


N^{os} 12-14

2001-03

TROPELIAS



Revista de Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada

Universidad de Zaragoza

TROPELÍAS

Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Director
Túa Blesa

Subdirector
Juan Carlos Pueo. Alfredo Saldaña

Directores Adjuntos
Gonzalo Broto. Raquel Lledós. Antonio Pérez Lasheras.

Secretario
Alberto Navarro

Colaboradores
Javier Boix. Carlos González. Javier Járboles. Esther Moreno. Toni Tello

Diseño
Elena Pallarés y Helena Santolaya

Comités de Redacción y Científico

Miembros de la Universidad de Zaragoza

Antonio Armisen. José M. Bardavío. Timothy Bozman.
Juan Manuel Cacho. M. Teresa Cacho. Fidel Corcuera.
M. Pilar Cuartero. Antonio Domínguez. Aurora Egido. Ángel Escobar.
Francisco Hernández. M. Jesús Lacarra. M. Carmen Marín.
Félix Monge. Julián Muela. Susana Onega. Rosa Pellicer.
José Luis Rodríguez García. Leonardo Romero.
Agustín Sánchez Vidal. José Francisco Val.

Miembros de otras Universidades

Francisco Abad (UNED). Tomás Albaladejo (U. Autónoma de Madrid).
Manuel Asensi (U. de Valencia). Pedro Aullón de Haro (U. de Alicante).
Ann Banfield (U. de California, Berkeley). Javier Blasco (U. de Valladolid).
M. Carmen Bobes (U. de Oviedo). Fernando Cabo (U. de Santiago de Compostela).
M. Pilar Celma (U. de Valladolid). Antonio Chicharro (U. de Granada).
Francisco Chico Rico (U. de Alicante).
Francisco J. Díaz de Castro (U. de las Islas Baleares).
José Domínguez Caparrós (UNED). Antonio García Berrio (U. Complutense).
Carlos García Gual (U. Complutense). Miguel Ángel Garrido Gallardo (CSIC).
Claudio Guillén (U. Pompeu Fabra). Germán Gullón (U. de Amsterdam).
José Antonio Hernández (U. de Cádiz). Gregorio Hinojo (U. de Salamanca).
Jacques Joset (U. de Lieja). Jordi Llovet (U. de Barcelona). Ángel López (U. de Valencia).
Miguel Ángel Márquez (U. de Huelva). José Enrique Martínez (U. de León).
Manuel Martínez Arnaldos (U. de Murcia). Félix Martínez Bonati (Columbia University).
Walter Mignolo (Duke University). Paola Mildonian (U. de Venecia).
Alberto Moreiras (Duke University). Dolors Oller (U. Pompeu Fabra).
José María Paz Gago (U. de A Coruña).
José María Pozuelo (U. de Murcia). María Grazia Profeti (U. de Florencia).
Susana Reisz (CUNY). Antonio Ramos (Duke University).
Emilio Ridruejo (U. de Valladolid). Emilio del Río (U. de La Rioja). José Romera Castillo (UNED).
Antonio Sánchez Trigueros (U. de Granada). Cesare Segre (U. de Pavía).
Ricardo Senabre (U. de Salamanca). Mihai Spariosu (U. de Georgia).
Enric Sullà (U. Autónoma de Barcelona). Jenaro Talens (U. de Valencia).
Esteban Torre (U. de Sevilla). Jorge Urrutia (U. Carlos III). José Valles (U. de Almería).
Teresa Vilarós (Duke University). Darío Villanueva (U. de Santiago de Compostela).
Alicia Yllera (UNED). George Yúdice (CUNY). Iris Zavala.
Santos Zunzunegui (U. del País Vasco).

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 antecámara, 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

* Las traducciones que no indiquen lo contrario son nuestras. Se marcarán con corchetes y comillas [...]. [“¿Qué necesidad hay de definir?”. Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. de Otto Schönberger, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 169, 11 de junio de 1825.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

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 de 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.

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 creación².

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”³.

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 ocasiones⁴, y en relación con ella su historicismo⁵, 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 goethiano⁶. En palabras de

2 - Ernst Curtius: “Goethe como crítico”, *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, Madrid, Visor, 1989.

3 - [“que en mis años de madurez todo se me parece más y más histórico..., incluso que yo mismo me resulto más y más histórico”]. Es también muy conocido el comentario que recogen las conversaciones con Eckermann (31 de enero de 1827): “im Bedürfnis von etwas Musterhaften müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen”, (Eckermann, ed. cit., p. 238). Sin embargo, Walter Benjamin en *Dos ensayos sobre Goethe* (Barcelona, Gedisa, 1996, 154) objeta sobre la capacidad de Goethe para observar históricamente la realidad que el poeta “entendía la historia sólo como historia natural, la entendía sólo en tanto ésta permaneciera ligada a la criatura. Por eso la pedagogía, tal como la desarrolló más tarde en *Los años de andanzas* resultó ser la posición más avanzada que logró alcanzar en el mundo de lo histórico”. Szondi también distingue la filosofía de la historia que alcanzaron las posiciones herdianas, a cuya generación pertenece la de Goethe, y las que resultan de la etapa romántica propiamente dicha, desde Schelling y sobre todo desde la manera filosófica de Hegel. Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I: Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Madrid, Visor, 1992.

4 - Desde el conocido trabajo de Curtius, ya anotado arriba, hasta el *Goethe as a Critic of Literature*, ed. de Karl J. Fink y Max L. Baumer, New York, United Presses of America, 1984.

5 - Véase por ejemplo Joachim Wohlleben: *Goethes Literaturkritik. Die Wandlungen der Grundeinstellung Goethes als Kritiker von der Rückkehr aus Italien bis zu seinem Tode*, Diss., Berlín, 1965; en las páginas 38 y ss. señala la importancia que en el criticismo de Goethe juega la visión histórica: por ella se observa la cultura como algo que crece con la historia y que se explica por ella; en este sentido, Goethe mantiene una postura que apenas se aparta de la que en general participaron sus contemporáneos.

6 - Entre los estudios generales de la estética de Goethe pueden citarse los de Wilhelm Bode: *Goethes Ästhetik*, Berlin, Ernst S. Mittler & Son, 1901; M. Jolles: *Goethes Kunstanschauung*, Francke, Bern, 1957; y Paul Menzer: *Goethes Ästhetik*, Kölner Universitäts Verlag, Köln, 1957.

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”⁷, 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 ella⁸, 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 especulativa⁹. 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 estética¹⁰.

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 forcirten 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 conversa-

7 - René Wellek: *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1989, vol. I, 246.

8 - Max L. Baeumer anota en su trabajo “The Criteria of Modern Criticism on Goethe as a Critic”, (en Karl J. Fink y Max L. Baeumer (eds.): *Goethe as a Critic of Literature*, op. cit. 3) los muchos trabajos que estudian el pensamiento literario de Goethe sólo como parte de su estética y englobándolo en ella; si bien es cierto que nuestro autor explicó la literatura como fenómeno estético en relación con las bellas artes y usó con frecuencia vocabulario crítico de las artes figurativas para la literatura, también debe recordarse que supo diferenciarlas bien y que entendía lo literario como una entidad separada de las artes visuales; de hecho, luchó como Lessing para desterrar el “*ut pictura poesis*”.

9 - Hans-Günther Thalheim: “Zu den kunsttheoretischen Schriften Goethes an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert”, *Weimarer Beiträge* 5 (1977), 5 y ss; Hans Dietrich Dahnke: “Zeitverständnis und Literaturtheorie: Goethes Stellung zu den theoretischen Bemühungen Schillers und Friedrich Schlegels um eine Poesie der Moderne”, *Goethe Jahrbuch*, (1978), n° 95, 65-84.

