

## LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

Mercedes Comellas  
Helmut Fricke  
Universidad de Huelva

«Was ist da viel zu definieren», responde el septuagenario Goethe a los intentos, fatuos e ineficaces, de concretar la naturaleza de la poesía y la labor del poeta en fórmulas abstractas. Bastaría esta expresión de desconfianza para desaconsejar la lectura de las páginas que siguen y que buscan precisamente rastrear a lo largo de su obra menos creativa las definiciones que sobre varios asuntos de la ciencia literaria fue proponiendo.

Ni el propio Goethe puede negarse a sí mismo como teórico; por el contrario, en la gran renovación filosófica, estética y literaria que significó el nacimiento de la Modernidad, es uno de los personajes que mejor representa el momento del cambio. Un cambio que Peter Szondi acusa no sólo en el ámbito de la creación, sino más aún en la actitud con la que ésta se vive y la sustancia de la que se alimenta, y que tiene su origen en la nueva alianza de la poética con la práctica creativa. Y es que la teorización sobre la literatura ha pasado a ser cosa de los autores, de los creadores mismos, ya no de los filósofos ni de los preceptistas que desde la orilla, como testigos apostados en las márgenes, habían hasta entonces aleccionado sobre la ingeniería literaria.

Desde antiguo se suceden los poetas —baste recordar a Horacio y tras él a casi todos los grandes— que no se contentaron con practicar la actividad sin penetrar en los resortes de la maquinaria; si aquellos habían actuado aisladamente, movidos por el atrevimiento de la curiosidad, ahora la reflexión se impone como parte inevitable del propio ejercicio creativo y su inmediata antesala, incluso su cómplice más familiar, pues en mutua dependencia surcan ambas, creación y reflexión, los parajes literarios. Y esto vale desde luego para Goethe, pues Goethe participó —y no sólo participó, sino que su nombre es ineludible— en la trayectoria de todas las ramas que hoy se distinguen en los estudios literarios; es más, su papel fue casi fundacional en la que hoy se entiende cuarta rama de la ciencia: la literatura comparada, cuya historia comienza con el título de *Weltliteratur* que Goethe acuñara en los últimos años de su vida.

## LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

En la crítica literaria la relevancia de Goethe es indiscutible: Sainte-Beuve, con Matthew Arnold o Taine, lo consideraron el más grande de los críticos modernos y de todos los tiempos, y después Curtius le concederá el rango de iniciador del apogeo que estos estudios gozaron durante el primer tercio del XIX; incluso quede constancia de la opinión de Tennyson, para quien la obra crítica de Goethe era incluso superior a su obra de creación.

En cuanto a la historia literaria, si la cuestión central en la poética de la *Goethezeit* es la percepción de la historicidad del arte, Goethe, no en vano discípulo de Herder, trata siempre lo literario como elemento que participa de un marco histórico-social: las obras de arte, como las de la naturaleza, se conocen por su proceso de formación genética. Y esta perspectiva se fue afianzando en él hasta el punto de que en carta a Wilhelm von Humboldt del 1 de diciembre de 1831 afirmará: "daß in meinen hohen Jahren mir alles mehr und mehr historisch wird... ja ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich".

En las páginas que siguen, y ciñéndonos a los breves límites que se imponen a un trabajo de estas características, queremos resumir la contribución de Goethe al tercero de los campos de la ciencia literaria, el de la teoría. No contamos para ello con las facilidades que allanan el camino en el tratamiento de los anteriores, pues si la actividad de Goethe como crítico ha sido estudiada en numerosas ocasiones, y en relación con ella su historicismo, no se conoce aún una obra general que recoja y compendie su teoría literaria. Sólo en los exhaustivos análisis que desde temprano ha conocido su teoría estética pueden ir rastreándose las observaciones varias que sus autores dedicaron a ciertos aspectos particulares del pensamiento literario goethiano. En palabras de Wellek, "Mientras que las preocupaciones estéticas generales de Goethe resultan bastante claras, es más difícil formarse un cuadro acabado de su teoría literaria propiamente dicha", dificultad que probablemente explique el que no exista todavía hoy ese estudio de conjunto que echábamos de menos. A ello ha contribuido además, y no poco, la actitud modesta y reticente del propio Goethe con respecto a sus facultades como teórico, pues gusta recalcar que frente a su conocimiento general de las técnicas pictóricas, desconocía las poéticas. Por eso también con frecuencia se ha estudiado el pensamiento literario de Goethe sólo como parte de su estética y englobándolo en ella, incluso se ha debatido largamente si la teoría de Goethe es propiamente teoría literaria o una teoría estética en general. Por otro lado, para Thalheim y Dahnke el que Goethe se aparte de las reflexiones teóricas sobre la literatura refugiándose a cambio en consideraciones sobre las artes plásticas tiene que ver con los peligros que planteaba el terreno literario, resbaladizo y peligroso, mientras el de las bellas artes se constituía en magnífico campo de experimentación sobre el que observar las relaciones entre la práctica creativa y la especulativa. En definitiva, quizá tenga razón Lange cuando arguye que en este tiempo ambas se confunden, sin que pueda distinguirse un ámbito propio de la teoría literaria dentro del de la estética.

Son muchos los textos goethianos que conforman el corpus teórico-crítico: sin contar la multitud de referencias y pasajes que podríamos entresacar de su obra creativa y de ficción, baste con recordar entre los específicamente teóricos títulos como *Weimarer Kulturprogramm; Geschmack; Shakespeare und kein Ende; Naturformen der Dichtung; Nachlese zu Aristoteles' Poetik; Calderons „Tochter der Luft“; Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil; Über den Dilettantismus; Über epische und dramatische Dichtung; Literarischer Sansculottismus; Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke; Neueste deutsche Poesie; Epoche der forcierten Talente; Individualpoesie; Epochen deutscher Literatur; etc.* Y hay que contar con que a veces, más que en estos trabajos de crítica propiamente dicha, es en las notas, cartas y conversaciones de Goethe donde mejor se reflejan sus opiniones literarias y sus juicios más llamativos, pues en aquel ámbito discreto y personal, lejos de la polémica que pudieran suscitar comentarios de más amplia difusión, tuvo más libertad y menos reparos en exponer por extenso sus argumentos. Esta privacidad que buscaba para sus declaraciones y el aire de confidencia en que a veces se envuelven puede dar ya indicios de la actitud con la que Goethe se enfrentó a la teorización y a la crítica, y que tiene como consecuencia inmediata el que no pueda buscarse en esta

colección de textos una poética programática. De hecho es obvio que no pretenden, ni individualmente ni en su conjunto, conformar un método o una teoría literaria al uso, no fueron escritos con ánimo de sistematización. Como suficientemente se ha afirmado (entre otros Joachim Wohlleben, John Gage o Max Baumer), Goethe nunca reduce sus opiniones a sistema, a la manera de Lessing, Schiller, Schlegel o Jean Paul. Eso hubiera sido contradecir su opinión tantas veces reiterada de que cualquier generalización teórica es siempre falsa, pues implica la negación del individualismo, como afirmara enfáticamente en la "Einleitung in die Propyläen", además de que, en sus propias palabras, „Durch alle Theorie versperrt er sich den Weg zum wahren Genuss". Valga recordar al propósito la dura reseña que Goethe hace a Sulzer, defendiendo que las únicas apreciaciones válidas son las hechas sobre la práctica inmediata. Precisamente, frente a las sólidas construcciones de Schiller, ancladas en premisas filosóficas y un concepto del gusto apriorístico, Goethe, mucho más avanzado, como afirma Helmut Koopmann, prefiere un acercamiento al hecho literario impresionista y asistemático. (Tan avanzado resulta para algunos que, según Max Baumer, se adelanta dos siglos a las consideraciones expuestas por Jauss en su *Literaturgeschichte als Provokation* por el énfasis que pone en la relación con el receptor.) En cualquier caso, no debemos esperar ningún intento suyo de definir especulativamente la naturaleza ontológica de la literatura, ni siquiera una reflexión acabada sobre otras cuestiones fundamentales de la teoría; en opinión de Welck "sus ideas sólo adquieren concreción [...] al reflexionar sobre la teoría de los géneros". No es sin embargo este un criterio unánimemente compartido: además de la teoría de los géneros, Goethe edificó –aunque no siempre con la misma precisión, sí con la misma voluntaria ausencia de método– otras construcciones teóricas: sobre el símbolo, sobre la *Novelle*, sobre la *Weltliteratur*, por mencionar las más acreditadas y sobre las que volveremos más adelante.

