejantes en su discípulo cuando la naturaleza lo ha provisto de una semejante proporción de facultades del espíritu».

niño frente a las pinturas y cuya existencia está asegurada por la afirmación conjunta de la gratuidad de la obra artística ⁴⁵.

Con Wilhelm, el lector entra de lleno en la verdad inverosímil de esta historia. A través del juego descriptivo, no se sabe si se trata de la historia convergente de dos Josés o de varias historias de José, de la historia con sus variantes. El joven lo formula al comienzo de sus explicaciones: «justo es que satisfaga su curiosidad, puesto que siento en usted la capacidad de percibir y tomarse en serio lo maravilloso siempre que reposa sobre fundamentos serios». Si es que hay milagro, éste es visto bajo la luz natural, tanto en sentido propio como en sentido figurado. Entre la razón y lo sobrenatural no hay solución de continuidad. Se trata de una «técnica de la naturaleza» cuya teleología se despliega en los límites de la mera razón. Se trata de un arte cuya «inocencia sonriente» despliega un estilo que sobrepasa el realismo de la simple imitación y la originalidad de la forma ⁴⁶. *San José II*. ¿Qué significa esta sucesión dinástica, a partir de qué semejanza con el relato evangélico se moldea la descripción de la vida de un joven y tierno marido, llamado José, que pasea sobre un asno a una hermosa mujer, María, que lleva un niño que no ha nacido de esta unión? Parodiando una vida de Santo en la *Leyenda dorada*, Goethe nos propone un cuento, el de un carpintero montañés, enamorado de un ciclo de frescos, la historia de un artista que contesta como discípulo a la llamada de una obra y se enamora de una joven viuda y de su hijo. Bajo el ropaje de un *Märchen*, nos expone no tanto un milagro como un misterio, el de la vida. Una historia natural refiguraría el mimetismo simple que hace del segundo José un camaleón del Santo del fresco. Una novela de formación narraría la *Bildung* humana de un individuo en una puesta en serie de la *forma José* a partir de un relato originario tomado de los apóstoles. Goethe anuda aquí los hilos de una teoría del arte que retoma el desafío de las doctrinas de la imitación. Imita la *ekphrasis* para mejor desbordar los presupuestos retóricos de su proceder al plantear una descripción morfológica: se trata de llevar la forma hacia la luz,

⁴⁵ Cfr. La *Crítica de la facultad de juzgar* kantiana que enlaza con el análisis del juicio de belleza y de su pureza a través de una definición de las Bellas Artes (cfr. más precisamente los § 43 & 44).

⁴⁶ Cfr. *Primera introducción a la Crítica de la facultad de juzgar* para la «técnica de la naturaleza». La expresión «inocencia sonriente» es con la que Goethe califica a *Natán el Sabio* de Lessing, otra parábola de las Luces que reflexiona sobre los misterios de la religión. Para la distinción entre simple imitación, manera y estilo, cfr. el ensayo con el mismo título de GOETHE, H. A. t. XII, pág. 30 y ss.

es decir, a partir de un origen hacer remontar los contornos de una morfogénesis sin fragmentar la forma en sus partes disueltas. A través del despliegue de un método descriptivo, que recusa de golpe, una relación de causa a efecto como una unión mística entre una imagen pintada del pasado y un individuo vivo y actual, Goethe demuestra en cuanto poeta el ensamblaje que une la estética con la teleología⁴⁷. Reabriendo las vías del cuestionamiento más arcaico acerca del don de la vida, tal y como nos lo enseña la mitología cristiana, traza el camino entre el arte y la naturaleza, que ayuda a franquear el abismo por medio del puente que representa la vida en cuanto fuerza formativa.

⁴⁷ Cfr. § 65 de la *Crítica de la facultad de juzgar*. «se dice demasiado poco de la naturaleza y de su facultad en los productos organizados cuando se la llama un *analogon del arte*, se imagina en efecto al artista (un ser racional) fuera de ella. La naturaleza más bien se organiza a sí misma en cada especie de sus productos organizados, según un mismo modelo de conjunto, con las modificaciones convenientes sin embargo, que son exigidas según las circunstancias por la propia conservación. Más se aproximará quizá uno a esta cualidad insondable llamándola un *analogon de la vida*». Basta con aplicar esto al arte para darse cuenta de que se dice demasiado poco de él viéndolo como un *analogon de la naturaleza*.