10 - Victor Lange: “Art and Literature. Two Modes of Goethe's Aesthetic Theory”, en *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*. Festschrift für Stuart Atkins; ed. de Gerhart Hoffmeister. Berna y Munich, A. Francke, 1981, 157-178. Véase también del mismo autor, “Das Schöne und die Fantasie. Zu Goethes ästhetischer Theorie”, en: *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, ed. de W. Barner, E. Lämmert, N. Oellers, Stuttgart, Cotta, 1984, 205-220. Estudia Lange la posición de Goethe en el debate que desde la *Critische Dichtkunst* de Breitinger planteaba la relación entre pintura y poesía y los recursos de cada cual. Frente a los ataques que Lessing en su *Laocoonte* dirigiera a las tesis de Winckelmann, afirmando las infinitas posibilidades de la literatura, Goethe, sobre todo desde su estancia en Italia, volvió en sus reflexiones estéticas a confiar en la modernidad de las artes plásticas. En ellas reconoció el instrumento principal para humanizar el mundo: el resplandor y la belleza del mundo clásico se plasmaban para él en los restos arquitectónicos de Roma. La literatura, inferior en sus posibilidades de expresar imágenes corpóreas, no está hecha para el ojo, pero es superior en cambio en la profundidad de su lenguaje expresivo.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

ciones 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 argumentos¹¹.

Esta privacidad que buscaba para sus declaraciones y el aire de confidencia en que a veces se envuelven pueden 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 Gage¹² o Max Baeumer¹³), 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*"¹⁴, además de que, en sus propias palabras, "Durch alle Theorie versperrt er sich den Weg zum wahren Genuss"¹⁵. 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 Koopmann¹⁶, prefiere un acercamiento al hecho literario impresionista y asistemático. (Tan avanzado resulta para algunos que, según Max Baeumer, 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 receptor¹⁷). En cualquier caso, no debemos esperar ningún intento suyo de definir especu-

11 - R. Wellek, *op. cit.*, 257.

12 - John Gage: *Goethe on art*, University of California Press, Berkeley, 1980, XI.

13 - Max Baeumer: "The Criteria of Modern Criticism on Goethe as a Critic", *op. cit.*, 3: "any attempt to deduct one general principle or theory from his changing ideas or to arrange his thoughts on criticism into one comprehensive system must utterly fail". Insiste en que son necesarias todas las precauciones al analizar las afirmaciones del poeta, que pueden con frecuencia derivarse de un contexto concreto y no ser generalizables, ni susceptibles de ser formuladas como parte de un sistema general.

14 - "Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden oft den gleichen Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, verschieden anwenden". Goethe, *Schriften zur Kunst und Literatur* ed. de E. Trunz, en *Werke*, Hamburger Ausgabe, München, dtv, 1998, vol. 12, p. 41.

15 - ["Con las teorías se cierra el camino al verdadero placer"]. *Werke, Jubiläums Ausgabe*, ed. de von der Hellen, XXXIII, 14.

16 - Helmut Koopmann, "Dichter, Kritiker, Publikum. Schillers und Goethes Rezensionen als Indikatoren einer sich wandelnden Literaturkritik", en *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, ed. de W. Barner, Eb. Lämmert, N. Oellers, Stuttgart, Cotta, 1984, 90ss.

17 - El trabajo de Baeumer (*op. cit.*) pretende mostrar la concepción dual de Goethe sobre el criticismo representativo y creativo, un método de evaluación literaria que anticipa presupuestos básicos de la moderna teoría de la recepción y estética de la recepción de Jauss e Iser. Según Baeumer, Goethe es perfectamente consciente de la importancia de la relación entre obra y lector, producción y recepción. Goethe se interesa por las intenciones del autor, su plan y concepto, pero inmediatamente pasó a considerar el punto de vista del lector, que debe ayudar al autor a continuar y mejorar su trabajo. Como defiende Jauss, también para Goethe la recepción pasiva de una obra literaria por el lector y el crítico se transforma en una recepción activa que afecta a la nueva producción del autor. Concluye así: "the focus on the critical reader, the critical practice of emphasizing influence and effect of a literary work, the reader's actualization and the so-called reader-response criticism, all these fundamental aspects of reception theory and effect criticism can be found and are clearly expressed in Goethe's critical writings." De hecho, el análisis de la relación *reader-response* es el elemento dominante de la crítica y teoría del joven Goethe, como puede observarse en sus trabajos para el *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* de 1772-3; también muestra cuánto le interesa el asunto en *Zum Shakespeares Tag* de 1771. El ánimo de los *Propyläen* (1798-1800) es la educación del público y entre los ensayos que contienen, prueba de nuevo Goethe esa misma preocupación: la relación con la audiencia, el agrado del público, la influencia de una obra de arte en sus receptores, etc.

lativamente la naturaleza ontológica de la literatura, ni siquiera una reflexión acabada sobre otras cuestiones fundamentales de la teoría; en opinión de Wellek “sus ideas sólo adquieren concreción [...] al reflexionar sobre la teoría de los géneros”¹⁸. No es sin embargo éste 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”¹⁹. 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”²⁰.

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

18 - Wellek, *op. cit.*, 246.

19 - Lubomir Dolezel, *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis, 1997, 88-97; para Dolezel la teoría de las estructuras orgánicas formulada por Goethe se centra en cinco postulados muy relacionados con los planteamientos aristotélicos: 1- una estructura orgánica es una entidad autónoma y completa formada por las interrelaciones de todas sus partes; 2- el todo es más que la suma de las partes; 3- la estructura es una unidad formada por opuestos; 4- el rango de un fenómeno natural viene determinado por la complejidad de su estructura; 5- las estructuras orgánicas se dan en permanente contacto con su medio ambiente. Con esta teoría, Goethe “suministró un modelo de tipo orgánico (procedente de sus estudios de biología) a la poética que vino a perfeccionar y ampliar substancialmente el modelo mereológico.”, explica Luis Alburquerque García: “Goethe en el horizonte de la poética española del siglo XIX”, *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998, 809-811.

20 - [“Para hacer época [...] son necesarias dos cosas: primero tener buena cabeza y segundo, poseer una herencia generosa”]. Y también, del 12 de mayo de 1825: “Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! [...] Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig”; [“siempre se habla de originalidad, y ¿qué valor tiene la originalidad a secas? [...] Si yo pudiera señalar todo lo que debo a mis antecesores y coetáneos, no quedaría apenas nada sobrante”], ed. cit., 124 y 167. Sobre este asunto trata Hans Reiss, “Goethe und die Tradition”, en *Goethe und die Tradition*, ed. de Hans Reiss, Frankfurt a. Main, Athenäum-Verlag, 1972, 15-25; allí explica que aunque Goethe no formuló una teoría sistemática de la tradición, de todos sus escritos se desprende un enorme interés en ella, pero que no se somete a su autoridad sin discusión; las tradiciones literarias, científicas o filosóficas, deben probarse y ajustarse a nuestras necesidades. En particular sobre la relación de Goethe con la cultura clásica y las teorías platónicas y aristotélicas, vid. Ernst Grumach: *Goethe und die Antike*, Berlín, 1949, que recoge gran número de textos en los que el poeta se expresa sobre el asunto.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

lassen?"²¹, 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 poetológico 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"²².

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 conmover 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 respectivamente²³. De la compleja relación con la Filosofía kantiana²⁴, Benjamin considera que "Goethe no

21 - ["¿es el romanticismo un nuevo comienzo de la literatura alemana y de la historia de las ideas que marca a finales del siglo XVIII una ruptura clara con la tradición ilustrada, o pesan más los ingredientes que establecen una continuidad entre la Ilustración y el Romanticismo?"]. Ludwig Stockinger, "Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung", en Helmut Schanze (ed.): *Romantik-Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994, 79-102.

22 - ["Las contradicciones y la complejidad de la práctica hacían no pocas veces de la teoría un instrumento de colaboración e iluminación para la creación"]. Dahnke, *op. cit.*, 67-8.

23 - En los *Gespräche mit Goethe*, Eckermann anota el 12 de mayo de 1825 la siguiente reflexión de Goethe a propósito de sus precedentes y herederos: "Daß Lessing, Winckelmann und Kant älter waren als ich, [...] war für mich von großer Bedeutung. [...] in gleichen daß die Gebrüder von Humboldt und Schlegel unter meinen Augen aufzutreten anfangen, war von der größten Wichtigkeit"; ["el que Lessing, Winckelmann y Kant fueran mayores que yo [...] fue para mí de extraordinaria importancia. [...] asimismo, el que los hermanos Humboldt y Schlegel empezaran a dar sus primeros pasos ante mis ojos, fue de enorme importancia"].