Por tanto, no puede negársele a Goethe el papel protagonista en la historia de la teoría literaria que le corresponde. Así lo ha afirmado Lubomir Dolezel, para quien Goethe representa un hito en la trayectoria de la tradición investigadora de la Poética que cubre la línea desde Aristóteles hasta la narratología: la poética de Goethe, como la poética morfológica romántica, "sirvió de puente entre la tradición aristotélica antigua [...] y la poética estructural". Su posición en esta coyuntura es otra vez la muy compleja de mediador entre dos órbitas literarias: la de la Ilustración y la del Romanticismo, y entre ellas, tan importante es lo que innova como lo que toma de sus predecesores y de la tradición. Como en conversación con Eckermann del 2 de mayo de 1824 afirma: "Um Epoche in der Welt zu machen, ... dazu gehören bekanntlich zwei Dinge: erstens, daß man ein guter Kopf sei, und zweitens, daß man eine große Erbschaft tue".

Entre herencia e innovación oscila el pensamiento literario de Goethe, sin que se pueda confirmar el mayor peso de una u otra, como si la evolución y la ruptura en este caso hubieran aceptado un compromiso mutuo. Sobre su posición valdría hacerse la misma pregunta que repite Ludwig Stockinger con respecto a la debatida relación entre Ilustración y Romanticismo: "ist die Romantik ein neuer Anfang in der deutschen Literatur- und Ideengeschichte des späten 18. Jahrhunderts, der einen vollständigen Bruch mit der Tradition der Aufklärung markiert, oder überwiegen die Elemente, die auf eine Kontinuität zwischen Aufklärung und Romantik schließen lassen?", pregunta que sigue pudiéndose responder diversamente, según qué escuela crítica la formule y desde qué perspectiva se plantee. Lo que resulta indiscutible es que la Goethezeit significó un replanteamiento de los fundamentos, formas de representación y funciones de la literatura en el nuevo marco social. Se disputaba la posición de la literatura con respecto a la nueva época, su papel en la modernidad, y con ello la relación entre la necesidad de objetivismo y la pretensión de subjetivismo. Esta complicada reflexión no podía sino mantener aquella relación intensa y problemática con la práctica de la creación a la que nos referíamos antes, lo que se manifiesta en continuas contradicciones entre los intentos de formular un programa teórico poético, y los avances en la práctica literaria. En palabras de Hans Dietrich Dahnke, "Die Widersprüchlichkeit und Kompliziertheit der Praxis machte aus der Theorie nicht selten statt

eines Instruments der Hilfe und Erleichterung für das praktische Schaffen eine ihres Ersatzcharakters nur mangelhaft bewußte Lösung".

La postura de Goethe ante esta situación, él siempre tan precavido en sus demostraciones de adhesión a las propuestas estéticas de carácter teórico, es la de alejarse de las polémicas y mantenerse en lo posible al margen; fue la silenciosa actitud que mantuvo especialmente en el laberinto de tensiones de la última década del XVIII. Mientras, Schiller preparaba trabajos tan importantes como las *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* o *Über naive und sentimentalische Dichtung*, obras que le supusieron enorme esfuerzo y tras las cuales, la vuelta a la creación poética significó un enorme alivio; y mientras Friedrich Schlegel esa misma década vive también una tormentosa evolución, colmada de intensas contradicciones, Goethe se refugió en los límites de la creación y experimentación práctica, sin dejarse conmovir por las pugnas teóricas. Su actitud escéptica ante cualquier propuesta de sistematización fue respuesta compartida por todos los que, frente al sector que tendía a exagerar y absolutizar las posiciones clásicas como principios normativos para garantizar en medio del desconcierto cierta estabilidad, sintieron que la nueva perspectiva histórica dejaba poco espacio a la confirmación de principios objetivos e inmutables. Pero esto no significa que Goethe deje de sentir la necesidad de buscar leyes que fijen y atrapen las bases inamovibles —aunque escurridizas— de lo humano y de lo artístico, aunque se resista a hacerlo a costa de caer en las tentaciones de la abstracción falsaria o el ahistoricismo.

Si queremos trazar las coordenadas de la posición de Goethe en la historia de la teoría literaria, habría necesariamente que recordar como hitos anterior y posterior a Kant y los Schlegel respectivamente. De la compleja relación con la Filosofía kantiana, Benjamin considera que "Goethe no se relaciona con la obra crítica central —la "Crítica de la razón pura"— y tampoco con la ética —la "Crítica de la razón práctica"—, [pero] sentía la máxima admiración por la "Crítica del juicio", y afirma que lo que en verdad le interesa es el rechazo de Kant a la explicación teleológica de la naturaleza, pilar del pensamiento ilustrado. De hecho, la *Zwecklosigkeit* que Kant defiende para el arte es premisa fundamental e imprescindible punto de partida para aquella nueva relación con la obra artística que ahora se imponía. Y Goethe reacciona muy pronto contra la finalidad moralista del arte que sostenía la Ilustración —recordemos a sus representantes Gellert y Sulzer—, declarando que la persecución de ese efecto moralista obliga a alejarse del perspectivismo y las contradicciones de la realidad y falsificarla a la medida de otras intenciones y deseos. Y en contra de los que pretenden inventar una naturaleza armónica y perfecta, reducida a las mezquinas medidas de la moral social al uso, exige una realidad total y, por consiguiente, no sometida a ninguna clase de servidumbre primaria. De un efecto social y moral, Goethe pasa a otorgar al arte un efecto individual y gnoseológico, del que en última instancia, por un proceso de asimilación interior, puede desprenderse una mejora ética. Sobre estas cuestiones, de las que tratará en su novela epistolar *Der Sammler und die Seinigen*, de 1798, se interesará especialmente a partir de su etapa en Weimar, en parte debido a sus nuevas funciones en el marco teatral. No se limita entonces a defender la *Zwecklosigkeit* para las obras dramáticas, ni siquiera la restringe al hecho literario, sino que entiende debe aplicarse en general a toda obra de arte, como afirma en *Dichtung und Wahrheit* (lib. 12): "denn ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heißt ihm sein Handwerk verderben".

La superación de la poética ilustrada —que por otra parte no fue obra de Goethe sino como epígono de aquella reacción— no significa en ningún caso que podamos hacerle romántico. En palabras de Sergio Givone, "Quizá fuera más exacto, [...] referir el clasicismo de Schiller y de Goethe al horizonte romántico, como al horizonte a partir del cual puede comprenderse su clasicismo". En el terreno de la teoría literaria son bien patentes las diferencias del pensamiento goethiano con respecto a los revolucionarios planteamientos de Jena. Dolezel se hace eco de la opinión de Benjamin, que en *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* considera que

"Los principios de la teoría del arte de los románticos y los de Goethe están en mutua contradicción". Y Victor Lange recuerda que el concepto de mimesis, bestia negra del Romanticismo, acompañará la teoría de Goethe a través de toda su trayectoria como premisa indisputada de las artes, aunque transformada por modificaciones más o menos sutiles. Sin embargo, es cierto que sus diferencias no fueron tan extremas como las que separaron a Schiller de los planteamientos de la joven generación: en la polémica que enfrentara a su amigo con los de Jena, es curioso que Goethe se mantuviera al margen, según antes recordábamos. Por otra parte el debate con Schiller a propósito de su Wilhelm Meister, así como la recepción tan elogiosa que encontró la obra entre los románticos, hace suponer que en ciertas cuestiones Goethe está más cerca de las actitudes novedosas de aquellos que de Schiller, aunque compartiera con este último cierto sueño de alimentar la modernidad con la literatura de los antiguos.

En cualquier caso, tampoco cabe hablar de la "impermeabilidad de Weimar", como hace Ortega considerando que para el alma de Goethe "Weimar fue el capullo de seda que el gusano segrega de sí para interponerlo entre sí y el mundo." Frente a la Weimar pasiva y anclada, "La Jena de esa época significa fabulosa riqueza de altas incitaciones mentales. [...] ¿No es un síntoma terrible de la impermeabilidad de Weimar que, hallándose a veinte kilómetros de Jena, Jena no consiguiese desteñir lo más mínimo sobre Weimar?". En verdad, la relación entre ambas ciudades fue mucho más intensa de lo que Ortega quiere reconocer. En Weimar vivieron Herder y Wieland, y por ella pasaron o en ella residieron temporalmente muchos de los filósofos de Jena: Fichte, Schelling y Hegel, y los románticos Schlegel, Von Arnim, Novalis y Tieck, además de otros autores, como los hermanos Humboldt o Henrik Steffens. También hay que recordar cómo desde 1803 Goethe asume la dirección de los Institutos de Ciencias Naturales de la Universidad de Jena. Aunque llamativos, los planteamientos que pretenden reducir la relación de Goethe con el Romanticismo a una mera oposición o al mutuo ignorarse pecan de excesivo simplismo. Se ha insistido excesivamente y se ha malinterpretado la polémica de Goethe contra los románticos desde las páginas de Kunst und Altertum, subrayándose en aquellos lugares que luego han dado a Goethe la reputación de defensor del pasado en nombre de un clasicismo que lo mantuvo de espaldas a los movimientos estéticos más importantes de su época. En realidad sus ataques al Romanticismo se reducen a cuestiones marginales y sus comentarios demuestran la gran capacidad que tuvo para tomarle el pulso a su tiempo. De hecho, el pensamiento de Goethe en temas artísticos tuvo eco considerable en la crítica romántica: recuérdense cómo en su tratado juvenil *Del estudio de la poesía griega* (1795), F. Schlegel "considera con profunda agudeza la posición de Goethe en el marco de su concepción del arte", admirándolo como síntesis perfecta de lo bello y lo interesante, naturaleza y razón, formación griega y formación moderna, de lo objetivo y lo subjetivo. En palabras del propio Schlegel, la verdadera meta de Goethe "es apreciar lo objetivo y lo bello [...], la verdadera medida"; Goethe se encuentra "en el medio entre lo interesante [lo romántico] y lo bello [clásico], entre lo afectado y lo objetivo".

Quizá esa actitud a la que arriba nos hemos referido de búsqueda en la naturaleza haya contribuido a apartar la teoría literaria de Goethe de la trayectoria histórica esperable y potencie la complejidad que su voluntad de independencia ya propiciaba. Heredero y discípulo en su juventud de Hamann y Herder, se distanciaría de aquellos presupuestos literarios que preludian el advenimiento del Romanticismo para rescatar de la tradición clásica en desintegración todos los ingredientes susceptibles de ser renovados. Sin embargo, esta su vuelta a ciertas consideraciones del clasicismo no significará nunca un retroceso hacia la Ilustración, sino una aventura nueva, hacia un clasicismo personal y absolutamente moderno. En palabras de Wellek, "Goethe no se limita a restaurar el neoclasicismo, [...]. Por el contrario, se vale de la experiencia de sus años de Sturm und Drang y de la doctrina herderiana para desarrollar una teoría que armoniza los dogmas fundamentales neoclásicos en síntesis original. Goethe no abandona nunca sus presupuestos: función creadora del poeta, vivencia de su libertad artística, autonomía del arte. Cuando le alaban como maestro, renuncia a este nombre y prefiere el de 'libertador'". Su objetivo y pre-

tensión es que se reconozca que "der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er gebärde er sich, wie er will, immer nur sein Individuum zutage fördern wird".

Como efectivamente había acertado Schlegel, el punto de partida sobre el que se asienta toda la interpretación goethiana del arte y la literatura es el raro equilibrio entre la objetividad y la subjetividad. En cierta manera queda expresado así en una paradójica afirmación "Aus Ottiliens Tagebuche" en *Die Wahlverwandtschaften*: "Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst". Con ese compromiso —expuesto por extenso en su famoso trabajo "Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil" (1788)— responde Goethe a una de las cuestiones más debatidas y quizá el núcleo de la discusión sobre el arte y la literatura en el cambio del clasicismo al Romanticismo, la de la relación del arte con la realidad, asunto que por otra parte incluye en su compleja trama los espinosos problemas de la imitación, la imaginación y fantasía.

Como la crítica ha gustado siempre destacar, la posición de Goethe estuvo siempre en contra del subjetivismo absoluto, que calificaba de "die allgemeine Krankheit der jetzigen Zeit". Para él la poesía necesita alimentarse de la realidad exterior, pues la naturaleza y no el mundo interior debe constituirse en punto de referencia y almacén de motivos. En una de sus Maximen und Reflexionen, la 510, defiende: "Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, das heißt, wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken. Diejenige, die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Äußeres zu verkörpern oder ohne das Äußere durch das Innere durchfühlen zu lassen, sind beides die letzten Stufen, von welchen sie ins gemeine Leben hineintritt".

Esta postura de Goethe, cada vez más reacio al subjetivismo y que impone la necesidad de sujetarse a las reglas de lo real, puede observarse sobre todo en sus cartas desde Italia: el contenido del arte no debe ser el pensamiento subjetivo en su alejamiento de una realidad con la que cada vez tiene menos que ver; su función es representar la realidad, y para ello hay que conocerla, hay que salir de la *Einsamkeit* y lanzarse al análisis concreto. Por eso exige al artista "große Kenntnis der Natur", construir su obra "nach wahren und natürlichen Gesetzen", aunque después le mezcle lo "Willkürliche, Eingebildete", y en su "Einleitung in die Propyläen" (1798) acaba convirtiendo aquel compromiso en definitiva imposición: "Die vornehmste Forderung, die an den Künstlers gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle". Perder de vista el carácter del objeto implica la caída en los errores de la subjetividad, vicio que dio en Hamar "dilettantismus". Frente a esta torpeza, el principio fundamental tanto de la crítica como de la creación literaria para el Goethe joven es la "Empfindung" o intuición personal de la forma interior; y para el Goethe maduro y clásico es el "reines Anschauen", capacidad intuitiva para apreciar en la contemplación la verdadera esencia de las cosas, grado superior de conocimiento de la realidad que el escritor debe poseer.