24 - Aunque también se podría hablar de complejidad en el tratamiento con que la crítica ha interpretado la relación y las deudas entre ambos autores, presentándolos en un binomio de opuestos, Kant frente a Goethe y viceversa, que después se ha manifestado a lo largo de la historia del pensamiento alemán como una oscilación entre la consideración prestada a uno u otro. Con la obra de Georg Simmel (*Kant y Goethe. Para una historia de la concepción moderna del mundo*, 1906) se inicia una tercera vía que parte de la necesidad de superar un dualismo mal interpretado –Kant o Goethe– y cambiarlo por un "Kant y Goethe", pues en ambos autores y sobre todo en la síntesis de ambos se basa el signo de la modernidad.

MERCEDES COMELLAS - HELMUT FRICKE

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 ilustrado²⁵.

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 teatral²⁶. 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”²⁷.

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

25 - Benjamin, *op. cit.*, 157.

26 - Marlie Mehra (“Goethe as a Theatre Critic” en Karl J. Fink y Max L. Baeumer (eds.): *Goethe as a Critic of Literature*, *op. cit.*, 110-139), al estudiar la crítica teatral de Goethe demuestra cómo Goethe fue totalmente reacio a la idea de que el drama y el teatro podrán servir con éxito para cualquier fin moral, social o político, pues su función es puramente estética, proporcionar entretenimiento y refinar el gusto y la sensibilidad.

27 - [“una buena obra de arte puede y tiene consecuencias morales, pero exigir del artista una finalidad moral, significa arruinar su obra”]. Goethe traduce para las *Horen* de 1796 varios fragmentos del *Essai sur les fictions* de la von Staël, bajo el título *Versuch über die Dichtungen*, y sobre ello escribe a Schiller el 6 de octubre de 1795, reconociendo ciertas coincidencias y otros desacuerdos con la autora. Según Heinz Hamm, (*Der Theoretiker Goethe. Grundpositionen seiner Weltanschauung, Philosophie und Kunsttheorie*, Berlin, Akademie-Verlag, 1980, 184) la coincidencia de opinión puede verse en que para ambos la obra tiene un importante influjo en lo moral al mover el corazón, y esa capacidad es tan poderosa que resulta difícil dirigirla; en palabras de la traducción alemana, “In der Gabe zu bewegen liegt die große Gewalt der Dichtungen; man kann fast alle moralische Wahrheiten fühlbar machen, wenn man sie in Handlung setzt”; [“el extraordinario poder de la poesía reside en el don de conmover; se pueden hacer sentir casi todas las verdades morales, cuando se las integra en la acción”], (en *Versuch über die Dichtungen*, Goethe, *Schriften zur Literatur*, 17 y 31). Por su parte Wellek, (*op. cit.*, 251) deduce que probablemente la razón principal de que Goethe rechace la catársis tiene que ver con su desprecio por los efectos de la obra de arte. Wellek recuerda cómo nuestro autor se congratula de la liberación que ha supuesto el planteamiento kantiano, pues el didactismo sólo puede perjudicar a la obra; en todo caso, la instrucción que debe derivarse de lo artístico debe ser no manifiesta ni directa, no como propósito inmediato, sino semejante a la que sacamos del mismo vivir. Finalmente valga recordar que también en el legado de la Filosofía platónica Goethe quiso desprenderse de las imposiciones morales que se exigían al arte, como recuerda, Ernst Mortiz Manasse (“Goethe und die griechische Philosophie”, en *Goethe und die Tradition*, *op. cit.*, 26-57): aunque muy neoplatónico en su educación y planteamientos generales, y a pesar de su entusiasmo por Plotino, a quien leyó y sobre el que profundizó hacia 1805, Goethe no acepta nunca una cuestión de esta escuela filosófica, y es la del proceso de purgación. Ni el ejercicio racional ni el estético tendrán para él esa misión.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

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”²⁸. 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”²⁹. 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 sutiles³⁰. 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 antiguos³¹.

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 destefñir lo más mínimo sobre Weimar?”³². 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 simplismo³³. Se

28 - Sergio Givone: “Schiller y Goethe”, en *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990, 74-80.

29 - Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, 104. Cfr. Dolezel, *op. cit.*, 86.

30 - Victor Lange: “Art and Literature. Two Modes of Goethe’s Aesthetic Theory”, en *Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen*. Festschrift für Stuart Atkins; ed. de Gerhart Hoffmeister. Berna y Munich, A. Francke, 1981, 158 y ss. Pero no olvidemos que junto a Karl Phillip Moritz, Goethe observaría la relación entre arte y naturaleza desde una perspectiva que convierte en obsoleto el tradicional discurso de la imitación: la naturaleza se entiende ahora como un conjunto orgánico que busca en el arte su semejante.

31 - Dahnke, *op. cit.*, 78-80. Véase especialmente la revisión de las relaciones entre Goethe y los románticos de Hartmut Fröschle: “Ein Kontinuum in Goethes theoretischem Spätwerk: Auseinandersetzung mit der Romantik”, en Cercignani-Fausto (ed.), *Studia theodisca II*. Milan: Minute, 1995, 95-110. Según Fröschle, las críticas de Goethe al Romanticismo se refieren a su visión de las artes plásticas, en concreto le molesta especialmente la glorificación de la Edad Media y la pretendida vuelta al cristianismo, motivo de sus objeciones al *Franz Sternbald* de Tieck y los *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* de Wackenroder. Testimonio de esta posición, además de las conocidas reseñas del *Kunst und Altertum* de 1817, son también las exposiciones de arte que organizó con Schiller desde 1798 a 1805 en Weimar, que premiaban las obras clasicistas.

32 - José Ortega y Gasset: “Pidiendo un Goethe desde dentro”. En *Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes. El hombre interesante*, Revista de Occidente, Madrid, 1933, 50-51.

33 - Gage, *op. cit.*, XVI.

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”³⁴.

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’”³⁵. Su objetivo y pretensión 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.”³⁶

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”³⁷. Con ese compromi-

34 - F. Schlegel, “Ueber das Studium der Griechischen Poesie” *Seine prosaischen Jugendschriften*, ed. de J. Minor, Viena, 1906, vol. I, p. 114-5; cfr. Szondi I, 71.

35 - Wellek, *op. cit.*, 239. Ver también Ortega, “Goethe, el libertador”. En *Goethe desde dentro*, *op. cit.*, 50-51; comenta allí una frase de Goethe en sus últimos años: “Yo no puedo considerarme como su maestro [de los jóvenes], pero sí puedo llamarme su libertador”. Ortega llama la atención sobre el que Goethe nunca usaba la palabra *libertad*, que sin embargo era tan usual en su época, convertida en una de las dos palabras míticas que hacia 1800 “estremecían los corazones occidentales”; frente a Fichte o Hegel, “sólo Goethe rehusaba pronunciarla”. Pero Goethe insiste: “Puedo llamarme su libertador [de los jóvenes] porque en mí han averiguado que como el hombre vive de dentro afuera, también el artista tiene que crear de dentro afuera, ya que, haga los gestos que haga, no podrá nunca dar a luz otra cosa que su propio individuo.” De la que trata es una liberación de “lo demás” para alcanzar el *sí mismo*. Para Ortega “es este exasperado afán por hacer pie en la tierra firme, en la autoctonía de sí mismo lo que moviliza todas las grandes figuras de Goethe”.

36 - [“el artista debería obrar desde su interior y, haga lo que haga, siempre mostrar su individualidad”]

37 - [“No hay manera más segura de huir del mundo que el arte, y no hay forma más segura para unirse a él que el arte”]. *Die Wahlverwandtschaften*, ed. de E. Trunz en *Romane und Novelle I, Werke*, Hamburger Ausgabe, München, dtv, 1998, vol. 6, p. 398.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

so —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”³⁸. 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”³⁹.

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 Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten,

38 - [“la enfermedad más común de nuestro tiempo”]. Eckermann, 28 de enero de 1830; siempre se pone en relación con la identificación que en el pasaje correspondiente al 2 de abril de 1829 se hace entre Romanticismo y enfermedad: “Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke”, [“a lo clásico llamo yo lo sano y a lo romántico lo enfermo”]; ed. cit. 343.