La confianza en el mundo de los objetos servirá de punto de apoyo a la crítica marxista que desde Lukács vio en los escritos teóricos de Goethe y Schiller el pilar fundamental para el desarrollo dialéctico de la estética y filosofía alemanas desde el idealismo subjetivo kantiano al idealismo objetivo de Hegel: en su *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur* de 1947, Lukács considera el clasicismo de Weimar como puente desde el realismo del XVIII al gran realismo de mediados del XIX; por eso es Goethe, junto con Balzac, uno de los autores que intentó salvar para modelo de la literatura socialista.

Pero ni el clasicismo, ni la importancia que concede a la forma, ni siquiera la insistencia en la objetividad, pueden hacernos olvidar que Goethe significa un hito en la historia de la manifestación del Yo en la obra. Una de las grandes últimas biografías de Goethe, la de Nicholas Boyle, explica la importancia de la figura y la obra de Goethe por lo que significó de sustitución

de una cultura literaria secular por una literatura personal, justo en el momento en que se da también el eclipse de la Cristiandad. Con Goethe se pierde la importancia del tema, o mejor, de los temas exteriores, pues no son sus temas los que le han convertido en una de las grandes figuras de la historia literaria, sino, según Boyle, la casi ausencia de ellos, ahora sustituidos por una autoconciencia revolucionaria ("a revolutionary self-consciousness"); con Goethe "literary works deriving their meaning, not from some external stock of themes and figures and principles, not from their representation of a social or religious order, but from the interrelation of symbols, found within the works and within the non—literary material generated by the life they interpret, of the self thirsting for its perfectly adequate object". Como el propio autor reconoce en *Dichtung und Wahrheit* (II, VII), toda su obra no es sino una gran confesión: "Alles war daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen diese Büchlein ein gewagter Versuch ist".

Objetivismo y subjetivismo se resuelven para Goethe cuando el artista, el poeta, se comporta con la capacidad creativa de la naturaleza. Con este argumento que ya defiende en su etapa de *Sturm und Drang*, se instala Goethe a remolque de la larga tradición clásica que había atribuido al texto aristotélico de la *Poética* (1, 1447 a 16) el significado de que el arte procede en la elaboración de su obra a semejanza de la naturaleza: la mimesis no consistiría en la imitación de los objetos de la naturaleza, sino del modo de proceder de ésta. El artista debe comportarse como un segundo creador y, aprendiendo de ella, formar una segunda naturaleza siguiendo las leyes de la primera, pues unas se confunden con las otras: "Kunstgesetze, die eben so wahr in der Natur des bildenen Genies liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt". Por eso puede definir en las *Maximen* (nº 1105): "Kunst: eine andere Natur".

Desde esta posición su teoría avanzará, a partir de su viaje a Italia y en años sucesivos, como efecto de una evolución para la que no es irrelevante el papel del pensamiento filosófico que bajo el influjo de Kant y Schiller llegó a plasmarse en la teoría literaria. La estética de lo sublime que éstos desarrollaron hacia hincapié en la capacidad del hombre para hacer frente a la violencia de la naturaleza y constituirse en fuerza contendiente. Y así Goethe, en sus *Propyläen* de los últimos años del siglo XVIII, enfatiza la productividad del artista y su competencia para crear algo nuevo que la naturaleza no posee. La obra, producto del espíritu humano y que por tanto antes veía como criatura natural ("Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur" –en *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch*, de 1798–), ahora se siente "über die Natur". Así, en la "Einleitung in die Propyläen" leemos: „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Werth hineinlegt". Como creadores semejantes o en competencia, el poeta y la naturaleza quedan íntimamente emparentados en la práctica creativa, parentesco que tiene como consecuencia el que sus frutos respectivos, los de arte y naturaleza, se identifiquen a su vez en una misma esencia orgánica. Llama la atención en este sentido la asiduidad con que Goethe recurre a todo tipo de comparaciones entre la formación de los seres naturales y la de los productos artísticos. Walter Benjamin llega a afirmar al respecto: "Los estudios naturales de Goethe ocupan en el contexto de su teoría literaria el lugar que en artistas menores a menudo ocupa la estética [...] Goethe pertenece a la familia de aquellos grandes espíritus para los cuales no existe fundamentalmente un arte como ámbito separado. Para él, la doctrina del fenómeno primigenio como ciencia natural era al mismo tiempo la verdadera doctrina del arte, como para Dante lo era la Filosofía de la escolástica y para Durerero, las artes técnicas". Incluso concluye afirmando: "La orientación filosófica de Goethe debe entenderse menos a partir de sus escritos poéticos que de sus escritos sobre ciencias naturales".

Efectivamente, uno de los puntos centrales de la estética de Goethe es la asimilación del concepto botánico de organismo a la literatura. (Y con el que puede tener que ver, como apunta

Wellek, el desplazamiento que se operó a fines del XVIII desde la física a la biología y que se proyectaría en distintos ámbitos.) Así comienza a observarse incluso en la etapa de Sturm und Drang, aún antes de descubrir ese misterioso orden interior, esa fuerza reguladora que domina toda obra de arte y que actúa como la naturaleza; por ejemplo en su artículo "Von deutscher Baukunst" habla ya de las grandes masas armoniosas de la catedral de Estrasburgo, "zu unzähligen kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis auf das geringste Zäsechen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen". Del comportamiento orgánico de la obra de arte tratará en la conocida discusión sobre el Hamlet del Wilhelm Meister o en el resumen del opúsculo de su amigo Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung der Natur*, que incluyó en *Italienische Reise* con fecha de marzo de 1788. Allí se hace eco de la opinión expresada ya antes entre otros por Johann Jakob Bodmer de que la obra de arte es un pequeño microcosmos reflejo del todo que, como su correspondiente, la naturaleza, debe armonizar sus elementos en torno a un punto central sobre el que crece. Quedan desechadas por tanto las fórmulas que impliquen composición por yuxtaposición, por añadidos parciales, y así cuando trata del Don Juan de Mozart rechaza con energía el término composición, con el que se rebajan los procesos artísticos a fórmulas culinarias: "Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß von dem Hauche eines Lebens durchdrungen". Ivar Sagmo no ha dejado de ver la relación entre la teoría de la metamorfosis de las plantas, el funcionamiento orgánico de la naturaleza y la *Bildungsroman* goethiana: también la *Bildungsroman* se caracteriza por un comportamiento morfológico y un desarrollo continuado y significativo hacia la meta final.

Cuánto deben estos planteamientos goethianos a su interés juvenil por la alquimia es cuestión difícil de precisar; baste señalar que la alquimia, forma primera en la que Goethe saludó el neoplatonismo, se conecta indudablemente con esa manera de entender el mundo "als eines lebenden, von einer Weltseele oder einem Weltgeist durchwateten Organismus", como también con la idea de que la belleza de la obra de arte no depende de reglas exteriores sino de su "inneren Form". Pero si las fuentes de las que procede son varias y de influjo desigual difícil de delimitar, lo que sin embargo no deja lugar a duda es la herencia posterior que este concepto goethiano habrá de tener en la teoría literaria. Desde Walzel a Dolezel, la crítica es unánime en aceptar la importancia que para la estética romántica tuvo la idea del organismo tal como lo había desarrollado Goethe. No hace falta señalar la amplia difusión que este postulado encontraría en los *Berliner Vorlesungen* de August Wilhelm Schlegel de 1801-2, y sobre todo en el discurso de Schelling de 1807, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*.

Junto al de organismo, pocos conceptos goethianos han calado tan hondo en la estética romántica como el del símbolo, punto siguiente de su teoría en el que es de recibo detenernos.

El término "símbolo" como tal no había desempeñado ningún papel importante en la crítica literaria hasta este momento. Esta ausencia se explica mejor teniendo en cuenta que hasta finales del siglo XVIII se consideraba al símbolo un signo puramente convencional y no artístico. Los griegos entendían bajo symbolon cualquier objeto que sirviera de identificación personal: solía ser un objeto dividido en dos, cuyas partes juntaban el anfitrión y el invitado para legitimarse. Tal vez fuera precisamente este significado que le proporcionaba calidad física de objeto, esta independencia respecto a valores lingüísticos o literarios, la que lo convirtiera en un concepto tan sugestivo para las artes plásticas en torno a 1800 y lo que le hace atractivo a los afanes objetivistas de Goethe. Un fragmento del Wilhelm Meister ha de ser el que mejor pueda dar cuenta del significado del término "símbolo" en su connotación antigua, al tiempo que, sin embargo, deja vislumbrar a la vez lo que habrá de ser su acepción moderna, es decir goethiana: "Die Gegenwart der alten bekannten Kunstwerke zog ihn an, und stieß ihn ab. Er konnte nichts, was ihn umgab, weder ergreifen noch lassen, alles erinnerte ihn alles, er übersah den ganzen Ring seines Lebens, nur lag er leider zerbrochen vor ihm, und schien sich auf ewig nicht schließen zu wollen. Diese Kunstwerke, die sein Vater verkauft hatte, schienen ihm ein Symbol, daß auch er

von einem ruhigen und gründlichen Besitz des Wünschenswerthen in der Welt theils ausgeschlossen, theils durch eigne oder fremde Schuld beraubt werden sollte". La imagen del círculo ("Ring") remite al primitivo objeto griego (symbolon) y, sin embargo, se conforma a los nuevos valores significativos de la palabra. Como la otra imagen del espejo, ésta servía para explicar la continuidad entre el símbolo y el objeto que simboliza. Así en una conocida definición de símbolo Goethe explica: "Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch".

Los nuevos profetas de la filosofía, Kant y Fichte, habían impuesto el Yo del individuo como medida de todas las cosas; según el idealismo subjetivo, nada existe sino a través del Yo. Las implicaciones que esta perspectiva tiene para la teoría de las artes son capitales. En la Crítica del juicio trata Kant de la irrepresentabilidad de la idea en los objetos: sólo mediante la reflexión mental se puede representar la idea y transferir su contenido a otro concepto, nunca a una realidad exterior. A esta representación que tiene lugar durante la transferencia y que realiza el Yo, llama Kant lo simbólico. La moral, como ente ideológico es irrepresentable; la belleza actuaría a la manera de símbolo de aquella idea moral, símbolo, ahora, en el sentido alegórico.

Respecto al planteamiento del filósofo, Goethe marca una diferencia fundamental al aceptar la representabilidad de la idea. De hecho su propuesta consistía en delegar precisamente esa función al símbolo, planteando así una teoría muy novedosa para la estética contemporánea, puesto que lo simbólico hasta entonces siempre se había relacionado con lo abstracto. Tanto el símbolo como la idea dependen en Kant de la reflexión mental subjetiva. Sólo la actividad del Yo es capaz de darles vida. En Goethe, sin embargo, el objeto posee una entidad suficiente que permite cierta transparencia e influencia mutua entre sujeto y objeto.

Goethe llega a definir el término símbolo por primera vez en una carta a Friedrich Schiller de 1797, al describir sus impresiones de vuelta a su casa en Francfort de Main: se siente invadido por singulares sentimientos a la vista de ciertos objetos familiares, a los que ahora llama "simbólicos". Pero es en el intercambio de cartas entre Goethe y Schiller durante los años 1797 y 1798 donde mejor se refleja el proceso definitivo de lo que iba a ser la construcción de la teoría del símbolo. A lo largo de sus páginas se opone la confianza de Goethe en los objetos frente a la herencia kantiana de Schiller, para quien la naturaleza no es otra cosa que una construcción del Yo.

Goethe resume su nueva teoría en el artículo "Über die Gegenstände der bildenden Kunst", que no fue publicado hasta mucho después: el símbolo se produce cuando coinciden el objeto y el sujeto, representa la colaboración entre hombre y cosa, artista y naturaleza. Obra indirectamente, sin necesidad de comentario, mientras que la alegoría es hija del raciocinio y de la comprensión. La alegoría destruye el interés por la representación y sobre todo por el objeto sensible representado; el símbolo sugiere al alma un ideal a través de una vía indirecta: habla a los sentidos, ya que actúa por medio de la representación concreta, pero su recorrido sensible acaba alcanzando lo espiritual. A pesar de que este artículo resultara algo vago, parece haber causado fuerte impresión en sus contemporáneos y fue la fuente principal del concepto de símbolo que desarrollaron Schelling y los hermanos Schlegel. Goethe volverá sobre este asunto más tarde, al editar su correspondencia con Schiller (1824); lo recuerda cuando trata de las distancias que en aquella correspondencia misma habían marcado ambos: "Es ist ein gro(er Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen." Schiller sería, pues, un cultivador de la alegoría, no un verdadero poeta, y la alegoría es rechazada por Goethe porque buscaba el significado de la obra artística fuera de la misma, en los contenidos extraliterarios. En oposición a este mecanismo de transposición por intermediarios que le llevaría también a descartar los jeroglíficos que los

románticos, sin embargo, consideraron portadores de verdades ocultas, el símbolo de Goethe no remite a otro elemento, sino que se presenta él mismo en el propio objeto; es lo que Sörensen llama el "Gestaltsymbol" .

Resulta irónico que el concepto goethiano de símbolo se impusiera sobre todo en la literatura. A Goethe mismo le había parecido el literario el lenguaje menos adecuado para expresar su esencia: en la famosa carta a Schiller de agosto de 1797 citada antes, definía los objetos simbólicos como "objetos apropiados para el hombre" y los opone al "sujeto apropiado para el poeta"; y en su campaña de desprestigio de la alegoría habla en una ocasión de la "naturaleza de la poesía", utilizando "simbólico" y "místico" para designar un lenguaje poético malogrado . En definitiva, el símbolo se convertiría durante los próximos ciento cincuenta años en una herramienta imprescindible, justo en el ámbito para el que Goethe lo consideró inapropiado. Hace solamente cuatro décadas señalaba Wilhelm Emrich que el concepto del símbolo en Goethe se había convertido en "Allgemeingut der Ästhetik", y en términos parecidos se ha expresado Elisabeth Frenzel.

Después del símbolo, es en el escurridizo terreno de los géneros literarios donde las especulaciones de Goethe sobre la literatura se detuvieron con mayor interés. No es de extrañar en una época en la que se ensayan tantos géneros nuevos y se redefinen los antiguos en un afán de experimentación al que el propio Goethe se entregó con entusiasmo. Según estudia Klaus Hempfer, las conclusiones goethianas han tenido trascendencia de principios generales hasta mediados del siglo XX , y llegaron a servir como punto de partida para los planteamientos de dos de los teóricos más importantes de los géneros: Viëtor y Petsch. En Goethe se muestra claramente el paso de la manera clásica de concebir los géneros a la romántica en lo que supone de evolución de una consideración modal a una genérico-temática; es además a partir de él que oponemos los tres grandes archigéneros a los géneros medios y las formas pequeñas . En definitiva, a pesar de todos sus defectos, su teoría ha sido recogida por casi todos los autores de los dos últimos siglos.