39 - [“El poeta está supeditado a la representación. Llega ésta a su apogeo cuando rivaliza con la realidad, es decir, cuando gracias al ingenio sus descripciones adquieren tal vivacidad que cualquiera podría creer en su presencia real. En su punto culminante la poesía parece totalmente exterior; cuanto más se va interiorizando, más lleva camino de decaer. Aquella que sólo reproduce el mundo interior sin encarnarlo en formas exteriores ni hacer sentir lo exterior a través de lo interior, se halla, en ambos casos, en los peldaños más bajos desde los que luego entrará ya en la vida común y corriente”. Trad. de Juan del Solar en Goethe, *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1993, 131]. En su “Einleitung in die Propyläen” (1798), defiende Goethe: “Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle”, *Schriften zur Kunst und Literatur* ed. cit., 42. Y en las *Conversaciones con Eckermann* pueden encontrarse muchos pasajes que refrendan su última adhesión a la literatura “objetiva”, al tiempo que sus quejas por la preminencia del subjetivismo sentimental, a cuyos representantes critica: “Dies Gedicht is schön, sagen sie, und denken dabei bloß an die Empfindungen, an die Worte, an die Verse. Daß aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand. Und aus diesem Grunde werden denn auch Tausende von Gedichten gemacht, wo das Motiv durchaus null ist, und die bloß durch Empfindungen und klingende Verse eine Art von Existenz vorspiegeln”, [“El poema es bello, dicen, y piensan en los sentimientos, en las palabras, en los versos. Pero nadie piensa en que la verdadera fuerza y efecto de un poema está en la situación y en los asuntos. Y por esta razón se escriben miles de poemas en los que el asunto no vale nada y en los que lo emocional y la sonoridad de los versos simulan una suerte de existencia propia”]. Eckermann, 18 de enero de 1825, ed. cit., p. 145.

MERCEDES COMELLAS - HELMUT FRICKE

sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle”.⁴⁰ Perder de vista el carácter del objeto implica la caída en los errores de la subjetividad, vicio que dio en llamar “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 poseer⁴¹.

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 socialista⁴².

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 Boyle⁴³, 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 figu-

40 - [“La exigencia más elevada que se debe hacer al artista es siempre la siguiente: que se atenga a la naturaleza, la estudie, la reproduzca, que cree algo similar a sus manifestaciones”]. “Einleitung in die Propyläen”, en *Schriften zur Kunst und Literatur* ed. cit., 42.

41 - Baeumer: “The Criteria of Modern Criticism on Goethe as a Critic”, *op. cit.*, 44-5.

42 - Valga recordar que el concepto de realismo de Lukács sigue el criterio de la famosa carta sobre el realismo que Friedrich Engels dirigiera a Margaret Harkness en 1888. En su estudio “*Wilhelm Meisters Lehrjahre*” de 1939, (recogido en *Goethe. A collection of critical essays*, ed. de V. Lange, New Jersey, Prentice-Hall, 1968, 86-98) Lukács considera que esta obra “is the most significant product of the transition in the history of fiction between the eighteenth and nineteenth century. It contains the characteristics of both of these periods in the development of the modern novel, ideologically as well as artistically”. Después de Lukács continuaron investigando en esta línea otros marxistas, sobre todo de la extinta DDR, como Wilhelm Girus, pionero a principios de los 50 con su *Goethe. Der größte Realist deutscher Sprache* (1953); le siguieron entre otros Edith Braemer (*Goethes Prometheus und die Grundpositionen des Sturm und Drang*, 1959), Herbert Lindner (*Das Problem des Spinozismus im Schaffen Goethes und Herders*, 1960), Ursula Wertheim (*Von Tasso bis Hafis*, 1965), etc, que intentaron convertir a Goethe al materialismo a través de su conexión con Spinoza, o al menos verlo como un escritor del realismo y la objetividad en medio del idealismo romántico. Avanzan con más entendimiento en esta línea marxista los trabajos de Wolfgang Stellmacher (“Zur Entwicklung der Kunstauffassung Goethes”, *Weimarer Beiträge* 15, 1969, n° 6, 1229-1251) y Hans-Dietrich Dahnke (“Zur weltanschaulich-ästhetischen Konzeption von Goethe und Schiller”, *Weimarer Beiträge* 16, 1970, n° 8, 10-50). El estudio de Heinz Hamm (*Der Theoretiker Goethe*, *op. cit.*) pretende revisar desde el punto de vista marxista estas consideraciones, que él entiende ahistóricas y simplificadoras. Hamm observa la teoría de la naturaleza y del arte goethiana como proceso dialéctico, con origen en fundamentos spinozistas, pero muy anterior al materialismo propiamente marxista. Goethe sería el descubridor de una nueva teoría del arte que identificaría realidad con sociedad burguesa. Véase también Ehrhard Bahr: “Georg Lukacs’s ‘Goetheanism’: Its Relevance for His Literary Theory”, en Judith Marcus y Zoltan Tarr (ed.): *Georg Lukacs: Theory, Culture, and Politics*. News Brunswick, NJ, Transaction, 1989, 89-95; y Cesare Cases: “Georg Lukacs und Goethe”, *Goethe Jahrbuch*, (1986), n° 103, 138-151.

43 - Nicholas Boyle: *Goethe: The Poet and the Age: The Poetry of Desire (1749-1790)*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

ras 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”⁴⁴. 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, 1447a 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 ésta⁴⁵. 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”⁴⁶. Por eso puede definir en las *Maximen* (nº 1105): “Kunst: eine andere Natur” [“Arte: otra naturaleza”].

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 literaria⁴⁷. 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,

44 - Boyle, *op. cit.*, 124. Esa tendencia a confrontar yo y mundo que sería su principal característica, y la vuelve a confirmar sobre la propia obra el trabajo de Deirdre Vincent (*Goethe and the Game of Literary Creativity*, University of Toronto Press, 1992) cuando sostiene “the extraordinary strength of the link between the life he lived and his whole process of literary production” (pg. 92) y lo prueba analizando el *Werther* como un código de su relación con la von Stein.

45 - Véase A. Díaz Tejera: “Comentario a la frase aristotélica El arte imita a la naturaleza”, *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez II: Estudios de lengua y literatura*, Madrid, F.U.E., 1986, 147.

46 - [“reglas artísticas que son inherentes a la naturaleza del genio creador del mismo modo que las reglas orgánicas lo son eternamente a la naturaleza universal”]; “Diderot Versuch über die Malerei”, *Werke*, (JA) XXXIII, 213.

47 - Por ejemplo, en las páginas de su *Italienische Reise* correspondientes al 6 de septiembre de 1787 escribe: “Die alten Künstler haben eben so große Kenntnis der Natur und einen eben so sichern Begriff von dem, was sich vorstellen läßt und wie es vorgestellt werden muß, gehabt wie Homer... Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.” En Italia llegó Goethe a un conocimiento profundo de las artes plásticas que le permitiría superar el concepto sentimental del *Sturm und Drang* sobre la naturaleza.

Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Werth hineinlegt".⁴⁸ 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 Durero, 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".⁴⁹

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 ámbitos⁵⁰). 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 aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen"⁵¹. Del comportamiento orgánico de la obra de arte tratará en la conocida discusión sobre el *Hamlet* del *Wilhelm Meister*⁵² 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 1788⁵³. 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

48 - ["En el momento en que el artista toma un motivo de la naturaleza, éste deja de pertenecer a la naturaleza, pues se puede decir que el artista lo crea en ese instante, cuando le hace tomar su significado, particularidades e interés, y le hace ganar un valor que no tenía"]. Pero en esta misma introducción programática a su revista, plantea la dialéctica entre arte y naturaleza como una dialéctica en la que el reino natural y el de los sentimientos humanos pesan por igual. También en carta a Knebel del 3 de octubre de 1787: "Glücklicherweise hab ich auch eine Combination der Kunst mit meiner Vorstellungs Art der Natur gefunden und so werden mir beide doppelt lieb" (WA, Briefe, Bd. 8, S. 268). Ver Oskar Walzel, *Einleitung in Goethes Schriften zur Literatur*, in *Goethes sämtliche Werke, Schriften zur Literatur I*, vol. 36, Stuttgart/Berlin, Cotta'sche Buchhandlung, p. XXIII.

49 - W. Benjamin, *op. cit.*, 155-7.

50 - También en la política ocurre un desplazamiento semejante: el naturalismo de Burke deja paso al estado nacional orgánico de los alemanes. Wellek, *op. cit.*, 19.

51 - ["vivificada por incontables pequeñas piezas, como en las obras de la naturaleza eterna, ..."]