Goethe arranca de la antigua partición clasicista al dividir los géneros en épicos, líricos y dramáticos; incluso su actitud responde en importante medida a la misma óptica clasicista, ya que "esa división natural tripartita tiene pretensión de validez universal y transhistórica" . Sin embargo, frente a la herencia clásica, Goethe introduce el matiz dinámico de la analogía con la naturaleza, y de nuevo esta conexión "botánica" le va a servir para renovar la vieja teoría y revestirla de originalidad . Su tarea de renovación tiene antecedentes conocidos: Lessing no sólo tolera la confusión de géneros, sino que además considera que resulta enriquecedora para la creación. Herder rechaza la clasificación tradicional para considerar que sólo es válido el punto de vista histórico que analice los géneros individuales ; para Schiller los géneros se corresponden con *Weltanschauungen* y por tanto no son categorías inmutables ni necesariamente independientes.

La posición de Goethe en el texto más conocido sobre el asunto, las "Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans" de 1819, le aleja de los presupuestos historicistas de Herder, que de forma un tanto ambigua había compartido antes (en el debate epistolar con Schiller sobre la épica y el drama), para buscar "eine rationelleren Anordnung" más consecuente; para ello recurre a la vinculación entre arte y naturaleza, que como se ha ido mostrando en las cuestiones anteriores, es siempre la vía de su "clasicismo personal", y plantea que la naturaleza se concreta en tres formas literarias: épica, lírica y dramática. Son las *Dichtweisen* o *Naturformen der Dichtung*: *Epos (klar erzählende)*, *Lyrik (enthusiastisch aufgeregte)* y *Drama (persönlich handelnde)*, que pueden actuar juntas o separadas. Sin embargo, y aquí se resiente la teoría goethiana, mientras las definiciones que da para la épica y el drama son claramente modales, la de la lírica es temática, lo que resta al conjunto de la propuesta coherencia y rotundidad, además de que se invalida la denominación *Dichtweisen* -probablemente esta razón haya llevado a la crítica a preferir para la tríada de Goethe la denominación más amplia de *Naturformen*.

Por otra parte Goethe muestra en ocasiones una actitud mucho más represiva que puede resultar contradictoria con su misma teoría, e incluso con su propia experimentación sobre los géneros; en el ensayo *Über den sogenannten Dilettantismus*, al hacer recuento de los que considera efectos perjudiciales sobre la poesía, señala en primer lugar la mezcla de los géneros. Y si en las cartas a Kayser (23 de enero y 5 de mayo de 1786) define la "rastlose Handlung" como característica fundamental del drama, la correspondencia con Schiller en los primeros años de su amistad demuestra el enorme interés en lograr separar claramente la épica del drama: recuérdese por ejemplo la que le dirige el 23 de diciembre de 1797 censurando enérgicamente la mezcla de géneros como tendencia infantil y bárbara: "Diesen eigentlich kindischen, barbarischen abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten getan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren". En general todo el tratado que escribiera con Schiller, *Über epische und dramatische Dichtung*, resultado de aquel mismo intercambio epistolar al que nos referíamos, da cuenta de la fijación clasicista de Goethe en algunos puntos, tanto que Szondi considera el ensayo como un triunfo del clasicismo. Y no pueden olvidarse los apuntes sobre las diferencias que separan novela -o género épico- y drama recogidos en el capítulo 7 del libro quinto de Wilhelm Meisters Lehrjahre: los miembros de la compañía de Serlo discuten la preeminencia del drama o la novela, debate que remite a la antigua jerarquía de la poética tradicional entre los géneros; frente a esta discusión, que Serlo considera absurda en su mismo planteamiento jerárquico, él mismo propone otra: observar las diferencias entre drama y novela, su especificidad genérica. Ambos géneros pueden ser igual de elevados, si se mantienen en los límites que les corresponden: "Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Thaten. Der Roman muß langsam gehen, und die Gesinnungen der Hauptfigur müssen, es sei auf welche Weise es wolle, das Vordringen des Ganzen zur Entwicklung aufhalten. Das Drama soll eilen, und der Charakter der Hauptfigur muß sich nach dem Ende drängen, und nur aufgehalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat". En la tragedia el mundo es antagonista del héroe, mientras en la novela el peligro del enfrentamiento trágico entre héroe y mundo se ha ido preparando lentamente en la misma estructura, y el héroe está de alguna manera predispuesto para su destino, lo acepta con una pasividad particular, o en palabras de Sagmo, con una actividad negativa ("retardierende Aktivität").

Al fin y al cabo, siempre que teoriza acerca de la literatura, Goethe se mueve dentro de las líneas de discusión de su época y en este contexto no debe extrañar que los Antiguos sigan siendo para él paradigma de toda teoría de los géneros. Por eso en el citado *Über epische und dramatische Dichtung* ilustran sus dos autores cómo habría que imaginarse las condiciones de la vida literaria en la Antigüedad para indagar en el origen de la épica y de la lírica —una actitud que, por otra parte, no deja de ser deudora del historicismo—. Y concluyen que los Modernos que aspiran a una formación artística tienen que partir del estudio de los Griegos, el pueblo, "dem die Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war", escribiría Goethe en la „Einleitung in die Propyläen". Los Antiguos eran para Goethe no solamente el modelo del que debía surgir la literatura moderna, sino que sus obras representaban también ejemplares paradigmáticos para los distintos géneros. Frente a Schiller, que entiende que la base y las condiciones de la literatura moderna no tienen nada que ver con aquellas de la literatura clásica, lo que hace inevitable la actual mezcla de géneros, en su ensayo *Geistesepochen* Goethe insiste en la superioridad de la literatura clásica respecto a la literatura moderna y se muestra mucho más intransigente que su amigo.

Puesto que los límites de nuestro trabajo no dejan lugar para considerar las muchas apreciaciones de Goethe que aquí cabrían sobre los diferentes géneros (y su interés especial por los narrativos), nos limitaremos a tratar brevemente la *Novelle*, uno de los asuntos más controvertidos en la crítica goethiana. Pues si parece haber unanimidad al afirmar que con sus novelas cor-

tas, Goethe se inserta en una tradición europea muy concreta, la que entiende las *Novelle* "nicht als gradlinige Durchführung einer Absicht, sondern gerade als plötzliche, unerwartete Fügung, die die Absichten durchkreuzt", sin embargo, desde muy temprano se discute la validez de la definición del género que ofrecen las *Conversaciones con Eckermann* ("was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit") y la posible interpretación de varios pasajes de los *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* como teorización del mismo. En 1915 Oskar Walzel se pondría a la cabeza de los que invalidan definición y teorización, argumentando que ni el término *Novelle* aparece en la correspondencia Schiller-Goethe ni en los *Unterhaltungen*, además de que las opiniones expresadas en esta última obra son particulares del personaje de la Baronesa; y en cuanto a la famosa definición, recuerda cómo Eckermann es en ocasiones fuente poco fiable, y por otra parte las palabras de Goethe en este lugar pueden estar refiriéndose en concreto a su propia *Novelle*. Arnold Hirsch, Bernhard von Arx, Helmut Himmel, o Karl Konrad Polheim comparten su posición, agregando por su parte que el término era poco conocido en la época y que Goethe no lo distingue de otros, como *Erzählung* o *Geschichte*, por lo que no se puede hablar de una propia teoría de la *Novelle*, sino, en todo caso, de una particular reflexión sobre su relato del mismo título. En concreto Himmel, cuyas opiniones tuvieron importante difusión, afirma que "in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten bieten die Rahmengespräche so gut wie nichts, was ernsthaft als Beitrag zu einer Theorie der Novelle zu werten wäre." Lo que allí se trata, según Himmel, son generalidades sobre la narración, lugares comunes que el propio autor no tuvo después en consideración. Entiende que sólo la parte que se refiere a la "moralische Erzählung" tiene el valor de definición y clasificación, pero referidas ambas al viejo género dieciochesco. En cuanto a la famosa conversación con Eckermann, opina que es imposible ver en sus brevedad definición alguna y compara esta escasez de teorización con las mucho más elaboradas reflexiones de F. Schlegel en su *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*.

De otro lado, la germanística anglonorteamericana, acompañada de algunos nombres alemanes, ha seguido sosteniendo la trascendencia de ambos textos. Desde McBurney Mitchell, pasando por E. K. Bennett en su conocido *A History of the German Novelle*, o la *Geschichte der deutschen Novelle* de Johannes Klein, hasta Harry Steinhauser o Friedrich Franz von Unruh, entienden que la posición de Goethe que se resume en los *Unterhaltungen* y encuentra forma final en la definición de las *Conversaciones*, es el resultado de años de investigación personal sobre el género. Siegfried Weing apoya esta posición argumentando a través de los *Tagebücher*, testimonio de cómo Goethe está ocupado en enero de 1827 (la fecha que data la definición de las *Conversaciones*) en formular una teoría del género, a juzgar por el elevado número de veces que la voz *Novelle* aparece en torno a esas fechas; pero sobre todo se apoya en la coincidencia entre los términos de aquella famosa definición con la *Novelle* "Die wunderlichen Nachbarskinder", incluida en *Die Wahlverwandtschaften* y que allí se califica precisamente de "sonderbaren, aber sanfteren Begebenheit"; Weing identifica el "sonderbar" con "unerhört", dándole el valor de 'inusual, extraordinario', mientras "Begebenheit" vincularía la historia al realismo de la vida cotidiana. La obra misma, cuyo desarrollo argumental se presenta inmerso en la realidad cotidiana y articulado en torno a un suceso inesperado y central que provoca el final, corresponde con lo expuesto en las *Conversaciones*. Weing concluye "that the principal criticisms put forth by the negative school cannot be substantiated. Goethe's final definition is neither a casual, enigmatic remark nor a definition prompted and formulated by his need to find a title for his *Novelle*. It is, rather, the succinct product of his three decades of theoretical and practical concern with the genre".

Se admita o no la representatividad de estos pasajes teóricos, no cabe duda de que podemos considerar el ciclo *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), como precursor fundamental de un género de tan importantes repercusiones en la generación romántica y en su *Gattungstheorie*, según reconoce Stefan Greif; confirmación que no implica olvidar los precedentes en los que se apoyó Goethe: desde Tieck siempre se ha visto a Goethe en solitario como

iniciador de la *Novelle* en Alemania, con último modelo en Boccaccio -así por ejemplo Bennet, Klein, Benno von Wiese (*Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, 1962) o Henry H. H. Remak (*Die Struktur der deutschen Novellistik von Goethe bis Grass*)-, y pocos han tenido en cuenta el interés general por el género entre sus contemporáneos, las traducciones del *Decamerón*, los comentarios de Wieland, los *Skizzen* de Meißner (1778), o la proliferación de títulos en las publicaciones periódicas de la época, aficionadas a este género que tan bien se ajustaba a su carácter. Por eso opina Herbst: "Das Genie Goethes blockierte weiterhin die Aussicht auf das, was es vor ihm an novellistischer Entwicklung gegeben hatte. [...] eine behutsame Korrektur der Abhängigkeitskette Boccaccio- Goethe - die deutsche Novelle würde der historischen Wahrheit, [...] näher kommen".

Una actitud mucho más abierta que la que demuestra en la Gattungstheorie, como corresponde al Goethe final, encontramos al abordar otro de los conceptos de su teorización literaria, el de *Weltliteratur*. Es este un término ambiguo, discutido, que el mismo Goethe nunca formuló de modo sistemático después de acuñarlo en 1827, y cuyas relaciones con lo que hoy llamamos literatura comparada no son del todo precisas, aunque, como señalábamos al comienzo, la historia del comparatismo no se entiende sin él. Además de que, según Max Baumer, ninguno de los que planteó en su crítica literaria ha tenido tanto éxito.

Para formarse una imagen clara de su significado es preciso recurrir a los innumerables artículos, recensiones, introducciones, conversaciones, diarios y cartas, que junto a la propia producción literaria fueron forjando los valores de la nueva palabra. Los primeros intentos de definirla se encuentran en una carta a Adolf Friedrich Karl Streckfuss del 27 de enero de 1827 y en la reseña a la adaptación francesa de su Tasso, escrita pocos días después; de *Weltliteratur* también trata con Eckermann el 18 de julio del mismo año y en carta a Thomas Carlyle del 1 de enero de 1828; finalmente merecen recordarse el ensayo que preparó para el Congreso de Ciencias naturales en Berlín, en 1828 y el Memorándum para la inauguración de "the circulating library" en Weimar, de 1831. Allí distingue cuatro épocas culturales que Curtius daría en denominar "Epochen geselliger Bildung": la idílica, durante la cual pequeños círculos de personas cultivadas se instruyen en la literatura de su lengua madre; la social o cívica, en la que los grupos se amplían y abren sus intereses a lenguas extranjeras, aunque aún estas no entran en contacto con la propia; otra tercera época más general, en la que aumenta el número de interesados por la literatura y cada literatura nacional tiene importante participación de la de otras naciones, aunque todavía se mantienen ciertas barreras; y la etapa final, la universal, que significa la unión de todos los grupos cultos y el reconocimiento de un espíritu común, cuando todas las literaturas se funden participando de una circulación universal de ideas. A través de todos estos textos observamos que aquella creación léxica le sirvió para referirse a dos asuntos: primero un corpus literario universal, que trasciende sus fronteras nacionales y temporales -y por lo tanto se diferencia de las modas literarias-; y segundo, "un esquema histórico de la evolución de las literaturas nacionales, que llegarán a fundirse unas con otras y a confundirse, por último, en grandiosa síntesis".

Es fácil encontrar precedentes, si no para el término o el concepto en sí, sí para la idea general de la que nace: Herder, al que Robert S. Mayo considera el primer representante del comparatismo, antes que Goethe, concede en *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* mucha importancia al contacto con otras literaturas en la formación de los poetas, y considera que es cuestión que debe tenerse muy en cuenta en la historia literaria; para él la cultura de la humanidad es el resultado de la colaboración entre todas las naciones, consenso al que cada país contribuye con sus características particulares. Y otro antecedente concreto puede verse en el *Essay sur l'histoire générale et sur les moeurs et l'esprit des nations depuis Charlemagne jusqu'à nos jours* de Voltaire, para quien la Francia de Luis XIV representaba la cumbre del desarrollo de la literatura, la ciencia y el arte en Europa, momento de gloria en que se unieron todas las naciones de Europa "par les lettres".

## LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

Tampoco puede pasarse por alto la importancia del contexto histórico en el que el concepto surge y del que en gran parte se deriva; de hecho Goethe pretende que el acercamiento literario sirva para unir lo que las dolorosas contiendas napoleónicas habían ido desmembrando en Europa: el intercambio cultural que implica el camino hacia la literatura universal favorecería un nuevo entendimiento entre las naciones. De forma similar a la próspera evolución que al concluir los enfrentamientos estaban viviendo las relaciones comerciales y políticas, propicias al desarrollo del *Weltbürgertum*, debían fomentarse las relaciones literarias, cuyos mecanismos Goethe a menudo compara con los del comercio: "Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinandergeschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannt geistige Bedürfnisse hier und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. Diese Bewegung währt zwar erst eine kurze Weile, aber doch immer lang genug, um schon einige Betrachtungen darüber anzustellen und aus ihr baldmöglichst, wie man es im Warenhandel ja auch tun muß, Vorteil und Genuß zu gewinnen". Efectivamente, el origen de la idea de la *Weltliteratur* se ha de encontrar en la voluntad de reconciliar la humanidad, de proporcionar el desarrollo del espíritu humano tras ese periodo de luchas. Como *Weltbürger* que era, Goethe se oponía a los intentos de los patriotas que después de las guerras contra Napoleón intentaban purificar la lengua alemana de los extranjerismos; su *West-östlicher Divan* es el resultado de la controversia que mantuvo contra los que defendían una literatura nacional que tuviera en consideración solamente las fuentes propiamente autóctonas. En años anteriores había demostrado interés en la literatura tradicional y en los estudios iniciados por la germanística de los románticos -recordemos sus alabanzas en enero de 1806 a *Des Knaben Wunderhorn* de Arnim y Brentano-; entre 1815-1820 publica nueve ensayos sobre arte medieval, y también por estas fechas visita junto a Boisseree varios monumentos alemanes, de donde surgió el *Von Kunst und Altertum am Rhein und Main* de 1816. Pero sus últimos años significaron una posición de distancia frente a lo nacional que favorecía el cosmopolitismo literario y que pudo estar en parte motivada, como ha querido demostrar Weber, en la atención que merecieron sus obras en el extranjero. Goethe se siente no ya un autor nacional sino universal, un ejemplo de la *Weltliteratur* y de los nuevos tiempos. Bajo ese dictado anota Eckermann con fecha del 31 de enero de 1827: "National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen".

A menudo esta postura le granjeó duras críticas que desde las posiciones románticas le tacharon de traidor, pero en realidad, si observamos su actitud en relación con su teoría literaria, no cabe duda de que no podía esperarse de él otra postura. De hecho, el consciente y voluntario apartamiento de Goethe de los asuntos de política contemporánea puede explicarse desde la misma perspectiva que sus criterios en teoría literaria: igual que no le interesa la expresión de lo individual (*Manier*) por considerarlo ámbito egoísta y escaso, tampoco tiene sentido en su concepción de la literatura una fijación en lo concreto histórico o nacional; si su *Stil* va en busca de lo general y universal, también la materia de sus obras tendrá el mismo interés. No se trata de huir de los problemas sociales y políticos concretos, ni de capitular ante su contemporaneidad, sino de forjar un programa literario que se centre en lo *Gesetzliche* de la naturaleza humana.

Admitido esto, no deja sin embargo de llamar la atención -y así lo han señalado Wohlleben, Baeumer, Fröschle y Mehra- la coincidencia entre el escaso interés que despierta en Goethe la literatura alemana de sus contemporáneos y el favor que demuestra por la literatura extranjera de su tiempo. Durante la última década de su vida, Goethe se empezó a interesar en el Romanticismo europeo, de lo que dan muestra varias de sus conversaciones con Eckerman y frecuentes reseñas, muchas de las cuales tratan de la literatura francesa y su relación con la alemana, y es curioso cómo desde los años 20 adopta una actitud de aprecio por ciertos extranjeros

—Byron, Hugo, Scott— que le lleva a reconocer de acuerdo con los críticos franceses de *Le Globe* que Clasicismo y Romanticismo tienen idéntica validez; sin embargo sigue sin cambiar su estimación negativa de los románticos alemanes, que considera aún 'talentos mediocres'.

Más allá de patriotismos, *Weltliteratur* es para Goethe aquella literatura que intercambia valores e ideas, obliga a trascender demarcaciones nacionales y quiere contribuir a la comprensión mutua y la convivencia en bienestar entre los países. Cuenta en la traducción literaria con su herramienta más valiosa, puesto que ella es el motor que impulsa este tráfico intelectual, y así se reconoce en el nuevo vigor que con frecuencia obtienen las obras en sus versiones traducidas: Goethe mismo confesó estar hastiado del *Fausto*, sin embargo sentía fuerte interés por la traducción francesa que preparara Gérard de Nerval. Pero además de la traducción, también la interpretación y la crítica literaria se hacen imprescindible para el conocimiento literario mutuo; será tarea de las revistas y semanarios el dar a conocer a través de sus reseñas la visión que desde otras literaturas se tiene de la propia, para con esta perspectiva avanzar en hermandad. Por fin, el intercambio epistolar pertenece a la *Weltliteratur*, como también los viajes de los poetas en cuanto se plasman creativamente y sirven para conocer la tierra, el clima, las costumbres de un país. En general, las literaturas nacionales se enriquecen a través de los contactos que facilita la *Weltliteratur*, obtienen por ellos nuevos motivos y contenidos y prosperan en hallazgos, como ocurrió por ejemplo con la literatura francesa, que por su interés y contactos con la alemana a partir de los años 20 del siglo XIX, lograría librarse de las formas rígidas del clasicismo bajo la influencia del *Sturm und Drang*.

Goethe es consciente del carácter utópico de este ideal, como lo demuestra un comentario a las revistas inglesas *Foreign Review* y *Foreign Quarterly Review* recogido en *Edinburg Reviews*; reconoce allí que no se puede pretender una unidad absoluta y definitiva de los seres humanos, basta que esta aspiración guíe hacia la tolerancia mutua, aquella misma virtud de que hace gala en sus muchas reseñas y críticas a obras extranjeras, pues tolerancia y mediación son precisamente las características más acusadas del último Goethe, y ambas se expresan preferentemente en el proyecto de la *Weltliteratur*. También la *Weltliteratur* guarda estrecha relación con la concepción orgánica y naturalista de que se aplicara en los anteriores puntos, pues más que la contemporaneidad o *Zeitgenossenschaft*, que por encima de la desigualdad de las naciones, de sus caracteres y costumbres, convierte a los seres humanos en compañeros de destino, Goethe apoya su proyecto de una *Weltliteratur* en el "Allgemein" o "Ewig-Menschliche", el "Ur-phänomen" del ser humano, del que todos los hombres son sólo variantes. El cometido de la *Weltliteratur* es precisamente contribuir al progreso de la humanidad conduciéndola desde la fuente de esa unidad originaria hacia una unidad definitiva.

De nuevo el punto de vista orgánico desde el que Goethe observa la realidad literaria presta a sus posiciones una originalidad que debe ser el aspecto con el que concluyamos nuestra breve revisión de sus teorías literarias y que las convierte en una lección de independencia. Superador de las doctrinas clasicistas, disidente de las perspectivas románticas, Goethe desconfía en general de todos los teóricos que en su época se entregaron largamente a las tareas especulativas; frente a ellos prefiere expresarse a través de la creación, en tono impresionista y poco académico que, sin embargo, no resta en absoluto validez a sus planteamientos. Al contrario, estas mismas circunstancias pueden ser entendidas como signo de su modernidad, de una actitud, ya lo decíamos antes, que le aleja del todo del papel de censor o juez que la doctrina regulada de la Ilustración se permitía imponer al genio. En contra de la manía filosófico-literaria, que es epidemia de su tiempo, Goethe ofrece por su magisterio de creador, conclusiones que no son fruto de la especulación sino de la experimentación. Se comporta como el botánico que también fue, no duda en cambiar de opinión si la experiencia le demuestra que el camino estaba equivocado, y de ahí las sucesivas contradicciones y remodelaciones a que somete sus propuestas. Quizá tenga razón Walter Benjamin cuando opina que para Goethe no existe el arte como ámbito independiente y que "para él, la doctrina del fenómeno primigenio como ciencia natural era al mismo

## LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

tiempo la verdadera doctrina del arte". Quizá por esa filiación, ese entronque con las ciencias de la naturaleza, su arte poética, que pretendió ser personal, acaba siendo teoría literaria universal.