52 - Que según Wellek (*op. cit.*, 237-241), corresponde a su primera época y que impone ya la norma de totalidad e integridad de la obra, a semejanza de la obra de la naturaleza. Al comienzo de su misma *Historia de la crítica moderna*, *op. cit.*, 13, Wellek recuerda que el concepto de 'orgánico' se remonta a la *Poética* de Aristóteles, cap. VIII, de la que parte también el de "forma interior" de los neoplatónicos; "pero sólo Herder, Goethe, Schelling y los Schlegel han sabido llevar a sus últimas consecuencias la metáfora orgánica y usarla consecuentemente en su crítica", aunque la forma de plantear la historia literaria en el caso de Herder, a partir de panorámicas y generalizaciones que análisis pormenorizados de obras singulares, haría que, a pesar de aplicar aquel biologismo a la literatura, no llegase nunca a observar la obra concreta como organismo.

53 - Son interesantes también para entender su concepción de la obra de arte como un organismo análogo a los de la naturaleza otros trabajos suyos, como *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, *Einleitung in die Propyläen*, *Über Laokoon*, *Der Sammler und die Seinigen* y *Diderots Versuch über die Malerei*.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

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"⁵⁴. 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 final⁵⁵.

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 como un organismo vivo, "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" (forma interior)⁵⁶. 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 legitimarse⁵⁷.

54 - ["Como si se tratara de un trozo de pastel o de bizcocho, que sale de la mezcla de huevos, harina y azúcar! En una creación artística cada parte y el todo están profundamente penetrados del espíritu y de la fusión del alienato vital"]. Eckermann III, 20 de junio de 1831, ed. cit., 775.

55 - Ivar Sagmo, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie: eine Studie zu Goethes Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*. Bonn: Bouvier Verlag, 1982, pp. 81-89.

56 - Ronald Gray, *Goethe the Alchemist*, Cambridge, 1952, IX y ss. El concepto de "forma interior", tan importante en el Goethe clásico, lo empieza a elaborar a partir de 1775; en el apéndice de Mercier-Wagners "Neuer Versuch über die Schauspielkunst", de ese mismo año, trata de una "innere Form" que se diferencia de la regla puramente exterior de las tres unidades; esta forma interior contiene todas las demás y no se puede definir, sino sólo sentir. Este concepto procede de Shaftesbury, que en su diálogo *The moralists* estableció tres niveles de belleza correspondientes a tres tipos de formas: primero las formas muertas, productos del hombre o de la naturaleza, segundo las formas que a su vez forman otras y poseen espíritu y alma; la tercera forma representa la fuente de toda la belleza. Shaftesbury habla de la forma interior, u orden interior que le hace falta al cuerpo para ser bello y aplica este concepto al arte en *A notion of the historical draught or tablatore of the judgement of Hercules*. Siguiendo a Shaftesbury escribe Goethe en *Fragment über die Natur*: "Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoff zu den größten Kontrasten; ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung - zur genauesten Bestimmtheit... Sie spielt ein Schauspiel... Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft".

57 - Cfr. Robert Stockhammer: "Symbol", en: *Goethe-Handbuch*, Bernd Witte y Theo Buck (eds.), vol. IV/2, ed. de Hans-Dietrich Dahnke y Regine Otto. Stuttgart/Weimar, 1998, 1030-33 y Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck + Ruprecht, 1993, 63.

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”⁵⁸. 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”⁵⁹.

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”⁶⁰. Pero es en el intercambio de cartas entre Goethe y Schiller durante los años 1797 y

58 - [“La presencia de las viejas y conocidas obras de arte provocaba en él [Wilhelm] sentimientos confusos, de emoción y de rechazo a la vez. Su espíritu no podía aprehender ni desprenderse de todo aquello que le rodeaba, todo lo que veía le recordaba a todo, de repente comprendía todo el círculo que formaba su vida. Desgraciadamente el círculo se había fracturado, y no parecía que se pudiera volver a cerrar nunca jamás. Esas obras de arte que había vendido su padre le parecían ser un símbolo del que tampoco él iba a poder disfrutar de modo tranquilo y relajado, como de cosas deseables en este mundo, en parte por culpa propia, en parte por culpa ajena”]. Goethe, *Werke*, ed. cit., vol. XXIII, 247.

59 - [“Es la cosa, sin ser en verdad la cosa, y sin embargo lo es; una imagen reducida, como un reflejo de la naturaleza en el espíritu y, no obstante, idéntico al objeto que refleja”]. Goethe, *Werke*, vol. II, 140-142.

60 - Carta a Schiller, 16 de agosto de 1797: “Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, daß sie eigentlich symbolisch sind. Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen” en: *Goethes Briefe*, ed. crítica de Karl Robert Mandelkow, II, Hamburg, Christian Wegner Verlag, 1968, p. 297.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

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 Yo⁶¹.

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 espiritual⁶². 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 grober 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”⁶³. 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”⁶⁴.

61 - El prólogo a esta correspondencia epistolar se escribe sin embargo tres años antes, en el primer encuentro que sostuvieron ambos en Jena con ocasión de una conferencia a la que asistieron. El propio Goethe describe este encuentro en términos que contrastan sus posiciones contrarias en el debate del símbolo: “Wir gelangten zu seinem Hause, das Gespräch lockte mich hinein; da trug ich die Metamorphose der Pflanzen vor und lieb, mit manchen charakteristischen Federstrichen die symbolische Pflanze vor seinen Augen entstehen. Er vernahm und schaute alles mit grober Teilnahme, mit entschiedener Fassungskraft; als ich aber geendet, schüttelte er den Kopf und sagte: Das ist keine Erfahrung, das ist eine Idee. Ich stutzte, verdrießlich einigermaßen; denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs strengste bezeichnet.[...] Ich nahm mich aber zusammen und versetzte: Das kann mir sehr lieb sein, dab ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.” Goethe, *Werke*, vol. XXX, 391ss.

62 - Goethe, *Werke*, vol. XXXIII, 91ss.

63 - [“Hay una gran diferencia entre que el poeta busque lo particular con vistas a lo general, o que vea lo general en lo particular. Del primer procedimiento nace la alegoría, donde lo particular sirve sólo de ejemplo a lo general; pero el segundo procedimiento constituye propiamente la esencia de la poesía: expresar algo particular, sin pensar en lo general ni apuntar hacia ello”]. Goethe, *Werke*, vol. XII, 471.

64 - Bengt A. Sörensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jhdts. und der deutschen Romantik*, Munksgaard, Kopenhagen, 1963, 121. Más tarde, en su época postclásica, esto es, después de 1805, Goethe avanzará en sus reflexiones sobre el carácter del símbolo concibiendo lo que denomina el “eminente Fall” o “representative Fall”, caso eminente o representativo, o mejor, objeto eminente o representativo, creación léxica que le servía para nombrar al objeto o símbolo que abarca en sus múltiples rasgos característicos otros objetos particulares; con el “eminente Fall” pretende llegar de lo particular a lo general sin renunciar a la observación empírica de los objetos particulares. Así por ejemplo y siguiendo esta teoría, la pintura de la Edad Media y del Renacimiento son para él formas simbólicas de arte, puesto que representan lo humano y simultáneamente las leyes universales de la naturaleza: una Madonna de Rafael de la que hace elogio en los *Propyläen*, valdría como objeto representativo de muchos casos eminentes de amor maternal, y por lo tanto un funcionaría como símbolo. Sörensen, *ibid.*

MERCEDES COMELLAS - HELMUT FRICKE

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 malogrado⁶⁵. 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 Frenzel⁶⁶.

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 XX⁶⁷, y llegaron a servir como punto de partida para los planteamientos de dos de los teóricos más importantes de los géneros: Viëtor y Petsch⁶⁸. 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 pequeñas⁶⁹. En definitiva, a pesar de todos sus defectos, su teoría ha sido recogida por casi todos los autores de los dos últimos siglos⁷⁰.

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”⁷¹. 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

65 - Stockhammer, “Symbol”, *op. cit.*, p. 1032.

66 - Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main, 1957, p. 425; Elisabeth Frenzel: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, Kröner, 1963.

67 - Klaus W. Hempfer: “Weltanschauungstypen, psychische Haltungen und Goethes *Naturformen*”, en *Gattungstheorie*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1973, p. 66-67: “die drei Sammelbegriffe bzw. Schreibweisen in der germanistischen Gattungstheorie bis zu Staiger und darüber hinaus so unhinterfragt als gegeben angenommen wurden, hängt mit Goethes Lehre von den *Naturformen* und der generellen Abhängigkeit der germanistischen Literaturtheorie von der Ästhetik der Goethezeit zusammen.”

68 - Si el primero entiende los géneros como “*menschliche Grundhaltungen zur Wirklichkeit*”, Petsch los define como “*Ausdrucksweisen bestimmten Grundeinstellungen des dichterischen Menschen*”, en clara similitud con los juicios goethianos. Cfr. Hempfer, *ibidem*.

69 - Genette, Gérard: “Géneros, «tipos», modos”, *Teoría de los géneros literarios*, ed. de M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, 1988, pp. 226 y 229.

70 - Véase también M. A. Garrido Gallardo: “Géneros literarios”, *Curso de teoría de la literatura*, coord. por Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1994, 174, que aun cuando considera “criticable” la teoría de las *Naturformen* en cuanto sigue manteniendo la arbitrariedad de la división en tres tipos de creación, reconoce que dicha teoría ha sido recogida por casi todos los autores de los dos últimos siglos.

71 - Manuel Asensi: *Historia de la teoría de la literatura I*, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998, 314, y Ernst-Richard Schwinge: “Anmerkungen zu Goethes Gattungstheorie”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56, (1982), 1, 131.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

de originalidad⁷². 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 individuales⁷³; para Schiller los géneros se corresponden con *Weltanschauungen* y por tanto no son categorías inmutables ni necesariamente independientes⁷⁴.

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)⁷⁵, para buscar una ordenación racional (“*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*⁷⁶ –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*” (“acción sin tregua”) 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*”⁷⁷. En general todo el tratado que escribiera con Schiller, *Über*

72 - En realidad habría que recordar, como hace Bernard Rollin (“Naturaleza, convención y teoría del género”, *Teoría de los géneros literarios*, ed. de M. A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, 1988, p. 136), que “desde la antigüedad hasta el Siglo de las Luces la clasificación estuvo dominada por el enfoque naturalista de Aristóteles y Teofrasto”; fue el siglo XVIII el que puso de moda las objeciones al método aristotélico y al naturalismo en general, sustituyendo aquella clasificación por un convencionalismo, que será con el que haya de enfrentarse Goethe, intentando recuperar la perspectiva modal.

73 - Wellek, *op. cit.*, 218-9: Según Herder la única visión posible de lo literario es la histórica, y así la aplica a los géneros literarios: “Wollen wir je eine philosophische Poetik oder eine Geschichte der Dichtkunst erhalten: so müssen wir über einzelne Gedichtarten vorarbeiten und jede derselben bis auf ihren Ursprung verfolgen”, (en *Sämtliche Werke*, ed. de B. Suphan y C. Redlich, Berlin, 1877-1913, vol. XV, 385). Para Wellek, Herder “especula muchísimo sobre los géneros”, usa y mezcla sus nombres: “épica, lírica, dramática, son casi lo mismo para él.”

74 - Javier Huerta Calvo: “La teoría de la crítica de los géneros literarios”, *Teoría de la crítica literaria*, ed. de P. Aullón de Haro, Madrid, Trotta, 1994, 131.

75 - Schwinge (*op. cit.*, 127) insiste en que al vincular los géneros épico y dramático con el rapsoda y el mimo respectivamente, Goethe está concretando ambos géneros en la realidad histórica, y no planteándolos como entelequias o abstracciones, al tiempo que con ello adopta una orientación clasicista.

76 - Genette, *op. cit.*, 227.

77 - [“El artista debería con todas sus fuerzas resistirse a esas tendencias infantiles, bárbaras y carentes de gusto, separar unas obras de otras mediante un impenetrable círculo mágico, mantener a cada una con sus particularidades y cualidades, como hicieron los antiguos y por lo que fueron verdaderos artistas”]. Cito por Wellek, *op. cit.*, 248.

MERCEDES COMELLAS - HELMUT FRICKE

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 clasicismo⁷⁸. 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 corresponde: “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 aufgehhalten werden. Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat”⁷⁹. 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”)⁸⁰.

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” [“para el que esa perfección que nosotros deseamos y nunca alcanzamos era natural”], 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 paradig-

78 - Según Szondi (*op. cit.*, 45) sólo el intercambio epistolar entre Goethe y Schiller de los años 1797 y 1798 da testimonio convincente del trasfondo histórico sobre el cual se plasman los principios de la discusión acerca de los géneros de la épica y del drama. *Über epische und dramatische Dichtung* se presenta como una demostración de la *Wirkungsästhetik*, aunque Goethe ni Schiller abogaran por ella expresamente.

79 - [“En la novela deben presentarse principalmente sentimientos y situaciones; en el drama, caracteres y hechos. La novela debe transcurrir lentamente, y los sentimientos del héroe, de alguna manera, retener la tendencia de la totalidad hacia la resolución final. El drama debe ir rápido y el carácter del héroe debe apresurarse hacia la conclusión, aunque se le intente reprimir. El héroe novelesco debe sufrir y no ser activo en un grado elevado; del héroe dramático se esperan actividad y hechos”]. Y continúa: “Grandison, Clarisse, Pamela, el vicario de Wakefield, el mismo Tom Jones, son, si no sufridores, sí personajes retardados, y todas las acciones se modelan de alguna manera en función de sus sentimientos. En el drama el héroe no modela nada, todo se le resiste, y él logra despejar y superar los obstáculos de su destino, o sucumbe a ellos” (*Romane und Novelle*, ed. cit., vol. VII, 307s.; también en Lämmert, E., et al.: *Romantheorie 1620-1880*. Kiepenheuer & Witsch, Colonia-Berlín, 1971, 172-173).

80 - Ivar Sagmo, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie: eine Studie zu Goethes Roman “Wilhelm Meisters Lehrjahre”*. Bonn, Bouvier Verlag, 1982, 98-9. Como el narrador en *Wilhelm Meister* comenta de manera irónica, Wilhelm decide la dirección y velocidad de los acontecimientos, pero tiene la sensación de tener que obedecer a una fuerza exterior. Los acontecimientos que le vienen de fuera son el resultado de sus propias necesidades, que sólo al final de la novela reconoce como tales. El sentido de esta estructura novelística consiste en una evolución cognitiva, una catarsis que vive Wilhelm a través de los acontecimientos y figuras que le ayudan a desenvolver su conciencia y a elevar su “Selbst- und Welterkenntnis”.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

máticos 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 amigo⁸¹.

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 cortas, 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”⁸², sin embargo, desde muy temprano⁸³ 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”)⁸⁴ y la posible interpretación de varios pasajes de los *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* como teorización del mismo⁸⁵. 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*⁸⁶. 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 título⁸⁷. En concreto Himmel,

81 - Gottfried Willems: *Das Konzept der literarischen Gattung. Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*, Tübingen, Max Niemeyer, 1981, 238ss. La postura de Goethe lleva a Peter Szondi a considerar que, a pesar de sus intentos descriptivos con respecto a los géneros, Goethe y Schiller permanecen en la tradición aristotélica, y sólo con Schelling se abre paso el sistema especulativo, en el que la diferenciación de los géneros se contempla desde el punto de vista del artista. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1974.

82 - [“no como tránsito lineal de un propósito, sino como una disposición repentina e inesperada, que cruza el propósito”]. Josef Kunz, *Die deutsche Novelle zwischen Klassik und Romantik*. Berlín, Schmidt, 1966, 17.

83 - Ya en 1851 Ernst Freiherr von Feuchtersleben opina que tal definición sólo resulta válida para la *Novelle* del mismo título que escribiera Goethe.

84 - [“qué es una *Novelle* sino un acontecimiento inaudito”]. Eckermann, 25 de enero de 1827, ed. cit., p. 234.

85 - Las teorías de Goethe aparecerían expresadas en labios de un anciano (*Geistlicher*) que con elegantes palabras y cierta ironía propone las bases del género hasta hoy aceptadas, y que lo vinculan a la necesidad universal de novedades: “Nur das Neue scheint gewöhnlich wichtig, weil es ohne Zusammenhang Verwunderung erregt und unsere Einbildungskraft einen Augenblick in Bewegung setzt, unser Gefühl nur leicht berührt und unsern Verstand völlig in Ruhe läßt”; *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, en *Romane und Novellen I*, ed. cit. de E. Trunz, vol. VI, p. 141. Este contar de la *Novelle* tiene algo de *Alltagshistoriographie* que la aleja de reflexiones políticas y filosóficas tanto como de construcciones históricas sistemáticas —a diferencia de lo que pueda ocurrir en la novela (Roman)—, aunque a pesar de esta ausencia es capaz de situarnos en un espacio y contexto histórico reales. Lo que particulariza sobre todo el género es la concentración argumental sobre un suceso extraordinario, concentración que no deja lugar a grandes desarrollos psicológicos de los personajes, de los cuales conocemos más bien la reacción, las acciones ante los acontecimientos, y no tanto los rasgos de su personalidad.

86 - Oskar Walzel, “Die Kunstform der Novelle”, *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 29 (1915), 167 ss.

87 - Arnold Hirsch: *Der Gattungsbegriff “Novelle”*, Berlín, 1928; Bernhard von Arx: *Novellistisches Dasein: Spielraum einer Gattung in der Goethezeit*, Zürich, 1953; Hellmuth Himmel: *Geschichte der deutschen Novelle*, München, Francke, 1963; Karl Konrad Polheim: *Novellentheorie und Novellenforschung: ein Forschungsbericht*, Stuttgart, 1964.

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”⁸⁸. 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 su 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*.⁸⁹

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 Steinhauer 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 género⁹⁰. 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 obrita 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”.⁹¹

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

88 - [“en las *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* de Goethe los marcos dialogados no ofrecen nada que merezca la pena para una teoría de la *Novelle*.”]

89 - Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, op. cit., 29-30.

90 - McBurney Mitchell: “Goethe’s Theory of the *Novelle*”, PMLA 30 (1915), 221ss.; E. K. Bennett: *A History of the German Novelle*, Cambridge, 1961; Johannes Klein: *Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart*, Wiesbaden, 1960; Harry Steinhauer: “Toward a Definition of the *Novella*”, *Seminar* 6 (1970), 163 ss; Friedrich Franz von Unruh: *Die unerhörte Begebenheit: Lob der Novelle*, Bodensee, 1976. Varios de estos autores se apoyan en la expresión “der eigentliche Begriff”, que hace suponer que Goethe se refiere a todo el género y no sólo a su obra particular. Por su parte, Keller observa en los *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* el valor del marco como crítica literaria, lo que encajaría además con su forma de publicación en las páginas de *Die Horen*; también en este sentido, los *Unterhaltungen* son ejemplo de la voluntad de Goethe de formar el sentido estético del lector a través de temas y estructuras narrativas diversas, sin recurrir por ello a las formas de la literatura didáctica propiamente dicha. Werner Keller: *Johann Wolfgang von Goethe*, en: Karl Konrad Polheim (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*, Bagel, Düsseldorf 1981, 72-90.

91 - Siegfried Weing: “The Genesis of Goethe’s Definition of the *Novelle*”, *Journal of English and Germanic Philology*, 81 (1982), n. 4, 492-508.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

Gattungstheorie, según reconoce Stefan Greif⁹²; 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 *Decamerone*, 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”⁹³.

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 éste 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 Baeumer, ninguno de los que planteó en su crítica literaria ha tenido tanto éxito⁹⁴.

Para formarse una imagen clara de su significado es preciso recurrir a los innumerables artículos, reseñas, introducciones, conversaciones, diarios y cartas, que junto a la propia producción literaria fueron forjando los valores de la nueva palabra⁹⁵. 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 Memorandum 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 éstas no entren 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 fun-

92 - Stefan Greif: “Novelle/Erzählung”, en H. Schanze, (ed.): *Romantik- Handbuch*, Stuttgart, Kröner, 1994, 242ss.

93 - [“La genialidad de Goethe enturbia la perspectiva del desarrollo novelístico anterior a él. [...] Un tratamiento más cercano a la verdad histórica de la cadena de influencias que une a Boccaccio con Goethe y la *Novelle* alemana está por llegar”]. Hildburg Herbst: “Goethe: Vater der deutschen Novelle?”, en Wolfgang Wittkowski (ed.): *Goethe im Kontext: Kunst und Humanität, Naturwissenschaft und Politik von der Aufklärung bis zur Restauration: ein Symposium*. Max Niemeyer, Tübingen, 1984, 244-259.

94 - Baeumer, *op. cit.*, 5.

95 - Strich, Fritz: *Goethe und die Weltliteratur*. Berlin: Francke, 1957, 17.

MERCEDES COMELLAS - HELMUT FRICKE

den participando de una circulación universal de ideas⁹⁶. 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”⁹⁷.

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 Goethe⁹⁸, 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*”.

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 zugeschlössen 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

96 - No es difícil poner en relación este texto tardío de Goethe con la evolución de la humanidad que planteara a través del personaje de Charlotte en *Die Wahlverwandtschaften*: Charlotte se refiere a las diferentes edades del hombre, y cómo de aquella en la que el hombre tendía a cerrar su espacio en castillos y fosos, en fortificaciones y ciudades amuralladas, se ha pasado a una edad en la que el hombre tiende a lo abierto, a la comunicación: “Sogar größere Städte tragen jetzt ihre Wälle ab, die Gräben selbst fürstlicher Schlösser werden ausgefüllt, die Städte bilden nur große Flecken, und wenn man so auf Reisen das ansieht, sollte man glauben, der allgemeine Friede sei befestigt und das goldne Zeitalter vor der Tür”; ed. cit., vol. 6, 418. Desde fines del XVIII y especialmente como consecuencia de la visión historicista que se impone con el final de la Ilustración, se hacen muy frecuentes, sobre todo entre los románticos, estas divisiones en edades literarias. Recuérdese la que propone Schlegel en su *Diálogo de la poesía*, o las de Shelley en su *Defensa de la poesía*, la de Hugo en el prólogo a su *Cromwell*, etc., por citar las más conocidas.

97 - Wellek, *op. cit.*, 255.

98 - Robert S. Mayo, *Herder and the Beginnings of Comparative Literature*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1969. Los textos fundamentales son *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, en *Werke*, ed. de K.G. Gerold, Munich, 1953, vol. I, p. 839 y *Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst*, 1777.

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

man es im Warenhandel ja auch tun muß, Vorteil und Genuß zu gewinnen⁹⁹. 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 luchas¹⁰⁰. 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 1816¹⁰¹. 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 extranjero¹⁰². 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 beschleunigen¹⁰³”.

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 humana¹⁰⁴.

Admitido esto, no deja sin embargo de llamar la atención —y así lo han señalado Wohlleben, Baeumer, Fröschle y Mehra¹⁰⁵— la coincidencia entre el escaso interés que despierta en Goethe la lite-

99- [Desde hace tiempo se habla de *Weltliteratur*, y no sin razón, pues las distintas naciones, agitadas por las más terribles guerras y por ellas encerradas sobre sí mismas, notaban que habían conocido y asimilado algunas cosas de otros pueblos. De ahí surgió el sentimiento de relación vecinal y, frente a la clausura que habían mantenido, su espíritu fue abriéndose poco a poco a la necesidad, no solo de corresponderse en las relaciones comerciales, sino también en el ámbito de las ideas. Este movimiento duró poco tiempo, pero suficiente para provocar al respecto ciertas reflexiones sobre las posibilidades de aprovechamiento mutuo, tal como ocurre también en el comercio"]. Ed. de Weimar, vol.42, 181ss.; cit. por Strich, *op. cit.*, 46.

100 - Ya en la última década del siglo XVIII, en plena época de guerra, escribe Goethe en los “Propyläen”: “Mancher wird vielleicht meinen, der Drang äußerer Umstände die Erschütterungen der Staaten und Völker gebieten jetzt andere, ernstere Sorgen als kritische Betrachtungen über Kunstwerke anzustellen: Allein je unruhiger die Umstände von außen sind, desto wohlthuender mag es eben darum für viele sein, sich an dem ewigen Frieden der Künste einen Augenblick zu ergötzen“. Otra fuente es la religión, no restringida ahora al cristianismo, pero con el dogma del amor al prójimo. Cfr. Strich, *op. cit.*, 51.

101 - Fröschle, *op. cit.*, 101.

102 - Peter Weber, *Weltliteratur*, en: Goethe Handbuch, vol. 4.2., ed. por B. Witte y otros, Metzler, Stuttgart, 1996, 1134-7.

103 - [“Literatura Nacional no significa ya gran cosa; estamos en la época de la *Welt-Literatur* y todos debemos ahora apresurarnos en potenciar al máximo esta edad”]. Eckermann, ed. cit., 238.

104 - Según Hamm, *op. cit.*, 296: “Goethe will in seinen Werken nicht mehr Menschliches, das nur von den eigenen Problemen und Bedürfnissen ausgeht, gestalten, er will jetzt mit der Kunst zielgerichtet auf die vernünftige Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens in der Praxis vorbereiten, indem er durch sie Einblicke in das *Gesetzliche* der menschlichen Natur und der Entwicklung der Menschheit vermittelt.”

105 - Wohlleben, *Goethes Literaturkritik*, *op. cit.*; Baeumer, *op. cit.*, 40-1 y 47, Fröschle, *op. cit.* 105, y Mehra, *op. cit.*, 110-140.

MERCEDES COMELLAS - HELMUT FRICKE

ratura 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 Gerard de Nerval. Pero además de la traducción, también la interpretación y la crítica literaria se hacen imprescindibles 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 hermandad¹⁰⁶. 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*¹⁰⁷.

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*.¹⁰⁸ También la *Weltliteratur* guarda estrecha relación con la con-

106 - Según Goethe, “Diese Zeitschriften, wie sie sich nach und nach ein größeres Publikum gewinnen, werden zu einer gehofften allgemeinen Weltliteratur auf das wirksamste beitragen; nur wiederholen wir, daß nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen überein denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen“; cit. por Peter Weber, *op. cit.*, p. 1135. Véase también Strich, *op. cit.*, 21 y 71.

107 - Strich, *op. cit.*, 22 y 36.

108 - Oskar Walzel (*op. cit.*, V), Wellek (*op. cit.*, 257), Brenner (Peter J. Brenner, “*Weltliteratur*. Voraussetzungen eines Begriffs in Goethes Literaturkritik”, *Goethe Jahrbuch*, (1981, 98, 33), Wohlleben (*op. cit.*), Beaumer (*op. cit.*, 42) y otros han insistido en que la actitud de Goethe como crítico fue desde muy temprano, incluso durante sus años de *sturm und drang* más virulento, contraria a la crítica destructiva, procurando en cambio una “produktive Kritik” que le conduce incluso a posiciones de cierto relativismo. Oskar Walzel inicia esta tradición crítica en la introducción a los escritos sobre literatura en la *Jubiläumsausgabe* cuando afirma que Goethe como crítico no pertenecía a aquella escuela que gusta desplumar las obras, sino por el contrario intentaba buscar lo artístico de cada una de ellas: “Auch als Kritiker verzichtete er (Goethe) darauf, mephistophelisch zu verneinen. Feind allem widrig bitterscharfem Wesen, hat Goethe, wenn er die Schöpfungen anderer musterte, in ihnen das werdende gesucht, das ewig wirkt und lebt“ (*op. cit.*, VI); Walzel recurre para probar esta afirmación a un poema de la época más rebelde del *Sturm und Drang* en el cual Goethe condenaba la petulancia de los críticos que como gorriones se embuchan las obras para quejarse luego de su mala calidad (“Und kaum ist mir der Kerl so satt...”).

LA TEORÍA LITERARIA DE GOETHE

cepción 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 definitiva¹⁰⁹.

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 especulativas¹¹⁰; 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 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.

Frente a esta opinión, el más reciente trabajo de Helmut Koopmann ("Dichter, Kritiker, Publikum. Schillers und Goethes Rezensionen als Indikatoren einer sich wandelnden Literaturkritik", *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*, ed. de W. Barner, Eb. Lämmert, N. Oellers, Stuttgart, Cotta, 1984, 90ss.) recuerda la dureza con la que se expresara a veces Goethe en los *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* al tratar sobre la literatura de su tiempo. Según Koopmann, Goethe llegó a defender en los *Xenien* una crítica normativa que estaba desde hace tiempo en entredicho. Más tarde, cuando Goethe en su reseña sobre el *Carmagnola* de 1821 alaba la crítica productiva y desecha la destructiva se encuentra en la tradición ilustrada de Lessing y Breitinger, que señalan al crítico un cargo educador e instructivo frente al público. Sin embargo, ya en las reseñas para la *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, entre 1804 y 1807, Goethe ya está practicando una crítica literaria subjetiva como surge con el Romanticismo, aunque los criterios de análisis los escoge no sólo de la propia obra sino también todavía de las reglas literarias vigentes durante la ilustración que respetaban las particularidades de cada género y de cada materia.

109 - Strich, *op. cit.*, 24-26.

110 - Aunque esto no signifique, como quiere Oskar Walzel (*op. cit.*, p. XLIX-LII), que Goethe, impermeable a las teorías ajenas, sólo supiera dar, sin recibir de los demás nada a cambio. Walzel considera en este sentido que Goethe no debe nada a los románticos, salvo tal vez la ilusión evolucionista de la *Weltliteratur*.

NORMAS PARA EL ENVÍO DE ORIGINALES

Tropelías admite trabajos inéditos para su publicación en cualquiera de las lenguas de nuestro entorno cultural, siempre que vayan acompañados de un resumen en español —con su versión en otra lengua de cultura— de una extensión, aproximadamente, de diez líneas. La presentación de los mismos debe hacerse según las normas de la M. L. A.

Los trabajos deben enviarse en papel y en soporte informático. Tanto notas, como bibliografía, apéndices, etc. y resúmenes deben ir en documento aparte.

Los trabajos que se reciben son sometidos a informe de los especialistas idóneos del Comité Científico de la revista.

Caso de admitirse la publicación de un artículo, el autor recibirá un ejemplar del número de la revista en el que aparezca y veinticinco separatas.

NORMS FOR SENDING ORIGINALS

Tropelías admits inedit articles to be published in any of the languages of our cultural ambit, whenever they enclose an abstract in spanish —with a version in other language of culture—. Its extension must be ten lines, approximately. The presentation must be done according to the norms of the M. L. A.

The works must be sent on paper and computer support. Notes, bibliography, appendixes, etc., and the abstracts must be sent in separate documents.

The works received are submitted to a report of the competent specialists of the Scientific Committe of the review.

In case of admission of an article for its publication, the author will receive a copy of the issue in which it appears and twenty-five reprints.

Envíos de originales, Información, suscripciones, intercambios / Remittance of originals, Information, suscriptions, interchanges:

Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zaragoza

E- 50009-Zaragoza (ESPAÑA).

Teléfono / Telephone: (+34) 976-761000, exts. 3975 y 3972

Fax: (+34) 976-761541

E-Mail: tua@unizar.es / asaldana@unizar.es

Más información sobre *Tropelías* y la colección "Trópica". Anexos de *Tropelías* en:
More information about *Tropelías* and the collection "Trópica". Anexos de *Tropelías*:
<http://fyl.unizar.es/TROPELIAS/TROPELIAS.html>

TROPELJA. s. f. Aceleración confusa y desordenada. Atropellamiento o violencia en las acciones. Hecho violento y contrario a las leyes. Vejasión, atropello. Arte mágica que muda las apariencias de las cosas. Engaño, embaucamiento.

Francisco ALAMO FELICES

Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ

Manuel ASENSI PÉREZ

Túa BLESÀ

Laura BRAVO

Maria Luisa BURGNERA NADAL

M. COMELLAS y H. FRICKE

Salvador COMPANYY

J. L. DE LA FUENTE CHARFOLÉ

Loreta DE STASJO

Antonio GAMONEDA

Francisco GARCÍA JURADO

Julio Hans C. JENSEN

Branka KALERJIC RAMŠAK

Gregory KAPLAN

Marcin KAZMIERKOWSKI

German LABRADOR MERDEZ

Armando LÓPEZ CASTRO

Ángel Luis LOJAN ATIERZA

Rosa María MARRERO

Miguel Ángel MARRERO

J. M. MARRERO HERRERO

Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS

Rosa Eugenia MONTES DORCEL

M. T. MUÑOZ G. DE TURKOSPE

José María NADAL

Antonio PEDRÓS GASCÓN

Gian Luca PICCONI

Pol POPOVIC

Belén QUINTANA

Asunción RIVAS HERNÁNDEZ

Martin RODRÍGUEZ-GAONA

Joaquín RUANO CÉSPEDES

Dora SALES SALVADOR

Pedro SERRA

Gregory C. STALLINGS

Juan Antonio TELLO



GOBIERNO
DE ARAGON

